

JÚLIA LORRAYNE MORAES CAMPOS

**O RURAL NOS MUSEUS: IMAGINÁRIO E NARRATIVAS EM EXPOSIÇÕES
MUSEOLÓGICAS**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural, para obtenção do título de Magister Scientiae.

Orientador: Douglas Mansur da Silva

VIÇOSA – MINAS GERAIS

2019

**Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Câmpus Viçosa**

T

C198j
2019

Campos, Júlia Lorryne Moraes, 1993-
O rural nos museus : imaginário e narrativas em exposições
museológicas / Júlia Lorryne Moraes Campos. – Viçosa, MG,
2019.

89f. : il. (algumas color.) ; 29 cm.

Inclui anexo.

Orientador: Douglas Mansur da Silva.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f.86-88.

1. Sociologia rural. 2. Museus. 3. Representações Sociais.
I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Economia
Rural. Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural.
II. Título.

CDD 22 ed. 307.72

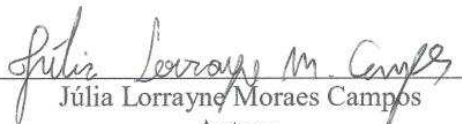
JÚLIA LORRAYNE MORAES CAMPOS

**O RURAL NOS MUSEUS: IMAGINÁRIO E NARRATIVAS EM
EXPOSIÇÕES MUSEOLÓGICAS**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 02 de dezembro de 2019.

Assentimento:


Júlia Lorrayne Moraes Campos
Autora


Douglas Mansur da Silva
Orientador

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradeço a todos que de alguma forma colaboraram para a escrita, desenvolvimento e trabalho de campo dessa pesquisa. Toda pequena colaboração foi de grande ajuda, as ideias trocadas com colegas nos cafés da UFV, as correções e sugestões de professores experientes, o apoio da família que ajudou mesmo sem entender o que estava acontecendo. Agradeço principalmente aqueles que acreditaram que eu conseguiria, antes de eu me dar conta desse fato.

Um obrigado especial para meu irmão (e quase sócia) João Vitor que me acompanhou durante o trabalho de campo, me auxiliando no trabalho fotográfico e me deixando menos solitária nesse percurso. E outro obrigado especial para meu namorado Oséias que me ofereceu um cantinho de paz para o processo da escrita onde pude me conectar novamente ao rural para poder escrever sobre esse lindo universo.

RESUMO

CAMPOS, Júlia Lorryne Moraes, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, dezembro de 2019. **O rural nos museus: imaginário e narrativas em exposições museológicas.** Orientador: Douglas Mansur da Silva

O objetivo geral desta pesquisa foi a investigação da construção de representações sobre o rural através das narrativas e das exposições em dois museus do estado de Minas Gerais, sendo um deles o Museu de Artes e Ofícios – MAO, dedicado ao histórico do trabalho no Brasil, e o outro o Museu Rural, dedicado à agricultura familiar. O método para a coleta de dados foi baseado em Rechen (2011a) buscando identificar e categorizar as peças e coleções dos museus para a análise. Além disso, foi utilizada análise documental e entrevistas focalizadas com visitantes e funcionários dos museus. Essa pesquisa, de caráter exploratório e comparativo, utilizou a Teoria das Representações Sociais-TRS para a análise e interpretação dos dados. Durante a pesquisa de campo se identificou as estratégias de construção de narrativas de cada museu através da forma de exposição das coleções e do roteiro das visitas aliada a seus simbolismos. A pesquisa concluiu que cada instituição constrói sua própria representação sobre o espaço rural que é direcionada pelo imaginário social sobre o mundo rural e pelos objetivos de cada museu. Os dois espaços utilizam jogos de luz e sombra para dar mais ênfase nos pontos que mais se aproximam de sua proposta institucional. Apesar disso, os museus apresentam vários pontos de contato em suas distintas representações sobre o rural como, por exemplo, na utilização de acervos similares, nas narrativas sobre o trabalho e na própria história da criação das duas instituições. As entrevistas com visitantes apontam para uma representação saudosista do rural que é visto como um espaço com características desejáveis para vida. A característica que se destaca em ambas as instituições é o rural como lugar de trabalho através da ideologia que “o trabalho dignifica o homem”.

Palavras-Chave: Sociologia Rural. Museus. Representações Sociais.

ABSTRACT

CAMPOS, Júlia Lorryne Moraes, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, December, 2019. **The rural in museums: the imaginary and the narratives in museum exhibitions.** Adviser: Douglas Mansur da Silva

The main objective of this research was to investigate the construction of representations about the rural through narratives and exhibitions in two museums in the state of Minas Gerais, one of them being the Museu de Artes e Ofícios - MAO, dedicated to the history of work in Brazil, and the other one, the Museu Rural, dedicated to family farming. The method for data collection was based on Recheda (2011a) seeking to identify and categorize the pieces and collections of museums for analysis. In addition, documentary analysis and focused interviews with visitors and museum staff were used. This exploratory and comparative research used the Theory of Social Representations-TRS for the analysis and interpretation of data. During the field research, the narrative construction strategies of each museum were identified through the way of displaying the collections and the visitation itinerary combined with their symbolism. The research concluded that each institution builds its own representation of the rural space that is guided by the social imaginary about the rural world and the objectives of each museum. The two spaces use games of light and shadow to emphasize the points that are closest to their institutional proposal. Despite this, both museums have several points of contact in their different representations of the rural, for example, in the use of similar collections, in narratives about work and in the very history of the creation of the two institutions. Interviews with visitors point to a nostalgic representation of the rural that is seen as a space with desirable characteristics for life. The characteristic that stands out in both institutions is the rural as a place of work through the ideology that “work dignifies man”.

Keywords: Rural Sociology. Museum. Social Representations.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Mapa do nível 1 dos prédios A e B do Museu de Artes e Ofícios	39
Figura 2 - Mapa do nível 2 do prédio B do Museu de Artes e Ofícios	39
Figura 3 - Perspectiva da estação do metrô vista do prédio A. Os passageiros do metrô ficam de frente para o museu e os visitantes podem englobar a estação como parte da exposição. ...	41
Figura 4 - Canoa exposta entre a estação de metrô e o museu. Buscando um maior contato entre o trabalhador e a exposição. O museu deixa suas peças quase a céu aberto, desafiando as regras mais básicas da expografia.	42
Figura 5 - Réplica de uma botica com vários frascos de medicamentos. Em um espaço fechado, a réplica passa a sensação de estagnação, bem diferente dos outros ofícios do MAO.	43
Figura 6 - Réplica de um armazém com diversos itens da vida doméstica. O armazém busca representar diversos elementos da vida cotidiana do século passado, mas acaba por esbarrar em muitos elementos que ainda persistem, como o telhado trançado de taquara e os embutidos vendidos nos varais de pequenos comércios	43
Figura 7 - Casa principal. Construída para ser uma réplica dos antigos casarões, são poucos os detalhes que apontam para o fato de não ser uma casa “legítima”	54
Figura 8 - Quarto de casal da casa principal. Aqui é possível visualizar os detalhes da construção desse cômodo. O chão e a parede de fundo são feitos de tijolos de adobes e o teto é de taquara trançada. Os objetos estão dispostos como em muitas outras casas rurais: uma cama, com um penico em baixo, ao lado de uma penteadeira que ostenta os símbolos de proteção associado à religião; um baú onde se guardam roupas de cama e objetos diversos e um guarda-roupa simples de madeira.	54
Figura 9 - Cachaça Fofinha produzida no Museu.....	56
Figura 10 - Retroprojeter e “caixa/contador” ao lado de uma lamparina e uma máquina de costura. Aqui há dualidade do museu que recorda um passado histórico, mas que também é gabinete de curiosidades.....	60
Figura 11 - Vista da chegada ao museu. A entrada do museu se confunde com a entrada de qualquer propriedade rural, fazendo a transição ser quase imperceptível.	61

Figura 12 - Carretão de aproximadamente um século. Exibido com um troféu antigo, o carretão faz parte das narrativas sobre a migração da família e também de um trabalho (carregar toras de lenha) que não é mais necessário. 63

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Principais Características entre MAO e Museu Rural.....	15
Quadro 2- Legenda do prédio A do mapa do Museu.....	40
Quadro 3 - Legenda do prédio B do mapa do Museu	40

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: OS MUSEUS E A SOCIEDADE	19
1.1. OS MUSEUS: PASSADO E PRESENTE.....	19
1.2. O IMAGINÁRIO E AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS	23
1.3. TRADIÇÃO, PATRIMÔNIO E MEMÓRIA: UM ESFORÇO DE IMAGINAÇÃO E PRESERVAÇÃO	30
CAPÍTULO 2: MUSEU DE ARTES E OFÍCIOS	38
2.1. CONHECENDO O MUSEU.....	38
2.2. NARRATIVAS SOBRE O RURAL	44
2.3. NARRATIVAS “SENSITIVAS”	47
CAPÍTULO 3: MUSEU RURAL MAMÉDIO FRANCISCO MILITÃO	52
3.1. CONHECENDO O MUSEU.....	52
3.2. NARRATIVAS OFICIAIS	57
3.3. NARRATIVAS “SENSITIVAS”	60
CAPÍTULO 4: REPRESENTAÇÕES CRUZADAS	68
4.1. DOIS PESOS DUAS MEDIDAS.....	68
4.2. O RURAL NARRADO E O RURAL INTERPRETADO	74
4.2.1. O Rural Em Belo Horizonte.....	75
4.2.2. O Rural No Rural	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87
ANEXOS	90
ROTEIRO DE ENTREVISTA.....	90
Para O Corpo Técnico Do Museu	90
Para Os Visitantes Do Museu	90

INTRODUÇÃO

“– O mal da ficção, - disse John Rivers, – é que ela faz sentido demais. A realidade nunca faz sentido.

– Nunca? – contestei.

– Talvez do ponto de vista de Deus, – concedeu ele. – Do nosso, nunca. A ficção tem unidade, a ficção tem estilo. A realidade não possui nem uma coisa nem outra. Em seu estado bruto, a existência é sempre um infernal emaranhado de coisas, e cada uma dessas coisas é simultaneamente Thurber e Miguel Ângelo, é ao mesmo tempo Mickey Spillane e Thomas Kempis. O critério da realidade é a sua incongruência intrínseca. – E à minha pergunta: – Com quê? – abanou uma grande mão bronzeada em direção às estantes de livros. – Com o Melhor que se Escreveu e se Pensou, – declamou com grandiloquência burlesca. – Por estranho que pareça, – prosseguiu, – as ficções mais vizinhas da realidade são sempre as que se têm por menos verossímeis. – Inclinou-se e tocou a lombada de um surrado exemplar de *Os Irmãos Karamazov*. – Isto faz tão pouco sentido que chega a ser quase real. O que é mais do que se possa dizer de qualquer dos gêneros acadêmicos de ficção. Ficção física e química. Ficção histórica. Ficção filosófica... (...)”¹

A personagem John Rivers, do romance *O Gênio e a Deusa*, defende que somos iludidos com a ideia de uma coerência em nossas vidas. No decorrer do livro, Rivers conta a vida diária de um célebre pesquisador contrapondo sua própria versão à de uma biografia oficial. No dia-a-dia, o pesquisador se mostra frágil (física e psicologicamente), desorganizado e altamente dependente de sua esposa (relação que dá nome ao livro), características que normalmente não compõe a representação que temos de um gênio contemporâneo. Por isso, Rivers acusa todos os livros científicos de também serem uma ficção por não abordarem o caos e a desorganização da vida real.

Na vida em sociedade de diversas formas nos valemos dessa ficção histórica organizada e linear, que nos serve como referência de pensamento e ação. Um desses espaços que nos narra a história e nos ajuda a sistematizar nossa interpretação do passado e do presente é o museu. Nos museus cada história é, por assim dizer, bem contada, exposta e amarrada aos acontecimentos posteriores e anteriores. Mas a nossa história acontece no caos da vida diária, que nem sempre consegue ser representado em sua complexidade.

Desde já, entendo que a presença de um determinado tema em um museu é derivada de um processo, seja político, social, cultural ou histórico. Do mesmo modo, a maneira como um tema é tratado pretende legitimar uma determinada imagem ou representação. Os museus se tornaram foco desta pesquisa por serem espaços privilegiados de representação social (RECHENA, 2011). Nesse sentido, o presente trabalho tratará da construção de representações sobre o rural através das narrativas legitimadas nos museus e como essas representações podem ou não serem distintas, dependendo dos objetivos de cada museu. Para isso serão analisados

¹ Aldous Huxley. *O Gênio e a Deusa*. Tradução: João Guilherme Linke. Editora Civilização Brasileira S.A. Rio de Janeiro. 1963, p. 1-2.

dois diferentes museus do estado de Minas Gerais, sendo um deles o Museu de Artes e Ofícios (MAO) - um museu histórico localizado na capital mineira -, e o outro, o Museu Rural Mamédio Francisco Militão (identificado doravante como Museu Rural), um ecomuseu localizado em Inhapim, cidade localizada no Vale do Rio Doce no interior mineiro.

Nos museus, a representação é ancorada, sobretudo, nas exposições² de coleções. Além disso, a influência das exposições na construção de representações de “um povo” não é um acontecimento recente. Esses espaços já “inventam” uma ideia de cultura ou povo desde as exposições coloniais no século XIX (THOMAZ, 2002). Os objetos, catalogados e selecionados para representarem um tema qualquer, passam por um processo de patrimonialização³, sendo agora tidos como bens culturais. Os patrimônios culturais se apresentam como algo que pode ou não possuir valor econômico monetário, mas de certo possuem grande valor simbólico, social e de troca (OLIVEIRA, 2008), pois servem, entre outras coisas, para criar uma imagem da identidade de uma cultura ou um modo de vida. Nesse sentido, é importante lembrar que os patrimônios não são apenas objetos, mas podem ser lugares ou expressões imateriais. Assim, pretendo realizar uma descrição densa dos espaços e objetos que foram utilizados para representar o rural nos museus, buscando compreender como os fragmentos de uma cultura foram agrupados para formar uma identidade visual que a represente.

Além dos objetos, as narrativas também são elementos fundamentais na construção da representação. As narrativas culturais surgem para reforçar a construção de cultura de um povo, buscando preservar bens de grande importância para a sua representação. Em muitos casos, a ação de preservação deriva-se de uma idealização de uma cultura pura que um dia existiu e que agora está “corrompida” por processos de mudança social, como a modernidade. No geral, esse patrimônio é alvo de uma “retórica da perda”, onde se torna necessário sua preservação para que não haja o desaparecimento dos resquícios desse ideal de cultura inalcançável (GONÇALVES, 1996).

Sendo assim, a depender do espaço e do que está por trás da narrativa sobre uma dada expressão é possível averiguar qual leitura sobre a patrimonialização e sobre o passado está presente. Do mesmo modo, é possível averiguar o que se compreende por rural ou o quais

² Além das exposições, os museus contam com uma reserva técnica onde guardam objetos que não estão sendo expostos (BARRETO, 2004). Essas salas podem conter também objetos originais de grande valor e peças que são expostas esporadicamente.

³ A patrimonialização que ocorre com os objetos dos museus se refere ao registro desses bens como patrimônio daquele espaço. A patrimonialização também pode se referir ao tombamento de bens culturais, mas isso se dá através da inscrição em um dos quatro Livros do Tombo pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Cultural – IPHAN, não sendo obrigatório aos museus.

aspectos estão sendo destacados. O que esta pesquisa pretende é investigar quais especificidades da vida rural estão sendo utilizados na representação do rural nos museus e como as narrativas sobre esse espaço e modo de vida direcionam a construção de sua imagem. Esse processo é fundamental para entendermos quais as referências de rural nossa sociedade utiliza para se referir ao nosso passado, presente e futuro.

Essa cultura idealizada é legitimada não apenas por objetos que a compõe, mas também por uma memória coletiva que a carrega, podendo até transformá-la em tradição. A memória e a tradição podem ser analisadas como construções sociais que vão ser moldadas de acordo com os jogos de interesse de cada sociedade. A memória coletiva se constitui de várias memórias individuais que convergem sobre certo ponto de vista e transforma esse viés em “verdade”, legitimando essa visão (CANDAUI, 2005). Já a tradição pode ser inventada e reinventada através de direcionamentos políticos ou econômicos, se enraizando no nosso cotidiano por nos trazer uma grande sensação de segurança em segui-la (GIDDENS, 2003).

Compreender o porquê da musealização e patrimonialização do rural envolve analisar não apenas as motivações dos curadores e administradores dos espaços estudados, mas também as representações que a nossa sociedade faz sobre o universo rural. Cunha (2006) argumenta que os caminhos da patrimonialização revelam como uma sociedade pretende representar uma determinada cultura através da seleção de elementos culturais. O autor aponta que a patrimonialização e a exposição em museus não preserva culturas, mas sim indicadores culturais. A partir disso entende-se que o processo de seleção desses indicadores é atravessado por certas narrativas, conceitos e preconceitos. No caso da preservação de bens, expressões e identidades rurais, procurarei perceber como as narrativas de uma memória e de uma identidade rural influenciam ou não nas narrativas construídas criada nos museus, bem como se os estereótipos rurais estão sendo reforçados ou contestados.

A partir dessa breve introdução, a investigação da representação do rural nos museus se faz importante para a identificação de quais narrativas estão sendo trabalhadas para a construção da imagem do rural. Através da identificação dessas narrativas se torna possível fomentar discussões sobre a importância tanto da construção de uma representação rural quanto do papel dos museus nesse processo.

Para se alcançar isso, tenho como objetivo geral nesta pesquisa a investigação da construção de representações sobre o rural através das narrativas e das exposições em dois museus do estado de Minas Gerais, sendo um deles o Museu de Artes e Ofícios – MAO, dedicado ao histórico do trabalho no Brasil, e o outro o Museu Rural, dedicado à agricultura familiar.

O MAO está situado na capital do estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, na Praça Rui Barbosa também conhecida como Praça da Estação. A capital mineira conta com uma população estimada em 2.523.794 pessoas, com uma área de 331.401 km² (IBGE, 2017). A implementação do Museu foi um projeto do Instituto Cultural Flávio Gutierrez – ICFG com apoio do Ministério da Cultura e da Companhia Brasileira de Trens Urbanos – CBTU, entretanto a gestão do MAO está com o Serviço Social da Indústria – SESI, desde 2016. O museu abriga uma coleção que representa o período pré-industrial brasileiro com foco nos ofícios dessa época.

A administração do Museu compreende o poder de representação que este espaço ocupa e sobre isso Martinez (2014) aponta que:

Além de uma coleção histórica e complexa nota-se que a edificação também constitui um veículo imagético de grande impacto cultural na cidade. De antiga estação ferroviária transformou-se em espaço museal e tem procurado, desde então, aproximar e assimilar as várias identidades e memórias da cidade de Belo Horizonte, bem como mesclar-se com elas. Tendo consciência desse fato, os materiais produzidos e divulgados pelo museu estão carregados de símbolos, alegorias e marcos históricos que procuram explorar a arquitetura do prédio, relacionando-a não só com a história da cidade, mas também com o estado de Minas Gerais e com o Brasil (MARTINEZ, 2014, p. 126).

O Museu Rural Mamédio Francisco Militão foi aberto em 2014 na cidade de Inhapim, Minas Gerais⁴. Relatado como a primeira iniciativa sociocultural e de lazer da cidade, foi criado com os esforços da Associação Fofinha de Mulheres, do Conselho Municipal de Desenvolvimento Rural Sustentável – CMDRS e da Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural – EMATER/MG. O Museu Rural se caracteriza por ser um museu a céu aberto, construído numa fazenda do município, podendo ser caracterizado como Ecomuseu. Seu principal foco é a agricultura familiar. A exposição permite que os visitantes possam interagir com os objetos do cotidiano rural. Além de objetivar a divulgação e a valorização da cultural rural, o Museu Rural também apresenta vários objetivos políticos e pedagógicos como o empoderamento feminino, a geração de trabalho e renda e o resgate da identidade cultural, além

⁴ No que se refere especificadamente a museus situados em cidades do interior, uma oficina oferecida pelo Museu de Ciências da Terra Alexis Dorofeef - MCTAD dentro do evento de comemoração de seus 25 anos, identificou os principais desafios desse tipo de museus em Minas Gerais. Vários pontos foram levantados, e as principais queixas foram: a escassez de público, acentuada pelo pequeno porte dos municípios; falta de acessibilidade tanto do ponto de vista físico quanto social; grandes distâncias entre um município e outro, com suas malhas rodoviárias que não facilitam as viagens; pouca visibilidade dos espaços; dificuldade na renovação das práticas de exposição; e baixos indicadores que se tornam um obstáculo na obtenção de recursos para esses museus. Trabalharei para que a pesquisa consiga verificar a incidência ou não desses agravantes no Museu Rural.

de evidenciar a importância do negro e do imigrante na região, criar parcerias com as escolas, dentre outros (Mediadora – Museu Rural).

Especificamente, durante a pesquisa identifiquei quais objetos da vida rural foram selecionados para representar o rural, analisei quais as narrativas induziram a escolha para musealização/patrimonialização desses representantes do rural e, a partir disso, comparei os objetivos dos museus com a percepção dos seus visitantes, averiguando possíveis conflitos ou convergências.

Partindo do pressuposto que uma pesquisa é uma leitura aprofundada de um tema escolhido pela pesquisadora, é importante explicitar quais ferramentas foram utilizadas para formular este trabalho. A pesquisa foi focada nos dois museus do estado de Minas Gerais que expõe representações do universo rural. As unidades de análises foram as coleções, as narrativas e os indivíduos que incorporam essa representação e a partir disso criam uma nova unidade sobre esse tema (SIMMEL, 2006).

Trata-se de uma pesquisa de caráter exploratório, já que pretendeu compreender como as narrativas de diferentes instituições influenciam na representação do rural, sendo, também, um estudo de natureza comparativa, já que foram feitas as análises de duas instituições, buscando suas similaridades e divergências sobre um assunto em comum (GIL, 2002). O estudo comparativo objetiva analisar se as diferentes configurações dos museus alteram a narrativa sobre um mesmo tema. O quadro abaixo demonstra algumas das diferenças entre os museus.

Quadro 1 - Principais Características entre MAO e Museu Rural

CARACTERÍSTICAS	MAO	MUSEU RURAL
Organização Espacial	Museu de galeria	Ecomuseu
Administração	Empresarial	Associativa
Localização	Zona metropolitana da capital do estado	Zona rural do interior do estado
Abrangência	Nacional	Local/regional

Fonte: elaborado pela autora (2019).

Os museus metropolitanos são historicamente destinados a um público com alta escolaridade e poder monetário, as classes altas do país. Isso direciona a forma organizacional de suas coleções. Apesar disso, os conflitos sociais envolvendo representatividade transformaram os museus em locais de passagem e disputa de poder. Já os museus com menor

abrangência tendem a ser alternativos, a forma com que tratam suas coleções é mais pessoal e significativa com a temática representada (CLIFFORD, 2008).

A primeira análise foi feita com base na visualização e descrição dos espaços de museus, procurando compreender as narrativas visuais que ali estão expostas. Parte-se da premissa de que os espaços e os objetos estão dispostos de maneira sistêmica, isto é, em relação e em dialogia, e que esse sistema classificatório encontra-se hierarquicamente disposto. Entende-se também que a organização dos espaços reflete as narrativas que o museu constrói, mas que isso nem sempre vai ser absorvido pelos seus visitantes. Por isso se faz importante a análise dos espaços e da leitura feitas pelos visitantes do museu.

Para a coleta de dados e análise dos objetos utilizou-se, como direcionamento de análise, o trabalho de Rechená (2011a). Nele, a autora descreve as peças através das informações presentes nos espaços, sendo elas: 1. Legenda; 2. Descrição adicional; 3. Suporte da imagem (escultura, manequim, pintura, etc.); 4. Data e; 5. Categoria. A partir disso, foi elaborada a análise das narrativas, tanto em relação ao que é contado quanto omitido.

A pesquisa também contou com a análise de material documental, disponível nos museus. A pesquisa documental se vale de materiais que ainda não receberam uma primeira análise ou que possam ser reinterpretados. Dentre as principais vantagens desse tipo de pesquisa, destaca-se o fato de os documentos serem fontes estáveis de informação através do tempo, o baixo custo para a pesquisadora (apesar da alta demanda de tempo para análise) e o fato de eliminar as dificuldades que pesquisa com a participação de sujeitos apresenta (GIL, 2002).

A análise documental se fez principalmente através de panfletos turísticos, vídeos institucionais e, no caso do Museu Rural, um projeto submetido à uma premiação. Após a análise visual, houve também momentos específicos para acompanhar pessoas-chaves dentro dos museus (como mediadores, administradores, curadores e idealizadores⁵), contando também com entrevistas focalizadas. As pessoas entrevistadas foram convidadas a participar após uma visita completa ao museu, buscando não direcionar o seu olhar sobre as exposições. A entrevista focalizada, segundo Gil (2008), é uma modalidade livre de entrevista, onde a pesquisadora apenas direcionará o sujeito no tema desejado. A liberdade de fala do entrevistado é essencial para esse trabalho, pois permite que o mesmo aborde os temas centrais que perpassam as narrativas do museu. Apesar de poder gerar um grande montante de material para a análise, essa forma evita que meus pré-conceitos sobre essas narrativas tornem a pesquisa enviesada.

⁵ A escolha das pessoas foi realizada a partir da disponibilidade em cada museu.

Após a reunião dos dados coletados por meio da observação, das fichas de registro e das entrevistas, os mesmos foram catalogados e analisados de modo a buscar uma análise interpretativa das narrativas sobre o cotidiano rural que estão ali contidas e em disputa.

No processo da pesquisa de campo, decidi primeiramente visitar o Museu Rural em Inhapim e depois ir à Belo Horizonte para a visita no MAO. Isso se deu por questões práticas, na data em questão eu estava na região do Vale do Aço, mais próxima de Inhapim no Vale do Rio Doce. Além do mais, após a coleta de dados em campo, eu voltaria para Viçosa – MG, por isso me pareceu melhor fazer o trajeto Vale do Aço > Inhapim > Belo Horizonte > Viçosa. A aproximação do Museu Rural se deu através de contato telefônico, onde pude me apresentar para a presidente da associação gestora do Museu, Maria das Dores Belgo Militão. Tive grande receptividade e em pouco tempo comecei a trocar mensagens via aplicativo Whatsapp com a presidente, facilitando a comunicação. Além de disponibilizar o Museu para a pesquisa, também fomos isentos da taxa de entrada ao museu. As visitas à essa instituição são pré-agendadas e seu acesso é um pouco dificultado pela sua localização em zona rural, como será explicado no capítulo dedicado ao museu, por isso não conseguimos fazer a visita junto a um grupo devido à incompatibilidade de datas. Devido a isto, as entrevistas realizadas só foram possíveis pela participação de voluntários que estariam vendo o museu pela primeira vez.

O Museu de Artes e Ofícios também foi bem receptível à esta pesquisa, entretanto, compreensivelmente mais burocrática em questão da autorização. O primeiro contato também foi feito por telefone, mas logo continuamos a nos contactar pelo e-mail oficial da instituição, facilitando a troca de permissões para a pesquisa. Dentro da instituição, fui bem assessorada por todos os colaboradores, mediadores educativos, equipe de limpeza e restauradores. As entrevistas foram facilitadas pelo grande fluxo de pessoas no museu. Entretanto, ainda houve resistência por pessoas que gostariam de participar, mas não se sentiram à vontade em assinar um termo de consentimento, apesar dos devidos esclarecimentos. Além disso, pessoas que estavam fazendo passeios turísticos na capital mineira tinham a tendência de negar a participação por receio de atrasar seu planejamento de passeios.

Essa dissertação está dividida em quatro capítulos temáticos que se cruzam no decorrer da escrita. O primeiro capítulo trará uma abordagem mais teórica com o intuito de situar as discussões que serão abordadas sobre as instituições. Para isso, o mesmo será dividido em três partes. Na primeira será apresentado um panorama sobre as instituições museais, desde seu surgimento, passando por suas mudanças estruturais e políticas, até se alcançar o formato que está sendo fomentado na atualidade. A próxima parte será focada na teoria das representações

sociais e sua importância para os museus. Finalmente, discorro sobre tradição, patrimônio e memória, conectando esses conceitos ao tema maior da dissertação que é a presença do rural nos museus.

Os capítulos dois e três são compostos por descrições do Museu de Artes e Ofícios e do Museu Rural Mamédio Francisco Militão, respectivamente. Novamente, será dividido em três partes para melhor leitura. Começa-se por uma introdução geral de cada instituição com seus históricos e objetivos. A segunda parte descreve como cada museu apresenta, oficialmente, suas narrativas sobre o universo rural. A última parte faz uma análise que vai além do posicionamento oficial das instituições, buscando entender as narrativas sobre o rural nas peças, nos espaços e nas exposições disponíveis.

O quarto capítulo foi reservado para a análise das representações sociais acerca do rural nesses espaços. A primeira parte cruza as narrativas dos dois museus buscando pontos de contato e de distanciamento entre suas narrativas e exposições. A segunda e terceira parte analisam como os visitantes de cada instituição percebem essa representação e como eles re-representam o universo rural.

CAPÍTULO 1: OS MUSEUS E A SOCIEDADE

Este capítulo tem como objetivo central apresentar uma visão teórica geral e articulada dos temas trabalhados, com ênfase na dimensão social da instituição “museu”. Para tanto, início com um resgate histórico do conceito e da institucionalização dos museus, desde sua concepção até as principais questões que os têm caracterizado na atualidade. Em uma segunda parte, trabalharei dois conceitos chaves para a análise do rural nos museus: imaginário e representação social, buscando elucidar a abstração do imaginário social e revelar a forte presença da representação em nossa sociedade. Por fim, discuto acerca dos conceitos de tradição (inventada ou não), preservação de patrimônio histórico-cultural e memória, já que todas essas questões são fundamentais para entendermos as instituições museus e perpassam o imaginário e a representação social tanto da nossa sociedade, quanto do ambiente rural.

1.1.OS MUSEUS: PASSADO E PRESENTE

A origem da palavra museu provém de um lugar na cidade de Alexandria, conhecido por ser um centro de adoração às nove filhas do Deus grego Zeus e da Deusa Mnemósine. Suas filhas eram as musas, cada uma com a função de comandar uma atividade criativa. O museu então era a casa das musas. Equipado com biblioteca, jardim botânico, zoológico, observatório astronômico e outros, os museus estavam a serviço dos sábios como matemáticos, astrônomos, geógrafos, filósofos e poetas. O perfil dos museus mudou com o passar dos anos, mas ainda assim são as mais antigas instituições de acervo do patrimônio cultural (OLIVEIRA, 2008).

Os antecessores dos museus eram os gabinetes de curiosidades. Antes do Renascimento, já havia a prática de se colecionar objetos interessantes, alguns com finalidade de estudos como espécies naturais. Mas foi no século XV que os gabinetes se popularizaram, a celebração da arte e o interesse pelo estudo da Antiguidade impulsionaram várias descobertas arquitetônicas. Além disso, as coleções começaram a conferir reconhecimento social aos seus donos, dando origem aos catálogos de arte, aos novos profissionais (antiquários) e aos museus (OLIVEIRA, 2008).

Por muitos anos os museus foram considerados depósitos de antiguidades, o que não se distanciava muito da realidade desses espaços, lugares onde coleções privadas de famílias de alta classe guardavam seus tesouros e os expunham para um público seletivo. Durante o século XIX, que é considerado sua fase de ouro, os museus eram tidos como templos, as nações se empenhavam para abrigar uma parte do tesouro artístico e cultural de todo o mundo. Essa fase focada em adquirir bens raros e curiosidades mudou bastante durante o século XX: com a extinção da nobreza os museus se abriram ao público, expondo de forma didática e até lúdica

suas coleções, inserindo-se também nos roteiros turísticos e culturais (BARRETO, 2004; OLIVEIRA, 2008).

Com isso, o tema dos museus passou a abranger também o cotidiano do povo, como os trabalhadores industriais e urbanos. Com esse novo direcionamento, os museus passaram a tentar abordar, por meio de exposições, várias das vertentes do modo de vida dessas populações. Mesmo que os objetos sejam mais comuns ao cotidiano do visitante, não perdem sua importância, já que carregam informações que representam aquela “realidade” (OLIVEIRA, 2008).

Gonçalves (1996) aponta que o surgimento dos museus parte da necessidade de se “salvar” certos objetos, com valores representativos, do desaparecimento e esquecimento. Segundo o autor, essa representação museológica se apresenta muitas vezes em forma de oposições sociais e culturais:

Diferentes modalidades de objetos, na forma de “coleções”, vieram a ser apropriadas e visualmente dispostas nos modernos museus ocidentais e em instituições similares, como o propósito de representar categorias sociais e culturais tais como primitivo/civilizado, passado/presente, exótico/familiar, cultura popular ou cultura de massa/cultura erudita, cultura estrangeira/cultura nacional, etc... (GONÇALVES, 1996, p. 22).

As primeiras exposições museológicas tinham como objetivo proporcionar uma visão do mundo todo em apenas uma visita. Com isso, as mostras etnográficas eram fundamentais no papel de catalogar e traduzir o mundo não ocidental para aqueles que se consideravam “civilizados”. Algumas exposições expunham até mesmo pessoas vivas de tribos distantes, classificando diferentes povos do menos ao mais evoluído, sendo a nação-sede da exposição detentora do povo mais avançado evolutivamente (OLIVEIRA, 2008).

Durante o século XIX os antropólogos reuniram, identificaram e classificaram objetos trazidos de outros povos por missionários e viajantes. Esses objetos eram expostos com o intuito de mostrar os diferentes estágios evolutivos do ser humano. A descontextualização dos objetos expostos nessa prática recebeu (e ainda recebe) severas críticas sobre o trabalho dos antropólogos. Os bens eram classificados pela sua matéria-prima e o grau de complexidade da técnica, o que eles significavam em sua nação de origem era ignorado, deixando que importantes itens de rituais sagrados fossem expostos apenas como adereços estéticos. Organizados em coleções, os objetos passavam por uma “transformação simbólica”, onde se tornavam obras de artes ou relíquias, representando categorias abstratas, como identidade, através de sua ressignificação. (OLIVEIRA, 2008). Fica a pergunta: em que medida esse tipo de narrativa persiste?

No Brasil, a era de ouro dos museus foi durante o século XX, diferente da Europa que teve seu ápice um século antes. Os primeiros museus de destaque do Brasil estavam relacionados com a ciência biológica, já que nossa riqueza em fauna, flora e minério atraíam vários viajantes e pesquisadores. Esse foco foi diluído com a transformação dos museus em espaços privilegiados de memória e identidade (OLIVEIRA, 2008).

Os museus só se abriram ao público no final do século XVIII, sendo o Louvre, na França, o primeiro museu público. Os revolucionários franceses acreditavam que os homens livres deveriam ter acesso e proteger os objetos da ciência e da arte em seu país (OLIVEIRA, 2008). Porém, foi apenas no século XX que os museus se tornaram de fato amplamente abertos e conseguiram atrair um público considerável.

Durante a fase de popularização dos museus e até nos dias atuais, das primeiras décadas dos séculos XXI, os diretores de museus lidam com a difícil tarefa de administrar os seus recursos financeiros. Sem a classe nobre ou mecenas para financiar esses espaços e com a escassez de subsídios governamentais, surgiu a possibilidade de receber patrocínio das empresas privadas, criação de lojas e lanchonetes internas e instalação de novas tecnologias para atrair o público. Entretanto, essas estratégias colocam em xeque alguns pressupostos museológicos como serem espaços de contemplação e sua própria autonomia (BARRETO, 2004).

Mesmo com os dilemas apresentados acima, formas alternativas de arrecadação de recursos têm favorecido não só os museus, mas também o público que o frequenta. Com as novas atrações dinamizadas, os museus têm aumentado o público visitante⁶ gerando assim mais recursos. Já o público tem a oportunidade de aproveitar os museus como espaços de lazer ao mesmo tempo que têm acesso a informações científicas de forma compreensível, contrapondo alguns sentidos comuns apresentados pelas mídias de massa (BARRETO, 2004).

Um fator que ajudou a popularizar os museus foi a inserção de temas cotidianos e de grupos marginalizados nas suas exposições. Sendo assim, “surgiu a chamada nova museologia, que propunha um museu pluralista, onde todos os segmentos da sociedade se sentissem representados” (BARRETO, 2004, p. 63). Com isso, os museus ampliam suas funções,

⁶ O aumento das visitas aos museus se torna visível quando se analisa o caso brasileiro. Segundo o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, o país possuía 3747 museus em maio de 2018, destes 1081 enviaram respostas válidas para o Formulário Anual de Visitação – FVA, sendo que 80 (7,40%) não contabilizaram a visitação. Com as 1001 respostas dos museus que contam o seu público, apurou-se que em 2017 os museus brasileiros receberam mais de 32 milhões de visitas (32.239.871). Em comparação, o Cadastro Nacional de Museus - CNM contabilizou em 2001 aproximadamente 18 milhões.

deixando de ser apenas informar para agregar também as funções de lazer, de refletir o cotidiano e de criação de identidade. Os visitantes vão aos museus para consumir uma ampla gama de sensações relacionadas aos objetos, não mais para apenas vê-los e contemplá-los, mas para tocar, ouvir e sentir o que cada um pode oferecer (OLIVEIRA, 2008).

Diante disso, os museus na modernidade perderam seu propósito original de expor objetos valiosos com o simples objetivo de envaidecer os seus donos. As primeiras exposições se propunham demonstrar poder com saques de guerra, objetos roubados de países colonizados e até curiosidades falsificadas como sereias e unicórnios marinhos. Hoje a proposta é informar o visitante e deixar que ele reflita de forma crítica sobre aquilo que é exposto, permitindo-os perceber que tudo à nossa volta pode ser interessante para se pensar o presente e planejar o futuro. Além disso, a preservação do patrimônio cultural transforma os museus em espaços privilegiados de representações sociais, possibilitando a construção de uma memória coletiva (BARRETO, 2004, RECHENA, 2011b). Ademais, outra função importante dos museus na atualidade é o de serem centro de referências para as pessoas (OLIVEIRA, 2008).

Essas novas funções dos museus se ancoram nos objetos expostos (ou não, no caso das reservas técnicas) que formam as coleções. As coleções são formadas por objetos que podem não possuir mais seu valor utilitário, mas ainda assim têm valor social e de troca. O valor atribuído a esses objetos vai se apoiar nos mitos e nas tradições narradas que o suportam. Como alegorias de certas tradições e costumes, os objetos são gatilhos para a memória coletiva e a identidade das nações e tribos. Por seu grande valor social, as coleções foram alocadas em espaços especiais de preservações, antes os gabinetes e agora os museus (OLIVEIRA, 2008).

Além disso, Cunha (2006) defende que as exposições museológicas fazem parte de um jogo de poder, onde os seus responsáveis omitem certas vertentes da realidade quando escolhem dar foco a uma ou outra face do tema exposto. “Expor é revelar/esconder, evidenciar/dissimular, incluir/excluir, iluminar/nublar (...)” (CUNHA, 2006, p.16). Os patrimônios alocados nos museus podem passar por processos de ressignificação já que são descontextualizados de suas origens. Essa ressignificação tem, muitas vezes, o intuito de transformar esses objetos em representações de uma identidade (OLIVEIRA, 2008).

Ainda pensando os museus na modernidade com espaços sociais e de poder, Clifford (2008), com base na discussão inicial de Pratt (1992), aponta os museus como sendo zonas de contato. As zonas de contatos são lugares onde se proporcionam a interação permanente de comunidades separadas histórica e geograficamente, entretanto essas relações nem sempre vão ser de igualdades.

Por mais que museus históricos sejam destinados a encenar um passado, sua ligação com o presente é indiscutível. As histórias do passado são trilhas que, por meio de narrativas, conduzem ao tempo presente. O rural representado dos anos 1920 faz parte, por estabelecer conexões, com a história do rural moderno. E essa relação é exibida tanto para pessoas desse grupo quanto para aqueles que não têm vivência alguma no meio rural. É essa ligação (dentre outras não trabalhadas aqui) que constitui as zonas de contatos presentes nos museus que serão parte dessa pesquisa. Além disso, a forma com que as imagens, os objetos e as narrativas são organizadas para contar a história pode indicar o grau de reciprocidade que o museu possui com a sociedade representada. As zonas de contato dos museus também serão relativas quanto ao contexto de cada instituição, podendo ser locais, regionais e/ou globais e também políticas, sociais e /ou econômicas (CLIFFORD, 2008).

Rechena (2011b) também pensa que os museus são um dos espaços mais privilegiados do ponto de vista das manifestações das representações sociais, além de também atuarem na formação de novas representações. Entretanto, apesar dessa afirmação ser comum, a banalização do termo “representação” faz com que esta denominação fique aquém do seu significado efetivo. Além disso, a autora destaca que o patrimônio musealizado advém das representações sociais e do valor atribuído àquele objeto por um grupo em determinada época. Visto isso é possível construir um paralelo entre a seleção do patrimônio destinado aos museus e o processo de “apreensão, descodificação e categorização que toda a realidade está sujeita [...]” (RECHENA, 2011b, p. 229).

1.2.O IMAGINÁRIO E AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

Os museus, segundo Rechena (2011), são espaços privilegiados para se observar as manifestações das representações da nossa sociedade, sendo também local de criação de novas representações sociais. Baczko (1985) afirma que quando uma sociedade cria sistemas de representações que a traduzem, cria também “guardiões” e técnicas para esses sistemas, como os museus. A representação se constitui tudo que não está presente, que não é vivido ou sentido. Tudo aquilo que não podemos experienciar *in loco* se transforma em uma representação da experiência. Por exemplo, o ambiente rural pode ser visto, sentido e ouvido, porém toda a forma de explicar o que seria esse ambiente se torna uma representação feita por um ator. Nesse processo, o real é recontado através das lentes do agente, que nunca será capaz de transmitir a real experiência do mundo rural, mas sim um reflexo que pode ser mais ou menos preciso (PESAVENTO, 1994).

A representação social é produzida dentro do imaginário social, sendo parte desta (BACZKO, 1985). O imaginário vai além da simples representação, pois atua em um campo muito mais complexo que não é o real, nem o racional (CASTORIADIS, 2000). O imaginário não busca tornar presente algo que está ausente, como a representação, pois muitas vezes o que o imaginário “materializa” não está presente em lugar algum.

A palavra “imaginário” pode ser definida como algo que não é real, fictício, ilusório ou até mesmo algo falso, mentiroso⁷. Mas para Baczko (1985), a utilização dos termos “imaginação” e “imaginário” está cada vez mais distante de seus significados originais e mais amplo do que sua utilização apenas nas belas-artes. Para o autor, “(...) as ciências humanas tendem cada vez mais a considerar que os sistemas de imaginários sociais só são ‘irreais’ quando, precisamente, colocados entre aspas” (p. 298). O que aponta para uma ressignificação desse termo, o imaginário já não é visto como algo fantasiosamente criado, mas sim uma associação de ideias com base na realidade.

Para Castoriadis (2000), o imaginário é o que torna a representação possível, é a “condição de representabilidade de tudo o que essa sociedade pode dar-se” (p. 173). Seria como o plano de fundo das representações. Para ilustrar esse conceito tão abstrato, o autor nos oferece como exemplo Deus. Deus “não é nem a ‘soma’, nem a ‘parte comum’, nem a ‘média’ dessas imagens, é antes sua condição de possibilidade e o que faz com que essas imagens sejam imagens ‘de Deus’” (CASTORIADIS, 2000, p. 173). Deus não está no plano “real” ou é um pensamento “racional” para explicar algum fenômeno. Apesar de suas diversas representações, Ele não é nem suas imagens, nem os seus nomes, está além desses símbolos, por isso é uma significação imaginária.

Castoriadis (2000) conceitua como significação imaginária o sentido que nós damos para “conceitos” que estão em um limbo entre uma percepção real e um pensamento racional. Assim, “as significações imaginárias sociais (...) não denotam nada, e conotam mais ou menos tudo, e é por isso que elas são tão frequentemente confundidas com seus símbolos” (CASTORIADIS, 2000, p.173).

Como já dito, o imaginário social, e também suas significações, não são uma representação, existem além e superiores a elas. É uma natureza completamente nova e de difícil analogia. Porém, assim como a memória coletiva⁸ de Candau (2005), o imaginário social também se sustenta nos indivíduos. A imaginação é algo “fundamental da condição humana”

⁷ Dicionário Michaelis (2019).

⁸ Esse conceito será mais trabalhado no final desse capítulo.

(BACZKO, 1985, p.309), mas o imaginário social é superior ao imaginário individual. Por isso, o senso comum sobre imaginário/imaginação difere do que tratamos aqui, até porque o papel das significações imaginárias é o de fornecer “respostas” para o que não está nem no plano “real”, nem no “racional” (CASTORIADIS, 2000). Baczko (1985) aponta que Platão já traz as funções do imaginário social associado ao mito, já que este assegura a coesão e as hierarquias sociais.

A ideia de representações que não se limitam às percepções do indivíduo é de autoria de Durkheim⁹, quando este autor atribuiu às representações coletivas o papel de explicar fenômenos da sociedade. Para o autor, as representações sociais não só seriam homoganeamente criadas a partir das representações individuais, como também guiariam o comportamento de todos os indivíduos de uma determinada sociedade. Além disso, sua função seria preservar o vínculo que une esses sujeitos e exercer coerção entre eles perdurando gerações (MOSCOVICI, 2001).

Tomando como base Durkheim, Moscovici inicia o estudo e a teorização das representações sociais dentro da Psicologia Social na década de 1960, quando se rompe com algumas tradições tanto da Psicologia Social quanto das Ciências Sociais. Entretanto, é com Denise Jodelet que a teoria das representações sociais é aprofundada e ressurgue como uma importante área de estudo (ARRUDA, 2002; MOSCOVICI, 2001; SÊGA, 2000).

Sêga (2000), analisando as obras de Moscovici e Jodelet, destaca que a culminância desse estudo dentro da Psicologia Social se deu através de um processo de aperfeiçoamento de algumas áreas dessa disciplina, sendo elas as atitudes sociais, as cognições sociais e, finalmente, as representações sociais; todo o processo ocorrido no curso de criação da teoria das representações sociais favorece as novas formas de percepção dos fenômenos que anteriormente haviam sido desconsideradas, e o conceito de representação social para Moscovici surge com a finalidade de deixar mais clara a compreensão de certas manifestações e transformações na vida social.

As representações sociais podem ser reconhecidas como “sistemas de interpretação” (JODELET, 2001, p. 22) que não apenas auxiliam a analisar a relação do indivíduo com o mundo, mas também orientam e organizam a sua vida social, intervindo em processos como a interiorização do conhecimento, definição de identidades individuais e grupais, expressões e

⁹ Para maior aprofundamento ver DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000.

transformações sociais; assim sendo, a representação social sempre vai ser a representação de um objeto por um sujeito (JODELET, 2001).

Já Sêga (2000) entende as representações sociais como um método para se analisar e interpretar a vida cotidiana, ou seja, é um “conhecimento prático, que dá sentido aos eventos que nos são normais, forja evidências da nossa realidade consensual e ajuda a construção social da nossa realidade” (SÊGA, 2000, p.128/129).

Pesavento (1995) acrescenta que as representações não são reflexos da realidade, mas processos onde há a manipulação do que está sendo representado pelo indivíduo através de seus interesses. E esse conceito é análogo com o pensamento de Candau (2005), em seus estudos acerca da memória coletiva, que apontam que as recordações manifestadas acerca de uma lembrança não são um reflexo exato daquele fato, mas sim “uma expressão parcial entre várias outras possíveis” (CANDAU, 2005, p. 86). Sobre os reflexos que fazemos da nossa realidade, Ariano Suassuna diz em uma de suas aulas espetáculos.

(...) Machado de Assis dizia que no Brasil existem dois países. Ele dizia: o país real é bom, revela os melhores instintos. Mas o país oficial é caricato e burlesco. Nós todos somos nascidos, criados, formados e deformados pelo Brasil oficial. Mas eu espero que vocês façam como eu. Não tô me dando como exemplo, não. Foi somente que eu tive essa ideia quando eu era muito moço. Eu disse: como é que eu vou fazer meu teatro, meu romance, minha poesia? Eu vou olhar como é que o povo do Brasil real faz. (...) então eu sou atento ao que o povo do Brasil real faz, o que ele quer, como ele canta, como ele se veste, como ele escreve. Porque eu acho que nós do Brasil oficial temos a obrigação com esse maravilhoso povo do Brasil real de acabar com essa distância terrível, essa dilaceração horrorosa que existe em nosso país (...) (SUASSUNA, 2013).

Candau (2005) também discorre sobre os perigos de se estudar uma representação coletiva (no caso, a memória coletiva). O autor afirma que a noção de uma memória compartilhada por um grupo é quase sempre alvo de três armadilhas sendo elas: 1- As representações não vão abordar na totalidade, ou em sua maioria, o real acontecimento; muitos pontos de vista dessa determinada memória ficarão obscuros; 2- a representação dessa memória induz a ideia, às vezes falsa, da existência de uma lembrança homogênea, porém os indivíduos de um grupo não partilham as mesmas representações de um fato ocorrido; e 3- o fato de que os indivíduos podem acreditar que porque uma memória coletiva é dita, escrita ou pensada, ela está representada em sua totalidade.

Nas representações que uma sociedade faz de si própria estão contidas tanto o real quanto o imaginário e ambos estão unidos como se fosse um só. Tanto o que é exposto, quanto

o que é escondido sobre uma sociedade em uma determinada época, explica sua definição de “verdade” e sua “lógica na história” (BACZKO, 1985, p. 303).

Rechena (2011b) afirma que a aplicação da Teoria de Representação Social para entender uma exposição museológica pode permitir elaborar reflexões a partir dos conceitos preconcebidos ali expostos. Para exemplificar o conceito de sistemas de interpretação há a comparação de Rechena (2011a) que reconhece os espaços dos museus como locais privilegiados de análise de representações sociais.

Por um lado, o sujeito está representado nos museus através do patrimônio ali preservado e por outro, quer como visitante, quer como utilizador, beneficiário ou cliente do museu joga um papel de apropriação desse patrimônio recontextualizado e interpretado no espaço museal. Se numa representação social estão sempre presentes um sujeito e um objeto, o mesmo é verdadeiro no contexto museal (RECHENA, 2011a, p. 244-245).

As representações utilizam, dentre outras coisas, imagens e sistemas de ideias para se apoiarem, construindo o imaginário social sobre o que está sendo representado (PESAVENTO, 1994, 1995). As imagens podem ser compreendidas em um duplo sentido, sendo por um lado interpretadas por aqueles que as estão representando, mas também diferentemente interpretadas por aqueles que estão sendo representados. Esse diálogo entre interpretações pode ser chamado de imagem recíproca (VIEIRA, 1991). Além desse duplo sentido, ainda há uma terceira interpretação que advém daqueles que não estão sendo representados e que nem a estão representando, esses sujeitos são expostos as representações e partir das informações obtidas formam a sua própria compreensão do tema abordado. Assim sendo, o sistema de representações pode provocar repostas diferentes em diferentes indivíduos.

Analisando a relação entre imagem, discurso, imaginário e representação, Pesavento (1994) faz os seguintes apontamentos:

O imaginário social é, pois, representação, ou seja, a tradução mental, visual e discursiva de uma realidade exterior, vivida, percebida e desejada. Neste contexto, a imagem é o veículo visual de uma ideia suportando uma mensagem discursiva. Por sua vez, o discurso evoca uma imagem mental que reporta ao real. Discurso e imagem, enquanto representações, configuram-se como a “enunciação poderosa de um ausente”, ou a re-apresentação de algo, no sentido de “se pôr no lugar de”. A força da imagem advém desta presentificação do ausente, e seus poderes se conhecem conhecendo os seus efeitos (PESAVENTO, 1994, p. 166).

Sobre o discurso, Castoriadis (2000) aponta que ele é tomado de simbolismos, mas que não necessariamente é submetido a ele, pois o objetivo do discurso “é um sentido que pode ser percebido, pensado ou imaginado (...)” (p.169). Esse discurso evoca uma ideia ou uma situação a ser contada, no caso dos museus, um acontecimento histórico-social. Chartier (2002) defende

que a escritura da história pertence ao gênero das narrativas, “narrativas de ficção e narrativas históricas têm em comum uma mesma maneira de fazer e agir seus ‘personagens’, uma mesma maneira de construir a temporalidade, uma mesma concepção de causalidade (p.14)”. É a partir dessa constatação que entendo a presença do rural nos museus como um narrativa histórico-social que está sendo imaginada (mas não inventada) e representada nesses espaços.

Visto isso, pode-se inferir o papel fundamental da imagem no processo da representação e construção de narrativas. A imagem que o museu passa em suas exposições serão representativas daquele tema, “presentificando” o ausente, mas também travarão um diálogo com as representações pré-estabelecidas pelos visitantes do museu, criando assim um fluxo imagético sobre esse tema.

TEMA ← MUSEU ↔ VISITANTES → TEMA

O museu é um claro espaço de representação social, sendo essa inclusive uma de suas funções na atualidade, ser representativo para a população. Visto isso, entende-se que a instituição vai trabalhar em prol dessa representatividade com suas exposições, seleção de objetos (imagens) e construção de suas narrativas. Essa representação será guiada pelos ideais e objetivos do museu que serão operacionalizadas por uma equipe técnica, podendo ser guiada mais ou menos por um ator específico ou pelo objetivo do próprio museu.

Assim sendo, uma representação de um grupo ou de uma história da sociedade vai ser criada através das lentes do museu. Com isso, não pretendo dizer que os museus criam uma representação a seu bel prazer, com o intuito de reforçar a sua visão de mundo. A história que é contada nos museus é legítima e legitimada, historicamente precisa, mas pode ser contada de um ponto de vista específico com uma memória enquadrada (POLLACK, 1989). Sendo assim, os museus, através de seus profissionais, representam o olhar social sobre um determinado tema, pois “[...] os museus e a imaginação museologizante são profundamente políticos” (ANDERSON, 2008, p. 246).

Porém essa representação institucional pode entrar em choque com outras representações oferecidas pela sociedade quando os visitantes analisam as exposições dos museus já com uma carga de representações ou mesmo de vivências sobre o tema.

No caso do mundo rural, a representação social se apresenta como mais complexa. Geralmente, representamos algo que tem uma definição clara no real, mas a definição de rural tem sido uma problemática para vários pesquisadores há algumas décadas. Carneiro (2008) afirma que os estudos sobre o rural sofreram diversas influências, dentre elas a mais comum é

a associação entre o rural e o agrícola, o que muitas vezes reduziu a sociologia rural ao estudo da produção agrícola. Ainda para esta mesma autora, a ruralidade deve ser pensada como um processo dinâmico onde ocorrem frequentes reestruturações devido à incorporação de novos elementos (CARNEIRO, 2008). Carneiro (1998) aponta que algumas mudanças no cenário rural podem nos ajudar a entender a questão da ruralidade na atualidade. Primeiro, o rural não mais é exclusivamente agrícola, o trabalho que é exercido se diversificou, no fenômeno que conhecemos por pluriatividade. Assim, novas formas de organização e produção foram lançadas nesse universo rural. Por outro lado, o rural vem cada vez mais se tornando espaço de lazer e de alternativa de modos de vida para pessoas urbanas. Esse movimento se inicia na década de 1970 e ganha força com o movimento ambientalista dos anos 1990. Esse conjunto de ações transforma o campo e faz questionar a dualidade que opõe rural ao urbano (CARNEIRO, 1998). Além disso, a autora expõe que a nossa percepção de rural se dá através das representações sociais que fazemos a cerca desse lugar. Visto isso, a representação do rural vai depender de quem o está representando e qual o seu propósito com isso. O sistema de valores dos representantes influencia diretamente na imagem que se possa ter desse assunto. Sendo assim, a autora orienta a:

[...]considerar a ruralidade não mais como uma realidade empiricamente observável, mas como uma representação social, definida culturalmente por atores sociais que desempenham atividades não homogêneas e que não estão necessariamente remetidas à produção agrícola (CARNEIRO, 1998, p. 72).

Marques (2002) aponta que não há uma definição legal de rural, mas sim um entendimento que rural seria aquilo que não é urbano. Figueiredo (2013) aponta que na tentativa de definir o rural, pesquisadores acabam por criar tipificações desse ambiente com base na dinâmica econômica, social e de produção. Entretanto, a autora também percebe que tipificar as zonas rurais fica cada vez mais difícil devido às argumentações sobre o desaparecimento do rural.

O desaparecimento do rural se dá em diversas esferas, mas principalmente pela perda de suas “características específicas” econômicas, sociais e culturais. Nesse processo, surge um movimento de “(...) revalorização do rural, devido às suas qualidades específicas e distintivas que apelam, no imaginário social, a uma maior autenticidade e genuinidade (...)” (FIGUEIREDO, p.27, 2013). Assim sendo, uma representação social do rural autêntico se torna o modelo para se julgar, subjetivamente, o quanto um espaço possa se considerar rural. Essa representação é feita por diversos atores, mas Figueiredo (2013) argumenta que grande parte é relativa a um rural pós-produtivista, como foco no turismo, lazer e ambientalismo. Com esse

ponto de vista, excluem-se grande parte das novas reorganizações do ambiente rural real, que sobrevive no cotidiano mesclando tradição e modernidade. Sobre a falácia da estagnação versus a dinamicidade do mundo rural, Carmo (2013) afirma:

Há muito que o espaço rural perdeu a sua fixidez (se é que alguma vez a teve) enraizada em uma imobilidade perene. De fato, a capacidade de movimentação não só se intensificou como se tornou um dos elementos constituintes da vida cotidiana das populações rurais (CARMO, p. 23, 2013).

1.3. TRADIÇÃO, PATRIMÔNIO E MEMÓRIA: UM ESFORÇO DE IMAGINAÇÃO E PRESERVAÇÃO

Visto que a maioria dos museus tem como objetivo criar e preservar uma imagem tradicional daquilo que estão expondo, é necessário discutir sobre algumas definições de tradição. Giddens (2003) argumenta que vários estudos têm tratado o conceito de tradição como oposição à modernidade, sendo esse último amplamente discutido e referenciado. Entretanto, o autor percebeu uma lacuna em estudos que se proponham discutir o que é a tradição. Tradição se apresenta ao senso comum como algo que data do início da humanidade, algo tão ancestral que mal se podem definir as origens e que seria algo superior ao indivíduo. Contudo, as evidências mostram uma realidade bem oposta ao que se pensa. O autor demonstra que a maioria das tradições ocidentais de fato foram inventadas bem recentemente (por volta dos últimos dois séculos), com exceção das tradições associadas às religiões de massa. Se a tradição não é ancestral, por que ela existe e por que é tão respeitada? As tradições desenharam linhas a serem seguidas pelas sociedades, “verdades” que podem (e vão) ser tidas como absolutas, são direcionamentos de ação que confortam aqueles que os seguem. Para adquirir status e poder, as tradições possuem seus guardiões, únicos a serem capazes de compreender e traduzir os ensinamentos por de trás delas (GIDDENS, 2003).

O conceito de “tradição inventada”, segundo Hobsbawm e Ranger (2002), é bem amplo, mas pode ser basicamente dividido em dois casos. O primeiro diz respeito àquelas tradições que de fato foram criadas e se enraizaram institucionalmente. Já o segundo caso é sobre aquelas tradições que se torna difícil, senão impossível, de se localizar quando surgiram (geralmente num passado próximo), mas que também se enraizaram na sociedade em questão.

Além disso, Hobsbawm e Ranger (2002) trazem um conceito fundamental para se discutir tradições inventadas no contexto dessa pesquisa.

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento

através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (HOBSBAWM, RANGER, 2002, p.9, grifo próprio).

Para os autores a função da tradição inventada é reforçar certos valores sociais que são desejáveis para alguns visando a coesão social de uma comunidade (que pode também ser inventada) e a legitimação de instituições. Esses valores estão atrelados a um passado, ou mesmo uma tradição, que ou é repetida ou se torna referência para essa nova tradição. Apesar disso, esses valores se diferem dos valores das tradições “não-inventadas” por serem mais generalistas e vagos, como “patriotismo”, ‘lealdade’, ‘dever’, ‘as regras do jogo’, ‘o espírito escolar’, e assim por diante” (HOBSBAWM, RANGER, 2002, p. 19). O passado histórico ao qual estão atrelados não é, necessariamente, um passado remoto, além de também pode ser algo real ou forjado.

A tradição se baseia nos costumes de cada sociedade. O costume é o cotidiano, a tradição são os rituais (e a repetição deles) que reforçam esse costume, assim a modificação do costume altera as formas da tradição. O costume se difere da tradição por ser algo cotidiano, que pode ser mutável. Ele garante a continuidade daquele grupo de pessoas, buscando se adaptar às novas situações sem, no entanto, romper totalmente com seu passado. Os costumes são mutáveis na medida em que o novo se assemelhe ao antigo (HOBSBAWM, RANGER, 2002), mantendo a transição fluida o bastante para não aparentar ser falsa. Sendo assim, as “novas” tradições “[...] podiam ser prontamente enxertadas nas velhas; outras vezes, podiam ser inventadas com empréstimos fornecidos pelos depósitos bem supridos [...]” (op. cit., p.14), sem, contudo, perder sua característica de inovação.

A tradição se baseia na repetição, entretanto nem toda repetição é vista como uma tradição (inventada ou não). A tradição tem função simbólica, social e moral, há uma ideologia por trás da repetição de certos atos, o que difere da repetição com função técnica ou de maximização de tempo e recurso. Um exemplo é o uso de chapéu para proteção, seu uso tem função prática, mas o uso de um tipo de chapéu específico para montaria se constitui tradição por ir além da sua função prática, seu uso se dá independente das condições climáticas (HOBSBAWM, RANGER, 2002).

Como exemplo da invenção da tradição podemos utilizar o caso das festas juninas brasileiras. Essas festas consistem em reunir a comunidade para montar o que seria a celebração de um costume rural, a própria festa. Para alcançar esse fim o principal recurso que se lança mão é a encenação de um casamento da roça, além das fantasias de “maria-chiquinha” e “jeca-tatu” dos participantes, acessórios que formam a tradição. O que se precisa analisar nesse caso é a veracidade dessa representação do rural, os “jecas-tatus” fazem uma imagem fiel do que o

rural é ou já foi? A própria festa tem alguma semelhança com as originais? A ideia de um homem rural nas características do Jeca Tatu foi popularizada em 1918 por Monteiro Lobato em seu livro *Urupês*, o que indica que a nossa tradicional festa junina se baseia em conceitos com apenas um século. Qual era a imagem tradicional do homem rural antes disso? Qual era o prévio imaginário sobre as festas tradicionais rurais?

Como são fenômenos sociais contextualizados, as tradições sofrem diversas mudanças. É comum se ter a sensação de que na atualidade a tradição está perdendo força. Porém a tradição não está desaparecendo do mundo moderno, acontece que a forma que está em desuso é a “tradição vivida da maneira tradicional (p. 53)”, ou seja, a tradição continua presente em nossos cotidianos, mas não da mesma forma que estava na vida dos nossos avós (GIDDENS, 2003). Como exemplo, temos hoje a prática da benzeção, porém, além da maneira tradicional, podemos receber a benção por whatsapp.

Para além disso, uma associação pertinente a se fazer é a similaridade das origens das palavras Tradição e Patrimônio. Segundo Giddens (2003):

As raízes linguísticas da palavra “tradição” são antigas. A palavra inglesa *tradition* tem origem no termo latino *tradere*, que significa transmitir, ou confiar algo à guarda de alguém. *Tradere* foi originalmente usado no contexto do direito romano, em que se referia às leis da herança. Considerava-se que uma propriedade que passava de uma geração para outra era dada em confiança – o herdeiro tinha obrigação de protegê-la e promovê-la (GIDDENS, 2003, p.49).

O que se percebe é que a origem da palavra tradição está associada a algo que deve ser herdado e protegido, o que segue a mesma linha de pensamento de Gonçalves (1996) quando aponta a origem das palavras *heritage* (francês), *patrimoine* (francês) e *patrimônio* que indicam “ser uma forma de propriedade herdada, em oposição a uma propriedade adquirida” (GONÇALVES, 1996, p. 24). Apesar disso, nossas tradições, heranças e patrimônios são reconstruídos constantemente durante o tempo. Ainda que isso não invalide o valor desses bens, os estudos recentes nessa área nos sugerem pensar esses fenômenos como produtos da ação do próprio ser humano situado em seu contexto sociocultural e não como dados a-históricos (GONÇALVES, 1996).

Pensando em patrimônio, como já visto anteriormente, os museus sempre foram salvaguardas de objetos raros, curiosos ou significativamente representativos. Para além dos objetos pode-se também incluir na lista de preservação dos museus as representações imateriais de certas manifestações culturais, como narrativas e memórias. Esses alvos da proteção dos museus são os patrimônios que hoje se constituem como símbolo de status cultural e intelectual de um país.

Patrimônio pode ser definido como os bens materiais que um indivíduo possui. Visto isso, quando se ouve sobre patrimônio nacional pode-se deduzir que estejam se referindo ao conjunto de bens que uma nação possui. A ideia de um patrimônio nacional surgiu a partir da República Francesca. A República se apropriou dos bens da realeza e da igreja e decretou a proteção de monumentos históricos para impedir que o movimento revolucionário da França os destruísse, dando origem aos patrimônios nacionais. Por meio da intervenção do Estado, o patrimônio se tornou assunto do nacional, além de ser entendido como objetos portadores de valores pedagógicos, econômicos e artísticos (OLIVEIRA, 2008). Além disso, patrimônio pode também ser classificado como cultural. No entanto, a definição de patrimônio cultural sofre mudanças de acordo com o que o país entende por cultura e pelo direcionamento de suas políticas culturais (BARRETO, 2004).

No Brasil, a questão cultural ganhou espaço como política pública expressiva a partir da década de 1930. Durante o período que vai de 1937 até meados da década de 1970, a definição de patrimônio cultural estava vinculada a uma imagem europeia e elitista como obras de arte de grande valor, prédios e monumentos do período colonial. Essa fase cultural brasileira foi associada ao nome de Rodrigo Melo Franco de Andrade que foi diretor da então recém-criada Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN. A visão de Rodrigo foi ampliada por Aloísio Magalhães que assumiu a SPHAN de 1979 a 1982, ano de sua morte. Aloísio defendia que a cultura brasileira deveria estar centrada na diversidade popular, no cotidiano e no presente. Foi a partir dessa época que manifestações e bens culturais como festas tradicionais ou religiosas, artesanato, culturas étnicas, dentre outras coisas foram consideradas também patrimônio cultural (GONÇALVES, 1996; BARRETO, 2004).

A partir dessa mudança de perspectiva sobre o que é cultura, o conceito de patrimônio também se alterou, muito bem exemplificado nas palavras de Margarita Barreto:

Nessa esteira, o patrimônio deixou de ser definido pelos prédios que abrigaram reis, condes e marqueses e pelos utensílios a eles pertencentes, passando a ser definido como o conjunto de todos os utensílios, hábitos, usos e costumes, crenças e forma de vida cotidiana de todos os segmentos que compuseram e compõem a sociedade (BARRETO, p. 11, 2004).

Enquanto as narrativas sobre patrimônio são articuladas em ambientes acadêmicos, o patrimônio é manipulado diretamente por aqueles responsáveis por sua restauração, preservação e exposição. Aqueles que intentam resguardar o patrimônio constantemente se utilizam da retórica da perda, justificando o movimento de preservação como algo necessário para que se evite a perda de objetos tão valiosos para nossa história e cultura. O que não se percebe facilmente é que o movimento de preservação de objetos e de um passado acaba por

destruir os significados completos dos mesmos, já que muitas vezes eles são retirados dos seus contextos originais, ressignificados e realocados em exposições onde representam o passado ou o grupo social idealizados com perfeita coerência, continuidade, totalidade e autenticidade. Esse movimento nos faz perceber o presente e tudo que nos rodeia na nossa cotidianidade como algo defeituoso, caótico e principalmente contaminado com a perda. (GONÇALVES, 1996).

Assim, o patrimônio cultural pode ser definido como uma alegoria, uma forma de representação que ilustra uma ideia ou um conceito. Alegorias surgem principalmente em períodos de ausência, como por exemplo de uma autoridade familiar, política ou religiosa. Com isso, as alegorias expressam um desejo de reconquistar essa entidade que está sendo perdida e também de redenção desse movimento de transição. O patrimônio enquanto alegoria expõe aquilo que está desaparecendo e ilustram conceitos abstratos, por isso a apropriação do patrimônio se faz importante para a construção da identidade e da memória (GONÇALVES, 1996).

Finalizando, os museus, além de serem santuários de preservação patrimonial, também atuam com sua função pedagógica na educação patrimonial, discutindo “o patrimônio cultural como fonte primária de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo” (OLIVEIRA, 2008, p. 147).

Os conceitos de patrimônio cultural e narrativas estão atrelados à ideia de uma memória coletiva. Já vimos que a tradição que rege as nossas práticas e discursos não é tão ancestral e sobre-humana como se imaginava. O conceito de memória é igualmente complexo, principalmente quando estudamos não uma memória individual, mas coletiva que abarca a percepção de toda uma comunidade sobre um acontecimento. A memória, assim como a tradição, não se constitui de uma entidade presente que independe da ação humana.

Ferreira e Orrico (2002) argumentam que o mundo contemporâneo tem uma grande preocupação em preservar a sua memória. Essa “obsessão por não esquecer” (op. cit. p.7) pode ter algumas causas. Dentro delas temos o natural movimento de avaliação das práticas passadas pensando nas ações para o futuro, mas também temos o medo da perda de um passado tido como um lugar seguro (GONÇALVES, 1996). Além dessas, a busca pela preservação da memória também pode estar associada às novas tecnologias midiáticas que nos permitiram armazenar grandes montantes dessa memória e ter consciência da mesma.

Independentemente dos motivos que nos levam a estimar sua preservação, a memória se constitui um importante elemento na análise das narrativas sobre preservação. Candau (2005) argumenta que a noção de uma memória coletiva pode ser vaga, confusa e até misteriosa, podendo levar o pesquisador a cometer alguns erros interpretativos. Entretanto o autor também

afirma que apesar dos prejuízos, memória coletiva é o conceito mais prático para se trabalhar com “formas de consciência do passado (ou de inconsciência no caso de esquecimento) aparentemente partilhadas por um conjunto de indivíduos” (CANDAU, 2005, p. 88).

As sociedades produzem amplamente memórias compartilhadas por vários sujeitos e até mesmo todos os seus membros. Essas memórias são vinculadas a lugares, conceitos, pessoas e histórias que formam representações do que essa sociedade vai acrescentar à sua memória coletiva. As crenças, os mitos, as lendas, as religiões e até acontecimentos históricos formam exemplos de uma memória partilhada por um grupo (CANDAU, 2005).

A memória coletiva não é formada por uma única memória, mas sim por várias camadas de percepção daquela realidade. As memórias individuais são articuladas para formar uma memória coletiva e diferente da memória individual, essa memória precisa ser repetida várias vezes para se estabelecer e, conseqüentemente, ela é reinterpretada cada vez que for recontada. Além disso, o que Candau (2005) acredita ser mais visível na memória coletiva não é o fato que foi recordado pelo grupo, mas sim o que foi esquecido. O que dá coletividade para essa memória é que o grupo coletivamente se esqueceu de uma ou mais vertentes do seu passado em comum (CANDAU, 2005). Percebe-se que o discurso de Candau sobre a memória coletiva está em concordância com o que Giddens diz sobre tradições, todos esses autores evidenciam como nossos discursos são socialmente construídos e reforçado (ou negados) com o passar do tempo.

Para além da memória coletiva, Hallbwachs (1950 apud CANDAU, 2005) desenvolve um outro conceito que são os quadros sociais da memória. Nessa vertente temos que apesar de os indivíduos articularem suas memórias para construírem uma memória partilhada, eles não fazem isso apenas através de suas interações. O que realiza a conexão entre essas memórias são o que Candau (2005) chama de “sociotransmissores” que são “(...) todas as coisas que mobíliam o mundo (objetos tangíveis, intangíveis, como por exemplo os lugares de memória, os seres animados, os seus comportamentos e o que eles produzem)” (CANDAU, 2005, p. 95). Visto isso, a mediação da memória fica a cargo de elementos externos ao ser, mas não fora do seu alcance de manipulação, como por exemplo os patrimônios, os museus e as narrativas.

Além disso, a memória coletiva se compõe também por memórias que foram esquecidas, que foram escolhidas para serem esquecidas e por aquelas que não puderam ser exteriorizada. Pollak (1989) discute a função da memória coletiva e das memórias “não-ditas”; para o autor a preservação do passado serve para manter a coesão de grupos sociais e instituições. Através de vários exemplos, Pollak (1989) nos mostra como a escolha de não-dizer, não contar, um acontecimento foi fundamental para a manutenção social em alguns momentos históricos. As motivações podem ser várias como coerção política, coerção social,

vergonha, incompreensão, falta de receptibilidade. Em muitos casos, essas memórias não-ditas aguardaram o momento propício para se manifestarem. Quando manifestadas, elas geralmente se opõem a memória nacional que foi construída por anos.

Um outro conceito chave de Pollak (1989) para trabalharmos com a memória, é o conceito de memória enquadrada, que é mais específico do que a memória coletiva de Candau. A memória enquadrada visa mais do que apenas manter grupos coesos, ela objetiva também modificar as fronteiras desses grupos de acordo com os conflitos do presente, podendo incluir aqui o sentimento de identidade grupal. Visto isso, ela reinterpreta os fatos, mas sempre operando no limite da credibilidade histórica, pois o enquadramento da memória não é uma falsificação. Esse trabalho de enquadramento da memória necessita de seus profissionais próprios, tanto aqueles que guardam em silêncio as memórias que ainda não foram exteriorizadas, quanto aqueles que constroem a imagem nacional. Nesse último grupo se enquadram os museus e seus profissionais resguardando uma memória que deve ser nacionalmente reconhecida.

Com já dito, a construção da memória se dá a partir da idealização de um passado. Gonçalves (1996), baseado nos pensamentos de White (1980) e Clifford (1988), elabora a ideia de uma realidade ficcionalmente construída. Segundo o autor, quando historiadores escrevem sobre o passado da humanidade, o fazem de um jeito que todos os fatos possuam coesão e coerência no decorrer do tempo, eliminando qualquer traço de desarmonia e caos entre os acontecimentos. Desse modo, o autor não está elaborando um relato fiel dos fatos (o que seria, inclusive, impossível), mas sim um “‘artefato literário’ (1978) produzido pelo historiador e por meio do qual ele ordena os ‘eventos históricos’ dentro de uma estrutura narrativa (GONÇALVES, 1996, p. 16)”. Esse fato nem sempre é notado, pois os historiadores não permitem que sua voz narrativa apareça em seus textos, o que faz parecer que a realidade narrada pelo autor da história seja a mesma, independentemente do seu papel, o texto se torna um espelho que puramente reflete aquela realidade, sem alterá-la (GONÇALVES, 1996).

Os museus podem atuar como um reforço dessa realidade ficcional, já que têm o poder e a legitimidade de representar de forma didática e ilustrativa um período histórico, dentre outras coisas. Um exemplo disso é o Museu Imperial de Petrópolis no Rio de Janeiro. Criado em 1940, tinha como objetivo expor coleções de objetos de Dom Pedro I e Dom Pedro II relacionando-os com o estado do Rio de Janeiro. Entretanto o Museu acabou por enaltecer a imagem do Brasil Império com foco em Dom Pedro II, para isso a administração do museu privilegiou a ideia que se tem de um império mais do que a própria realidade. Sobre isso Oliveira (2008) aponta:

O museu homenageia um império imaginário, mescla de fantasia e realidade, sendo por isso durante muito tempo criticado pelos historiadores e admirado pelo público. Constitui um cenário teatral didático e, não a verdade histórica. Não procura autenticidade ou originalidade e, sim, recriar a imagem de uma época (OLIVEIRA, 2008, p. 151).

Os museus têm grande relevância na legitimação da cultura e da história. Eles são instituições especializadas nessa construção da percepção visual da realidade. Suas exposições direcionam o olhar do visitante e criam uma referência daquilo que está sendo exposto, como expõe Oliveira (2008):

O espetáculo da ordem e do controle sobre objetos, corpos, vida e morte deveria integrar o cotidiano do povo. Através desse espetáculo foi ensinado como apreciar o progresso e as novas tecnologias e, acima de tudo, foi produzida a lealdade à ordem nacional (OLIVEIRA, 2008, p. 145).

Passemos, então, à análise dos dois museus e o modo como os objetos e exposições que narram sobre o rural foram selecionados e dispostos.

CAPÍTULO 2: MUSEU DE ARTES E OFÍCIOS

Este capítulo foi destinado à apresentação do Museu de Artes e Ofícios, desde seus dados técnicos até as suas narrativas mais sensíveis dedicadas ao universo rural. Está dividido em três partes para melhor absorção dos tópicos, sendo a primeira parte uma apresentação geral do museu com o seu histórico e propósitos. A segunda, uma análise das narrativas sobre o rural que o museu afirma ter, ou seja, uma visão oficial da representação do rural nesta instituição. E por último, uma análise das narrativas sobre o rural presente na composição das exposições do MAO, buscando perceber qual narrativas as peças e as coleções passam para os seus visitantes.

2.1. CONHECENDO O MUSEU

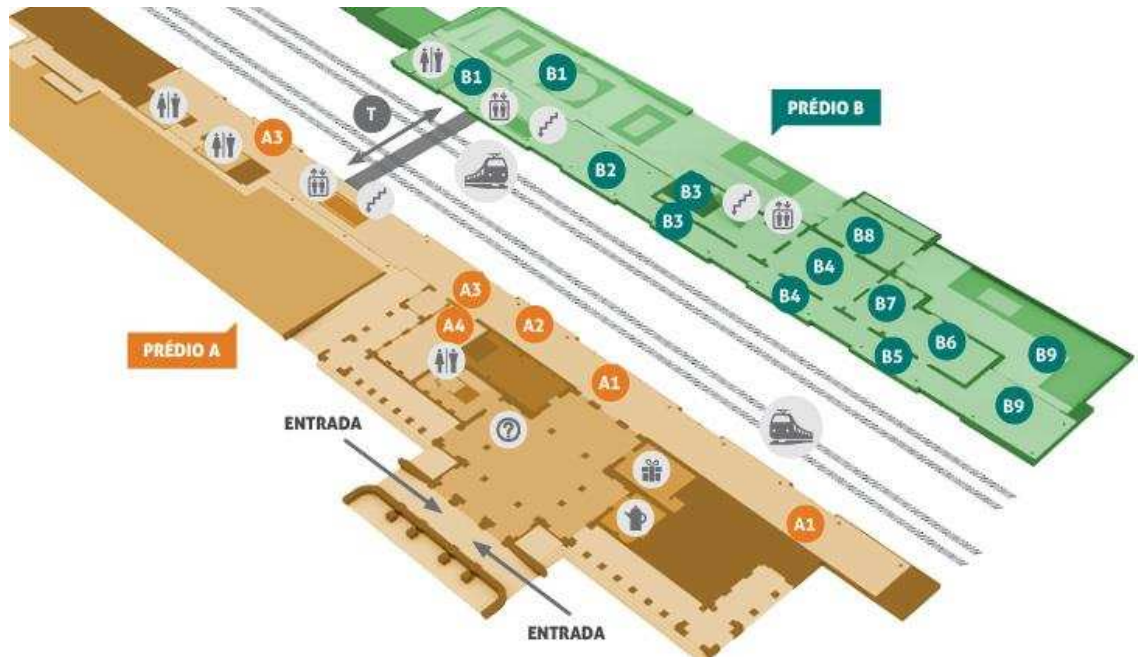
O MAO está situado na capital do estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, na Praça Rui Barbosa, também conhecida como Praça da Estação. Segundo Martinez (2014) a escolha do local se justificou principalmente pela proximidade da estação de metrô que traria um grande público em potencial de trabalhadores e trabalhadoras.

Com a iniciativa do Instituto Cultural Flávio Gutierrez – ICFG e o apoio do Ministério da Cultura e da Companhia Brasileira de Trens Urbanos – CBTU, o MAO recebeu a coleção particular da presidente do ICFG, Angela Gutierrez, considerada bastante representativa do trabalho pré-industrial brasileiro. A estrutura que hoje abriga o Museu é formada pelos edifícios tombados da antiga Estação Ferroviária Central. As obras, ocupando um espaço de mais de 15.000 m², ficaram prontas em dezembro de 2015 e Museu foi aberto ao público em janeiro de 2016. Desde que o Serviço Social da Industrial – SESI assumiu a gestão do MAO, em julho de 2016, as entradas estão gratuitas (Museu de Artes e Ofícios, s/d).

Esse museu tem como objetivo representar os ofícios do século XVIII ao XX. Devido à composição demográfica brasileira ser majoritariamente rural até meados do século XX, os ofícios apresentados em muitas das salas se relacionam com o meio rural, com exceção daqueles típicos das cidades, como vendedores ambulantes, entre outros. Assim, embora não se espere que o rural seja o foco principal da maioria das exposições permanentes do MAO - a não ser em sua ala específica, os ofícios da terra - é praticamente impossível não notar o rural nos outros espaços, seja nas fotos, nas descrições ou nos objetos. Por sinal, parte desse rural remonta a expressões muito semelhantes ao rural atual, a depender do contexto, já que o museu abriga com peças até do final do século XX.

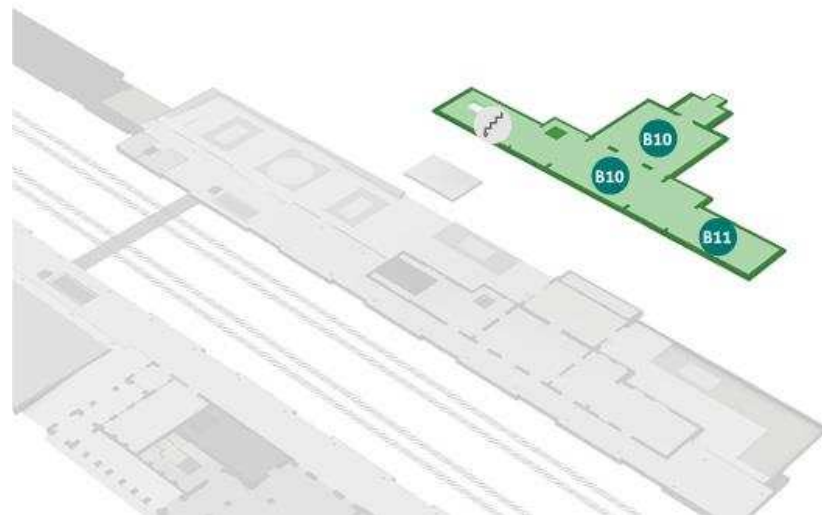
O MAO é formado por dois grandes prédios (A e B), sendo que, apenas no prédio B há um segundo nível destinado à visitação (figuras 1 e 2).

Figura 1 - Mapa do nível 1 dos prédios A e B do Museu de Artes e Ofícios



Fonte: Museu de Artes e Ofícios – MAO

Figura 2 - Mapa do nível 2 do prédio B do Museu de Artes e Ofícios



Fonte: Museu de Artes e Ofícios – MAO

Abaixo é possível visualizar os ofícios presentes no Museu de Artes e Ofícios e localizados nos mapas acima. Os ofícios estão espalhados pelos prédios A e B com o mapa pode-se perceber a lógica de proximidade e continuidade de cada ofício.

Quadro 2- Legenda do prédio A do mapa do Museu

Prédio A	
A1	Ofícios do Transporte
A2	Ofícios Ambulantes
A3	Ofícios do Comércio
A4	A Proteção do Viajante

Fonte: Museu de Artes e Ofícios – MAO

Quadro 3 - Legenda do prédio B do mapa do Museu

Prédio B	
B1	Jardim das Energias
B2	Ofícios da Mineração
B3	Ofícios do Fogo
B4	Ofícios da Madeira
B5	Ofícios da Cerâmica
B6	Ofícios do Comércio
B7	Ofícios da Lapidação e Ourivesaria
B8	Ofícios do Couro
B9	Ofícios da Terra
B10	Ofícios da Conservação e Transformação dos Alimentos
B11	Ofícios do Fio e do Tecido

Fonte: Museu de Artes e Ofícios – MAO

Os ofícios estão agrupados seguindo uma lógica de proximidade e complementaridade entre eles. O prédio A é composto por ofícios que giram em torno do comércio, facilmente identificados pelo próprio ofício do comércio e do ambulante. O transporte e a proteção ao viajante se referem ao caminho feito pela mercadoria que girava não só os pequenos comércios como também as grandes indústrias. O MAO tem uma relação íntima com os trilhos do trem, além do prédio ser o mesmo da antiga Estação Ferroviária Central, o atual metrô de Belo

Horizonte passa entre os prédios A e B, como apontado na Figura 1. Até mesmo a passagem que liga os dois prédios se constitui em um túnel que passa por baixo dos trilhos, é possível ouvir o ruído do metrô quando se atravessa a passagem. Pensando nisso, a administração do museu garantiu que os passageiros do metrô pudessem visualizar o museu da estação. As paredes do prédio A e B que fazem contato com a estação são de vidro e permanecem iluminadas no período da noite. Além disso, algumas peças de diversos ofícios estão alocadas no espaço aberto entre a estação e o museu (figuras 3 e 4).

Figura 3 - Perspectiva da estação do metrô vista do prédio A. Os passageiros do metrô ficam de frente para o museu e os visitantes podem englobar a estação como parte da exposição.



Fonte: autora (2019)

Figura 4 - Canoa exposta entre a estação de metrô e o museu. Buscando um maior contato entre o trabalhador e a exposição. O museu deixa suas peças quase a céu aberto, desafiando as regras mais básicas da expografia.



Fonte: autora (2019)

Os ofícios do prédio B seguem a mesma lógica: todos têm uma continuidade complementar. A maior parte dos ofícios alocados nessa ala estão relacionados à indústria, como a mineração e os ofícios do fogo, como, por exemplo, a fundição. A partir daí voltamos ao comércio, também presente no prédio A, mas lá o comércio está voltado para o transporte, a viagem, a movimentação de pessoas, como o caixeiro viajante, os ambulantes, engraxates e vendedores da rua e o transporte de cargas, enquanto no prédio B o comércio não reporta ao movimento, é fixo. São apresentados os produtos derivados do minério, barro, couro e madeira, mas o centro das atenções são as réplicas de uma botica e de um armazém, espaços de manutenção da vida cotidiana, presentes em quase todos os vilarejos. A botica e o armazém são a conexão para os ofícios do nível 2 do prédio B, onde estão alocados os ofícios diretamente ligados à vida doméstica (figuras 5 e 6).

Figura 5 - Réplica de uma botica com vários frascos de medicamentos. Em um espaço fechado, a réplica passa a sensação de estagnação, bem diferente dos outros ofícios do MAO.



Fonte: autora (2019)

Figura 6 - Réplica de um armazém com diversos itens da vida doméstica. O armazém busca representar diversos elementos da vida cotidiana do século passado, mas acaba por esbarrar em muitos elementos que ainda persistem, como o telhado trançado de taquara e os embutidos vendidos nos varais de pequenos comércios



Fonte: autora (2019)

Nos ofícios da terra, espaço especificamente voltados para o mundo rural, estão alocados os ofícios do lavrador e do mestre de açúcar, relacionando-se à transformação da cana em cachaça, açúcar, rapadura e afins. Apesar da sua íntima relação com o rural, o MAO não possuía, originalmente, um espaço voltado para os ofícios da terra. Este foi adicionado após uma reforma realizada no prédio que ampliou alguns espaços. Os ofícios da terra estão alocados depois do jardim das energias. Neste último espaço há equipamentos relacionados à geração de energia (rodas d'águas) e equipamentos movidos à energia humana ou animal (moendas e arados). Parte do jardim das energias fica em espaço aberto (como um jardim) e ali há algumas plantas como o café e a cana bem ao lado de uma das entradas dos ofícios da terra, reiterando o sentido de complementaridade dos espaços.

Os ofícios no MAO geralmente são representados por três tipos de objetos: as ferramentas de trabalho, os produtos desse trabalho e, mais esporadicamente, por manequins. Além disso, são expostas imagens (fotos ou pinturas) em painéis com trechos históricos, explicações ou curiosidades. Alguns dos ofícios também possuem o recurso da multimídia que é uma tela onde o visitante pode interagir para descobrir outras curiosidades sobre um determinado ofício através de vídeos, músicas, jogos e poemas.

2.2.NARRATIVAS SOBRE O RURAL

“Contar sobre a história do Brasil é contar sobre o universo rural” (Mediador Educativo - MAO).

O MAO foi pensando para ser representativo do trabalho e do trabalhador brasileiro, mas sofreu grande influência da trajetória de Flavio Gutierrez e Angela Gutierrez, que começaram a coleção particular que tornou possível o Museu de Artes e Ofícios. Flavio Gutierrez era empreiteiro e percorria cidades do interior mineiro construindo estradas. Nesses percursos, Flavio, muitas vezes acompanhado pela filha Angela, procurava por locais antigos onde poderiam ser encontrados objetos de valor histórico e simbólico. Diferente de outros colecionadores, Flavio não buscava por artefatos raros, mas sim por objetos do cotidiano das pessoas. Em um dos vídeos institucionais do MAO, Angela Gutierrez comenta:

Meu pai foi colecionador de arte antiga brasileira e eu o acompanhava pelas viagens pelo interior do Brasil e nessas viagens ele sempre me dizia que era preciso preservar, restaurar, guardar as peças que ficavam nas cozinhas e nos quintais porque elas eram tão importante quanto as peças que ficavam nas salas de visita. Nós viajávamos pelo interior, chegávamos nas fazendas nas pequenas cidades e ele sempre procurava saber onde é que tinha um córrego, uma árvore mais antiga, uma jabuticabeira velha, uma mangueira... Realmente ali sempre tinha o resto de uma construção, uma pedra de mó, uma parte do que um dia foi uma moenda. E ele ficava muito feliz, juntava aquilo, punha em cima de um caminhão e levava com ele. E me dizia que aquilo era uma

parte importante da nossa história que ele estava conseguindo preservar [...] (Multimídia Museu de Artes e Ofícios. S/D).

Angela continuou a atividade do pai, atraindo inclusive pessoas interessadas em vender ou doar seus objetos antigos. Assim, mesmo antes da idealização do Museu de Artes e Ofícios, Angela já atuava como guardiã dos objetos e histórias brasileiras, podendo até mesmo ter incentivado a valorização de tais peças na cultura popular da região. Como visto anteriormente, o sistema de representação da sociedade acaba por gerar esses guardiões e meios de se proteger a história (BACZKO, 1985). Figueiredo (2013), por sua vez, aponta que, com as mudanças que ocorreram no meio rural, houve um movimento de revalorização do espaço com foco em suas “características específicas” e com valores como autenticidade e genuinidade. Sendo assim, a obtenção desses objetos apelou para um imaginário social tanto de Angela quanto da população envolvida sobre o que seria “autêntico” da história brasileira. Quando a coleção foi doada para o Museu, havia um montante de 2.400 peças que ficavam alocadas na fazenda da Angela Gutierrez em Sete Lagoas - MG. Por isso, percebe-se certa predominância de peças mineiras dentro do MAO, mas sempre com o esforço de retratar todo o território nacional.

Como museu, o MAO se considera guardião da história do trabalho e do trabalhador brasileiro. Percebe-se que a instituição e seus colaboradores têm orgulho de ser o primeiro museu voltado para os ofícios no país. A questão da preservação do patrimônio histórico brasileiro é forte, principalmente no que diz respeito à cultura e ao cotidiano do trabalho, temas poucos explorados no país. O patrimônio protegido pelo MAO é exposto pela instituição como “diferenciado” por dois motivos: 1. O tema abordado foca na cultura popular e no cotidiano do trabalho e; 2. A maior parte das peças do museu são expostas abertamente ao público, sem a necessidade da proteção de vidros. Assim o MAO se representa como um museu popular que dialoga com a classe trabalhadora.

Pensando no patrimônio preservado, o MAO busca dar protagonismo às suas peças, deixando-as mais próximas aos visitantes e a partir daí constrói a sua narrativa, através da organização por ofícios. As centenas de peças expostas necessitam de cuidados constantes. Para isso o museu conta com uma grande equipe de limpeza e profissionais que atuam exclusivamente na manutenção e restauração das peças. O MAO buscou capacitar esses trabalhadores para suprir as suas próprias necessidades, corroborando assim sua narrativa sobre o trabalhador. Todos os cuidados dedicados às peças apontam o alto valor social e cultural que elas possuem (OLIVEIRA, 2008), apesar de serem objetos que poderiam ter se deteriorado se não houvesse alguém para salvaguardá-los.

No viés simbólico, o patrimônio imaterial protegido pelo MAO representa a cultura do trabalho brasileiro. Lançando luz aos ofícios possivelmente já esquecidos e reforçando a importância do trabalhador na sociedade, o museu protege e mantém como ideologia a ideia de que “o trabalho dignifica o homem”. Além disso, o museu busca proteger não só uma ideia generalista do ritual do trabalho, mas também o seu cotidiano, o que Hobsbawm e Ranger (2002) chamam de costume. O costume/cotidiano seria aonde as tradições ganham força e forma. A repetição de um ato dentro de uma sociedade pode leva-lo a se tornar uma tradição que se perpetuará ou modificará com o passar do tempo. O MAO consegue expor os costumes que deram forma a algumas tradições, como o uso dos carros de boi e da montaria a cavalo, hoje exaltada nas festas rurais.

Houve também um esforço para que o museu pudesse dialogar com o trabalhador moderno. A estratégia de revitalizar um espaço percebido como “quase abandonado” da cidade e conjuga-lo com o metrô da capital aponta nessa direção. Independente do público que entra de fato no prédio, centenas de trabalhadores visualizam parte do acervo todos os dias. Esse direcionamento não é exclusivo do MAO. Oliveira (2008) aponta que a partir do século XX, os museus buscam se aproximar da vida cotidiana do povo, ampliando seu papel original de guardião de obras de arte e curiosidades.

Em sua função educativa, o MAO busca ser um espaço de ensino onde as novas gerações possam aprender como se davam os ofícios brasileiros no passado. Com isso se tem uma oposição de o que era antes e do que é agora. Gonçalves (1996) nos lembra que em seu início, muitos museus representavam certas categorias sociais e culturais por oposições visuais. Aqui o contraste não é visual, mas simbólico. Durante o percurso do museu vemos e ouvimos a todo momento como eram os ofícios, indicando que não são mais, em uma oposição passado/presente.

O MAO é um museu de galeria, mas não do modelo clássico. Uma das principais diferenças é a disposição das peças. A maior parte do acervo não está fechada em vidros ou em caixas, criando um distanciamento frente aos visitantes: as peças estão dispostas abertamente, compondo cada parte da narrativa ampliada da exposição. Além disso, as multimídias de vídeo e áudio facilitam a compreensão histórica do que está sendo apresentada de forma descontraída e lúdica, tal como Barreto (2004) aponta quando aborda a transição dos museus para se tornarem também espaços de lazer.

Segundo Pesavento (1994) a representação é feita a partir de uma releitura do real, contada pelas lentes de um ator. Assim sendo, o museu recria um recorte do real e o re-apresenta para a sociedade. O MAO fez seu recorte nos ofícios brasileiros até o final do século

XX. Partindo desse ponto, reorganizou a história desses ofícios, utilizando as peças da coleção museal, segmentando-os e fazendo jogo de luz e sombras nos pontos mais ou menos importantes do ponto de vista do museu. Essas escolhas podem determinar o que serão ressaltados ou esquecidos na narrativa museal (CUNHA, 2006), dando forma ao seu propósito.

No caso do MAO, houve um esforço para que todas as regiões do Brasil fossem representadas, no entanto, percebe-se uma predominância da região sudeste com destaque para Minas, devido à origem da coleção. Os ofícios representados são, em sua maioria, trabalhos braçais que demandam/demandavam um grande esforço físico. São trabalhos que serviram para a manutenção e reprodução da vida cotidiana no país, desde os dos viajantes, “que desbravaram as matas virgens” até os ambulantes que supriam as necessidades da vida nas cidades.

Pensando na representação dos ofícios que mantiveram a vida desde a colônia até a atual república, podemos ver como os ofícios da terra, como o próprio museu denomina, ou os ofícios relacionados ao mundo rural tem um papel central nessa história. O rural é a fonte da vida humana, onde conseguimos a matéria-prima para todo o resto, a começar pela alimentação. Visto isso, mesmo que a narrativa exposta pelo MAO não esteja centrada no rural, o seu papel se torna fundamental nessa narrativa.

Para além da representação, o MAO colabora para criação de um imaginário social (CASTORIADIS, 2000) sobre os ofícios e sobre o próprio rural. A definição de rural tem sido alvo de debates de vários autores que se baseiam em diversos dados para tentar conceituar esse espaço em constante movimento. Entretanto, o imaginário sobre o rural acompanha a todos e espaços privilegiados como os museus ajudam a moldar e (re)definir essa imagem. Aqui vemos o rural como espaço de trabalho e vida, os ofícios de diversas seções acabam pinçando a visão do rural devido ao seu contexto socio-histórico. Assim associamos a vida rural como uma vida de mil e uma formas de trabalhos.

Sobre a representação do espaço rural, o museu se afirma como representativo. Sua intencionalidade seria de ser um espaço que possa apresentar os modos de vida rurais para as gerações urbanas mais novas, mas com enfoque na agricultura e no trabalho (plantio, colheita, moenda, transporte...). Para além disso, o MAO se propõe a valorizar a história rural e o trabalhador do campo.

2.3.NARRATIVAS “SENSITIVAS”

“[...] carros de boi típicos do país [...] fariam lembrar os carros dos triunfadores romanos, se não fossem tão toscamente construídos [...]” (Oscar Canstatt. Brasil, a Terra da Gente, 1868 - MAO)

Acompanhando a trajetória inicial da coleção, percebe-se que as peças têm origem em espaços rurais. Pensando que até meados do século XX o Brasil ainda era predominantemente rural, é marcante a visualização do espaço rural por de trás de cada peça. Entretanto, no projeto inicial não havia um espaço reservado para os ofícios da terra, esse espaço surge com reformas posteriores à inauguração. Esse fato gera o questionamento: porque em um museu dos ofícios não haveria um espaço reservado para os ofícios rurais? São inúmeras as possibilidades de respostas, desde questões práticas, como aproveitamento do prédio ou o fato de estar situado no centro de uma metrópole, até problemas mais conceituais. Entretanto pode-se sugerir duas respostas possíveis e interessantes para o debate: 1. As peças já teriam um apelo rural tão forte que uma seção específica seria redundante; ou 2. Apesar do rural ser tipicamente imaginado como local de trabalho, esse trabalho não estaria suficientemente valorado a ponto de ser destacado no museu.

Pensando na presença subjetiva do rural no museu, a exposição começa com os ofícios do transporte fazendo uma ligação direta com o ponto de contato entre o MAO e a linha férrea. Porém o primeiro ofício que aparece é o do tropeiro, profissão só possível em meio rural. Para representá-lo vários objetos ligados ao transporte animal são expostos, como estribos, cinerros e selas.

No ofício do canoeiro a grande canoa e as carrancas, representando o imaginário social em torno desse ofício ganham destaque. Mas dentro dessas canoas, junto ao manequim do canoeiro, estão diversos balaios de cipó, cuias e cumbucas. Esses objetos pertencem ao cotidiano rural e aqui representam o que o canoeiro levava e trazia quando cruzava o rio. Junto ao canoeiro está o carpinteiro naval, sendo aquele responsável pela construção e reparo das canoas.

De dentro do museu é possível ver a exposição que fica entre os trilhos do metrô e nele estão alocados, dentre outros, um alambique, um grande tacho de cobre e um tonel de curtição de cachaça. Esses objetos pertencem aos ofícios da terra, ao mestre de açúcar. Estão separados de suas narrativas e histórias, apenas com o propósito de buscar a atenção daqueles que usam o metrô e despertar o interesse para o museu.

Uma pequena sala do prédio A se destoa da exposição permanente por não conter um ofício, mas um acessório de uma profissão. Denominada de proteção ao viajante, a exposição mescla armas brancas e de fogo com orações e santos, principalmente ligados ao catolicismo. A proteção física e espiritual são postas lado a lado. Aqui novamente o imaginário do mundo rural é despertado pela religiosidade e os tipos de arma. Os viajantes aqui são apresentados como aqueles que desbravaram as matas de um Brasil ainda em descobrimento, mas um objeto se

destaca por não pertencer a essa narrativa. É uma traseira de um caminhão escrito “Obrigado Senhor”. O caminhoneiro é um viajante que comumente utiliza frases religiosas como proteção em seus veículos e o museu se dispõe a expor peças até do século XX. Pode-se perceber um contraste entre a proteção antes e agora, suas diferenças, mas principalmente suas similaridades. Ainda como proteção ao viajante há uma vestimenta de vaqueiro, toda feita em couro para proteção do corpo. As roupas de couro partiram de uma indumentária necessária ao trabalho rural para ganhar espaço na moda como sinal de status, mesmo em zonas rurais. Carmo (2013) comenta sobre a constante movimentação que acontece no mundo rural, o que se encaixa na ressignificação do couro como vestimenta.

Ainda nos ofícios do transporte há, exposto, o de carreiro, profissão daqueles que levam carros puxados a animais, carregados de pessoas ou cargas como carro de boi. Além dos carros, os objetos que compunham o arsenal para prender os animais aos veículos são descritos separadamente. Vale ressaltar que os objetos servem como alegorias para representar toda uma profissão, assim o carro de boi passa de uma mera ferramenta de trabalho para um objeto simbólico que retrata os meios de vida de uma população. Em poucos momentos no MAO o rural é citado, mas ilustrando o movimento dos carros de boi, há uma passagem de Aloísio de Azevedo, da obra *O Mulato*: “E os carros da roça passavam gemendo com suas imensas rodas inteiriças”.

O museu apresenta forte proximidade com o mundo rural pelas profissões que abriga e pela época em que essas profissões existiram. Entretanto, nem todo ofício antigo é rural. Os ofícios ambulantes como fotógrafo, barbeiro e trabalhadores de rua se destoam desse universo, já criando um cenário de aglomerado de pessoas, onde seus serviços eram amplamente demandados. Essas profissões retratam o processo de urbanização brasileira onde várias profissões surgiram para suprir a demanda do novo estilo de vida.

Apesar de não ter sido inserida no projeto inicial, hoje o MAO possui sua seção específica para os ofícios da terra, e nela temos os ofícios do lavrador e do mestre-de-açúcar. Em um primeiro pensamento, é comum pensarmos que o lavrador teria mais predominância dentro desse ofício, entretanto, o mestre-de-açúcar e suas diversas funções (transformação da cana em cachaça, açúcar, melado, rapadura, etc...) se sobressai. Isso pode ser explicado pela magnitude e forte presença dos objetos pertencentes ao mestre-de-açúcar. Enquanto o lavrador é representado por enxadas, foices e balaios, o mestre-de-açúcar se representa através dos alambiques, tachos e conchas de tamanhos formidáveis. O brilho do cobre lustrado também ajuda a cativar o visitante. Apesar do vídeo institucional mostrado nessa seção representar um mesmo indivíduo na função de lavrador e mestre-de-açúcar, percebe-se que há um acréscimo

de valor social no trabalho do mestre-de-açúcar, vista como uma atividade mais complexa em comparação à rusticidade do trabalho do lavrador.

Os ofícios da terra se mesclam sutilmente com o jardim das energias, proporcionando uma agradável e quase imperceptível transição. Principalmente na parte externa do jardim há vários elementos que nos levam a essa sensação. Por exemplo, dentro do prédio B, bem na sua entrada após o túnel de acesso, iniciando o jardim das energias, há uma tela em que se roda um vídeo constantemente. Nos ofícios da terra há outra tela que roda outra cena do mesmo vídeo, no mesmo esquema constante. Os vídeos apresentam um recorte da vida e do trabalho rural.

Esses vídeos não estão alocados por acaso, levam consigo um simbolismo forte que traduz a narrativa do museu sobre os ofícios. No vídeo do jardim das energias é apresentado um homem carreando um carro de bois, levando cana para uma fazenda com um moinho d'água: o foco aqui é a energia animal, humana e hidráulica que permite a manutenção do trabalho e da vida na roça. O trabalho rural é idealizado, mas também é perceptível o esforço físico que o trabalho demanda, visível no suor que escorre do homem que conduz o carro de boi embaixo do sol quente: a romantização e o realismo se confundem aqui.

O vídeo dos ofícios da terra mostra a transformação da cana no engenho, desde o processo de moer até a retirada da rapadura das formas. Nesse processo, são apresentados vários objetos que estão expostos nesse mesmo ambiente, como o tacho, a concha e as formas da rapadura. Ambos os vídeos são acompanhados de uma melodia suave e calma que despertam um sentimento de saudade da vida no campo, passam uma tranquilidade que não deveria se adequar tão bem com um trabalho tão árduo e pesado, mesmo assim a ambientação traz à tona a representação da vida no campo como tranquila e recompensadora e o imaginário do rural como espaço ideal. No vídeo do jardim das energias é o som da roda do carro de boi que tem destaque.

O museu possui vários aparelhos audiovisuais interativos, onde o visitante pode escolher entre ler pequenos textos e poemas, ouvir histórias e canções ou assistir vídeos informativos conforme sua vontade e interesse. Mas os vídeos do jardim das energias e dos ofícios da terra são exibidos para todos a todo o momento: não há escolha aqui. O som do carro de boi, da água corrente e do gado enche os espaços onde o vídeo é sempre exibido e força o visitante a parar pelo menos alguns instantes e apreciar aquele pedaço da vida do campo.

No MAO os ofícios são dispostos de forma a criar um cenário onde cada ofício deve ser desempenhado por um sujeito diferente. Existe uma lógica de proximidade e complementaridade entre os ofícios, mas não de acúmulo de profissões. O local onde se percebe essa sobreposição de ofícios é nos vídeos do ofício da terra e jardim das energias. Ali o homem

é responsável por cortar a cana, puxar o boi e fazer a rapadura. Na agricultura familiar temos um único agente que desempenha várias funções para a manutenção da vida do campo, o mesmo indivíduo é agricultor, carpinteiro, queijeiro, etc. Por mais que quase todo o museu funcione como um gatilho para o imaginário rural, é nos ofícios da terra que ele mais se apresenta como real.

CAPÍTULO 3: MUSEU RURAL MAMÉDIO FRANCISCO MILITÃO

Neste capítulo abordarei as questões específicas do Museu Rural Mamédio Francisco Militão. Dividido em três partes, a primeira tratará de uma abordagem geral da instituição, contando seu histórico e objetivos. Já a segunda, discorrerá sobre as narrativas oficiais que o museu traz sobre o universo rural. Fechando este capítulo, a última parte traz uma análise das narrativas presentes nas exposições e busca conectá-las com os objetivos que a instituição traz.

3.1. CONHECENDO O MUSEU

Relatado como a primeira iniciativa sociocultural e de lazer da cidade de Inhapim - MG, o museu foi criado em outubro de 2014 com os esforços conjuntos da Associação Fofinha de Mulheres, do Conselho Municipal de Desenvolvimento Rural Sustentável – CMDRS e da Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural – EMATER/MG. O Museu Rural se caracteriza por ser um museu a céu aberto, construído numa fazenda do município, podendo ser caracterizado como Ecomuseu. Seu principal foco é a agricultura familiar. A exposição permite que os visitantes possam interagir com os objetos do cotidiano rural. Além de objetivar a divulgação e a valorização da cultura rural, o Museu Rural também apresenta vários objetivos políticos e pedagógicos como o empoderamento feminino, a geração de trabalho e renda, o resgate da identidade cultural, além de evidenciar a importância do negro e do imigrante na região, criar parcerias com as escolas, dentre outros.

Inhapim é um pequeno município do interior de Minas Gerais, localizado no Vale do Rio Doce, sua população, em 2018, era de 24.204 habitantes. O Museu Rural se localiza na zona rural de Córrego do Alegre no município de Inhapim – MG. A entrada para a comunidade fica na BR 116, antes mesmo de se entrar na parte urbana da cidade. O museu foi idealizado por Maria das Dores Belgo Militão, presidente da Associação Fofinha de Mulheres de Inhapim, responsável pela gestão da instituição. A propriedade e a coleção que deu origem ao museu pertencem a Dores e sua família. O nome da instituição é uma homenagem ao seu pai Mamédio Francisco Militão, que foi um colecionador, servindo de guardião dos objetos da família que se tornariam patrimônio museal. Sua inauguração oficial foi em 2014, mas desde 2004 a fazenda já recebia, informalmente, visita de escolas e estudantes para pesquisas sobre agricultura familiar, ciência e meio ambiente.

O Museu Rural se propõe a ser um museu vivo e interativo, mas não só isso, o museu traduz o cotidiano rural para os seus visitantes. Seu foco principal é a divulgação e preservação da agricultura familiar, sendo inclusive conhecido como o Museu da Agricultura Familiar. Possui o formato de ecomuseu (OLIVEIRA, 2008), o que significa que toda a propriedade rural

compõe o museu, inclusive as áreas abertas. As estruturas que compõe o museu são: uma casa principal, no formato das grandes casas rurais; uma área de lazer coberta onde está localizada a loja do museu, a fossa séptica de bombona¹⁰ e um galinheiro; uma garagem para os veículos de tração animal; uma forja; uma “casinha”¹¹ (já desativada, apenas ilustrativa); um engenho; uma estação de processamento da cana para cachaça; uma agroindústria para confecção de rapadura; e um estoque dos barris de cachaça. Além disso, há uma casa de uso pessoal, uma pequena ilha utilizada para lanches durante o passeio, as plantações (café, milho, cana e feijão) ao redor da propriedade e quatro alqueires¹² e meio de mata preservada. As atividades são realizadas em todos os espaços, mas é na casa principal onde estão os objetos de exposição, disposto pela casa como estariam em um domicílio rural.

A casa principal (figura 7) abriga a exposição e, ao mesmo tempo, também é uma grande exposição por si só. Construída nos padrões de um casarão muito encontrado em zonas rurais mineiras, cada um de seus cômodos é feito com uma técnica de construção diferente, todos comuns em diversas casas rurais. Os quartos (figura 8), cozinha e varanda são réplicas perfeitas de cenários rurais, apenas a sala se destoa por conter um número de objetos extras como diversos tipos de rádios e punhais. Sendo assim, o ambiente e os objetos se misturam na exposição fazendo com que apenas o visitante possa decidir o protagonismo da exposição permanente.

Apesar de seu formato ser o de um ecomuseu, a presidente da associação não conhecia o termo. A ideia de transformar a propriedade inteira em um museu veio pela necessidade de uma educação multi e interdisciplinar, para que a função educativa do museu pudesse ser mais completa e palpável. Para além de simplesmente ser um ecomuseu, o Museu Rural pretende ser um espaço educativo e histórico que se mistura com o cotidiano rural, trazendo uma nova significação ao espaço ocupado.

¹⁰ A fossa de bombona é uma tecnologia que coleta os dejetos dos banheiros e filtra a água em um sistema de três grandes barris (as bombonas), relativamente barata e de longa duração. Dependendo do uso dos banheiros, apenas após dez anos a fossa precisa ser aberta para remoção dos dejetos.

¹¹ Formato de banheiro sanitário, onde há um buraco no chão acima de um curso de água corrente e os dejetos caem direto no rio.

¹² Alqueire: Medida de terra correspondente à aproximadamente 3 hectares. Esse valor pode se alterar a depender da região. Não é uma medida oficial.

Figura 7 - Casa principal. Construída para ser uma réplica dos antigos casarões, são poucos os detalhes que apontam para o fato de não ser uma casa “legítima”



Fonte: autora (2019)

Figura 8 - Quarto de casal da casa principal. Aqui é possível visualizar os detalhes da construção desse cômodo. O chão e a parede de fundo são feitos de tijolos de adobes e o teto é de taquara trançada. Os objetos estão dispostos como em muitas outras casas rurais: uma cama, com um penico em baixo, ao lado de uma penteadeira que ostenta os símbolos de proteção associado à religião; um baú onde se guardam roupas de cama e objetos diversos e um guarda-roupa simples de madeira.



Fonte: autora (2019)

A depender da época do passeio, o visitante vai experienciar várias atividades relacionadas ao trabalho e à manutenção da vida rural. As atividades que são oferecidas nas visitas ainda fazem parte do cotidiano da propriedade, como o processamento da cana e os passeios em veículos de tração animal. O acervo do museu é formado pelas construções da fazenda e objetos que em sua maioria pertenciam à família de Dores, que estavam alocadas na região desde 1920.

Além das atividades educativas e culturais, o Museu Rural atua, juntamente com a Associação de Mulheres, em questões ambientais e sociais na região. Em um projeto que visa a revitalização da área ambiental da comunidade Córrego do Alegre (onde o museu se encontra) foram construídas mais de 60 fossas sépticas, além do cercamento de nascentes e distribuição de mudas de árvores nativas. Na sua exposição permanente há amostras de madeiras de lei e ervas medicinais, bem como explicações sobre esses temas. Na parte social, o museu busca se tornar acessível. Mesmo que o meio rural já possua várias dificuldades para a locomoção, a casa principal é equipada com uma rampa na entrada da cozinha, para permitir que pessoas com dificuldade de locomoção possam ter acesso ao prédio principal onde está a maior parte do acervo.

A Associação Fofinha de Mulheres participou do VII Prêmio Ibero-Americano de Educação e Museus em 2016, competindo com mais de 200 outros projetos e recebendo menção honrosa pela excelência no desenvolvimento do projeto do Museu Rural.

Em mais um dos seus diferenciais, o Museu Rural busca contribuir para a valorização da agricultura familiar através de atividades de lazer durante a visita. A ideia é que os visitantes possam conhecer o cotidiano rural e internalizar os conhecimentos práticos e técnicos ali demonstrados através da memória afetiva, já que a exposição foge dos padrões tradicionais, buscando uma interação mais lúdica (Mediadora – Museu Rural). Nesse esforço, também se espera que a valorização do campo sirva como incentivo para que as novas gerações possam investir no rural novamente, em uma espécie de êxodo inverso.

A visita dura o dia inteiro, sendo servidos almoço e lanche durante o dia. As refeições são compostas de comidas típicas como frango com quiabo, broas e rapadura. Várias atividades são oferecidas no passeio e nelas a ação educativa (composta por palestras sobre os temas tratados) e de lazer são mescladas. O funcionamento das fossas e sua importância ambiental é uma das primeiras coisas que o visitante tem contato. A questão da água é importante para qualquer meio rural, mas o museu é rodeado por uma cachoeira de pedras, onde crianças da região ainda nadam; isso ressalta o destaque dado às fossas. Mais a frente o visitante verá o funcionamento de um gerador hidráulico e terá uma aula de como a eletricidade é gerada. Após

o gerador, a fermentação da cachaça é explicada em seus mínimos detalhes e novamente a questão ambiental relacionada às águas aparece. Durante a produção da cachaça é produzido um líquido tóxico (vinhoto) para as águas, mas que é comumente jogado nos rios. No museu, esse líquido é estocado e usado como um bom adubo para a pastagem ou até mesmo oferecido para o gado. Durante todas as explicações, fica visível o domínio técnico dos processos, o que justifica que as escolas sejam o público-alvo desse museu.

Clifford (2008) acredita que os museus agora possam não apenas educar sobre as histórias, mas também interferir nessas histórias. A organização do Museu Rural pode ser exemplo dessa intervenção. O ecomuseu permite aos visitantes não apenas observar uma história, mas participar de uma parte dela durante as atividades da visita. Além disso, a história contada se apresenta claramente como uma história viva, já que a instituição é a própria fazenda com seus espaços de moradia e produção ativos

A cachaça (figura 09) produzida na propriedade é comercializada com o nome de Fofinha há muitos anos pela família. O nome da cachaça já era tão conhecido que foi usado para a Associação de Mulheres que gere o museu.

Figura 9 - Cachaça Fofinha produzida no Museu.



Fonte: autora (2019)

O Museu Rural também faz parte da vida social da região através de outras ações. No último domingo do mês de agosto todos os anos acontece a festa do Alegrete - referência ao nome da comunidade – Córrego do Alegrete -, no espaço do museu. Nessa festa há um encontro de charreteiros da região, um desfile de carro de bois e concursos de marcha de cavalo. O Museu Rural também oferece um almoço comunitário para os participantes. Com essas ações o museu reforça seu papel de guardião do patrimônio e da história rural, celebrando tradições e incentivando sua preservação.

3.2.NARRATIVAS OFICIAIS

“Aqui no museu a gente quer mostrar isso, não quer mostrar que o bom era antigamente, que hoje é ruim. A gente quer mostrar que já existiu, o que já existiu antes e o que se sobrevive (...). E então, que todos os dois são importantes e que se completam. E que o presente só existe porque houve um passado. Esse passado tem que ser conhecido, ele tem que ser cultuado, ele não pode ser esquecido”
(Mediadora – Museu Rural).

Diferente de outras instituições, a propriedade não é um espaço separado com o propósito de ser um museu, é uma fazenda que ainda produz e se sustenta de seus próprios trabalhos. Essa dualidade compõe uma inovação para o ecomuseu e joga nova luz para a representação museal. Se normalmente os museus representam algo que está ausente e distante, aqui o rural é representado vivo, só se configurando como uma representação pelo recorte e as narrativas que conduzem a visita. Jodelet (2001) vê as representações sociais como formas de organizar e orientar a vida social dos indivíduos e do coletivo. As representações do Museu Rural tendem a uma supervalorização da agricultura familiar, buscando orientar os sujeitos a aumentar o valor social agregado ao campo e ao seu trabalho.

O museu se propõe a ser representativo da agricultura familiar, sendo um exemplo vivo desse formato de produção. A agricultura familiar se caracteriza, dentre outras coisas, pela utilização de mão-de-obra predominantemente familiar (o que justifica o seu nome). Comparativamente, o museu, apesar de ser gerido legalmente pela Associação de Mulheres, é mantido e coordenado pelo trabalho de Maria das Dores Belgo Militão. Nesse trabalho, ela destaca o apoio da sua família para a manutenção da instituição. O museu nasce de uma necessidade social de se proteger e valorizar algo que existiu e ainda existe. Essa necessidade fez com que a sociedade cria-se esse sistema de representação o que gerou algo que Baczkó (1985) chama de guardiões e técnicas para esse sistema, que aqui se traduz no museu e naqueles que o mantêm.

Antes do museu ganhar sua forma, a mediadora do museu conta que amigos próximos brincavam com o fato da fazenda já se parecer um museu, devido à quantidade de antiguidades

que estavam ali guardadas. Esse apontamento pode ser interpretado como um tom pejorativo, onde se supõe que um museu é um local de acúmulo de coisas velhas, sem mais utilidades. Oliveira (2008) aponta que as peças de um museu têm lugar privilegiado pelo seu valor social e não monetário, que é atribuído pelas histórias e mitos que estes representam, são alegorias que servem de gatilho para memória coletiva de um determinado povo. A mediadora destaca o fato de que nenhum dos objetos do museu possui grande valor monetário, estão apenas alocados em seus devidos lugares. Além disso, há um enfrentamento da ideia pejorativa quanto à fazenda e suas antiguidades se tornam um museu como um todo, passando de uma simples brincadeira para a obtenção de um alto valor social e cultural agregado.

A memória é um conceito chave na narrativa do Museu Rural: é uma grande preocupação com o “não esquecer”. Segundo Ferreira e Orrico (2002) buscar forma de não perder a nossa memória é hoje uma tendência contemporânea. Gonçalves (1996) argumenta que essa preocupação pode vir da ideia de um passado como um lugar seguro, o esquecimento seria o afastamento do lugar ideal, ou como uma forma de avaliação para se pensar práticas futuras. Ambos os apontamentos do autor se encaixam na perspectiva do Museu Rural. O museu se propõe a resgatar essa memória de um rural belo e bom, as estratégias que articulam a agricultura familiar com as atividades de lazer apontam para esse fato (como as atividades com os animais e as provas de doces). Mas também há uma necessidade de valorização da agricultura familiar atual. O museu se dispõe a apresentar o seu funcionamento e busca incentivar práticas ambientalmente sustentáveis e com um real retorno de produção, como, por exemplo, o uso das fossas e a plantação sem agrotóxicos¹³. As estratégias do Museu Rural utilizam o conceito de memória coletiva. Uma memória formada por várias memórias de indivíduos pertencentes à um grupo de pessoas que buscam formar uma consciência comum sobre o passado (CANDAU, 2005). O autor acredita que o que mais se destaca na memória coletiva é aquilo que foi esquecido. Visto isso, o museu se utiliza da memória coletiva, aproveitando as camadas das memórias prazerosas, onde o sujeito se recorda da tranquilidade, simplicidade e eficiência da vida na roça. Ao mesmo tempo, se é esquecido desse conjunto de memórias o árduo esforço que o trabalho no campo demanda. Pollak (1989) acredita que o esquecimento de certas memórias é essencial para coesão social de certos grupos, o que também está de acordo com as estratégias museais. Se o museu buscasse dar mais destaque para a labuta da vida na roça, não conseguiria convencer seus visitantes do valor positivo de se investir na agricultura familiar,

¹³ A agricultura familiar ocupa apenas 23% do território brasileiro, mas corresponde a 77% de todos os estabelecimentos agropecuários do país (IBGE, 2017), colaborando fortemente para a produção alimentícia nacional.

podendo até dispersar aqueles que ali estão inseridos. Além de que os contras de se viver do campo já foram disseminados na memória da sociedade.

Para conseguir o efeito da recordação positiva da vida no campo, o museu se utiliza de sociotransmissores, que são elementos, tangíveis ou intangíveis, que vão articular as memórias individuais à coletiva (CANDAUI, 2005). O próprio Museu Rural se constitui como um imenso socio transmissor. O seu formato de ecomuseu faz com que todo o seu espaço atue com esse propósito. A casa antiga, o chão de terra, as plantas e animais despertam, intencionalmente, a memória desejada. Para além disso, os objetos que estão expostos também cumprem a sua função, como os cenários montados na casa principal.

A memória que se quer ressaltar também busca uma autenticidade da vida no campo. Essa autenticidade é posta em contraposição à vida nos centros urbanos, a incorporação de elementos tidos como urbanos nas zonas rurais é vista como uma perda da identidade rural. Segundo Figueiredo (2013) o autêntico mundo rural é mais comumente relacionado ao lazer, turismo e ao ambientalismo. Todos os três pontos que o autor cita estão em concordância com a dinâmica do Museu Rural que busca valorizar a vertente do lazer na vida rural com suas atividades lúdicas, tem um forte apelo ambiental como sua política de inserção de fossas, preservação das matas¹⁴, distribuição de mudas nativas e produção sem agrotóxicos e ainda se constitui como uma alternativa de turismo rural. Entretanto, Carmo (2013) pensa que há uma falsa percepção que o mundo rural é estagnado, então as mudanças trazidas pela modernidade seriam uma forma de corrupção da vida no campo. Mas o autor não acredita que o mundo rural tenha sido estagnado em nenhum momento e a sua dinamicidade faz parte do cotidiano da população rural.

A função pedagógica do museu é bastante significativa, já que o seu público principal são escolas. Oliveira (2008) aponta que os museus tem um grande papel na educação patrimonial, vendo o patrimônio como uma fonte de conhecimento individual e coletivo. No Museu Rural tudo é detalhadamente explicado podendo ter foco diferenciado dependendo do que a escola pretende com a visita. Por exemplo, com professores de matemática é possível ensinar aos estudantes como “cubar” um caminhão de cana. Entretanto, de acordo com a presidente da associação de mulheres, há uma falta de apoio pelo poder público da região, o que dificulta o alcance que a instituição consegue abranger. A falta de apoio é associada à desvalorização da agricultura familiar e da vida no campo. Escolas com grande número de

¹⁴ Os 3,5 alqueires de mata preservada se mantem a mais de 40 anos. Lá é possível encontrar animais silvestres como veados, tatus, coelhos e macacos.

alunos da zona rural já recusaram visitas por acreditarem não haver nada de importante ou novo para esses estudantes.

Quase todas as peças expostas tem relação direta com a agricultura familiar e o cotidiano rural. Entretanto, algumas peças se destoam. São antiguidades doadas que ganharam um espaço na exposição permanente. Elas evocam um espírito dos antigos gabinetes de curiosidades, onde, segundo Oliveira (2008) eram guardados objetos interessantes e passíveis de estudo, conferindo a seus donos reconhecimento social. Os objetos que fogem do padrão rural são máquinas de escrever, moedas e notas antigas, título de eleitor, telefones celulares e o retroprojektor (figura 10). Entretanto, o telefone celular já fazia parte dessa propriedade desde 1992, sendo a fazenda a primeira da região a adquirir o celular rural.

Figura 10 - Retroprojektor e “caixa/contador” ao lado de uma lamparina e uma máquina de costura. Aqui há dualidade do museu que recorda um passado histórico, mas que também é gabinete de curiosidades.



Fonte: autora (2019)

3.3.NARRATIVAS “SENSITIVAS”

“O grande sonho meu, nesse museu, é fazer parte da memória afetiva das pessoas que vem aqui.”
(Presidente da associação de mulheres).

O Museu Rural começa sua exposição bem antes da sua entrada: nada poderia estar mais ligado ao imaginário rural do que as estradas de terras que permitem as idas e vindas da população. A estrada que dá acesso ao museu, como é típico das estradas rurais, possui muitas

valas e buracos. O acesso ao local fica impossibilitado em caso de chuvas.¹⁵ Além disso, as placas de indicação do Museu só existem na própria comunidade, sendo também apenas duas. Sem prévia orientação é difícil encontrar o acesso ao Museu. Mas como o museu funciona apenas com agendamentos, dificilmente alguém irá até lá sem orientação.

A entrada do museu (figura 11) não possui uma sinalização indicando que você chegou ao local. Há uma porteira de madeira que dá acesso a uma propriedade com várias casas e estruturas comuns de fazendas. Num primeiro olhar não tem como se identificar que aquela propriedade é um museu, porém isso acaba sendo uma estratégia da própria narrativa do Museu Rural. Não há uma barreira que sirva de ponto de transição entre a comunidade e o museu, a mescla dos dois tem uma sintonia perfeita, potencializando a ideia de museu vivo/ecomuseu.

Figura 11 - Vista da chegada ao museu. A entrada do museu se confunde com a entrada de qualquer propriedade rural, fazendo a transição ser quase imperceptível.



Fonte: autora (2019)

No começo da visita, passa-se pelo espaço de lazer, onde há a loja do museu. Nesse espaço os estudantes/visitantes deixam suas mochilas enquanto escutam sobre a origem do museu, o conceito de agricultura familiar e sobre a importância da água e do meio ambiente, já os conectando com as ações ambientais do museu. Em algumas cristaleiras estão vários objetos

¹⁵ Durante a pesquisa, presenciamos a ação da chuva no acesso e no funcionamento do museu. Devido a uma forte chuva dois dias antes da nossa visita, a estrada quase ficou intratável. Dentro da propriedade, a chuva entupiu rios e moveu uma pinguela que dava acesso à uma ilha que faz parte do passeio. Alguns dos trabalhadores da propriedade ficaram o dia fora para desentupir o rio.

a venda, todas com um forte apego ao mundo rural como canecas esmaltadas, lamparinas, leiteiras e bules. O imaginário do cenário rural evoca esses objetos e transformá-los em “lembranças do museu” reforça a memória afetiva que se quer criar. Até mesmo as cristaleiras onde os objetos são expostos compõe essa grande narrativa. Anexo ao espaço de lazer há um espaço onde se prende as aves de terreiro (galinha, ganso, peru, pato...), animais comuns da vida no campo, mas geralmente distante da vida da maioria dos visitantes do museu.

Grande parte das construções do Museu Rural é original, porém algumas foram construídas ou modificadas para se adequarem aos propósitos do museu. Uma das estruturas que foi construída especialmente para o museu é a casa principal. A casa original foi desmanchada em 1977. A nova foi construída para se parecer como uma legítima casa rural do início do século XX, e não falha nesse propósito. Sem um olhar mais atencioso, é quase impossível perceber que a edificação foi arquitetada para o Museu. Os detalhes que denunciam isso são a falta dos sinais de deterioração pelo tempo ou pelo uso e a diferença no padrão de construção de cada cômodo, fazendo com que a casa se constitua realmente em um “cenário construído”. Assim, pode-se pensar no conceito de tradição inventada de Hobsbawm e Ranger (2002), onde algo é construído para fortalecer certos valores sociais e morais e se perpetuam através do tempo. A casa principal e sua narrativa foram erguidas exatamente com esse propósito.

A casa é uma construção alta com a varanda elevada, deixando um porão abaixo da varanda, onde se estocam ferramentas de trabalho. Os pilares são de madeira de lei, as paredes são brancas com as janelas e portais azul, um modelo comum na região. No seu interior há um quarto de casal e um de solteiro, uma sala e uma cozinha que abre para o quintal. Essa arquitetura segue fielmente as casas rurais, principalmente as mais antigas. O teto é de taquara trançada. Parte do trançamento foi feito pela própria proprietária que aprendeu o ofício em cursos do Serviços Nacional de Aprendizagem Rural - Senar. Cada cômodo possui um chão e uma parede diferente, representativo de casas rurais tradicionais. A cozinha é de chão de terra batida com acabamento de esterco de boi, sendo uma das paredes de pau-a-pique pintada com barro branco, assim como o fogão a lenha. O quarto de casal possui o chão e uma parede de tijolos de adobe e o quarto de solteiro possui chão de tábuas de madeiras. O colchão do quarto de solteiro é feito de palhas. A instituição pretende confeccionar um colchão de capim para o quarto de casal e para isso está buscando um tipo específico de capim que foi muito usado para fazer colchões naquela região, para trazer mais autenticidade histórica e regional para o museu. Até as capas para os colchões foram feitas com o tecido listrado típico da época. A ideia da autenticidade rural é citada por Figueiredo (2013), com as rápidas modificações nos modos de

vida e cenário rural: há uma revalorização daquilo que é tido como autêntico e genuíno, como o colchão de palha e forro de taquara. A autenticidade aqui se torna um ponto interessante, já que apesar de ser uma instituição com foco na representação e valorização da agricultura familiar, a propriedade se constitui como parte da própria agricultura familiar, o que deixa a questão: o que é autêntico aqui e o que não é?

A garagem de transporte animal (carro de boi, carro de cabrito, carreta...), segue o mesmo padrão “autêntico” da casa. A história da família de Dores é contada como parte da história da origem da região. Segundo a mediadora, há muitos anos, Inhapim e as cidades próximas eram conhecidas como “mata” e foi construída com a chegada de migrantes vindo, ironicamente, da Zona da Mata Mineira. Depois de se assentarem na região, a população denominava a terra onde eles estavam de “mata” e a terra de onde eles vieram de “lá fora”. A família de Dores foi um desses migrantes que chegaram no início do século passado. Na garagem é contada essa história enquanto, ao lado, está exposta uma grande carroça – carretão (figura12) que foi a mesma que carregou a família de Rio Pomba até Inhapim.

Figura 12 - Carretão de aproximadamente um século. Exibido com um troféu antigo, o carretão faz parte das narrativas sobre a migração da família e também de um trabalho (carregar toras de lenha) que não é mais necessário.



Fonte: autora (2019)

Durante todo o percurso da visita, as histórias por detrás de cada peça são apresentadas oralmente. Essa estratégia colabora para as narrativas do Museu Rural de diversas

formas. Apresentar as exposições por história oral engatilha a memória afetiva daqueles que tiveram vivência em espaços rurais e conviveram com um membro mais velho da família ou da comunidade que contava as histórias sobre o passado. Nesse mesmo gancho, a narração no espaço museal traz consigo a valorização da história oral. Além disso, a dinâmica da visita se faz diferente nesse caso. Como a principal fonte de informação é uma pessoa que narra e explica os fatos e objetos, o visitante precisa acompanhar o percurso do mediador ou poderá ficar perdido no meio da história. Isso valoriza a tradição oral presente em boa parte do universo rural, trazendo novas formas de disseminar a informação.

Nas visitas, os animais são dispostos para que os visitantes possam entender como são preparados para a montaria ou atrelados a um veículo. Nessa parte é exposta a história dos tropeiros no Brasil e sua importância para o desenvolvimento. É permitido também montar em alguns animais ou em charretes e carros de bois (os passeios rústicos), compondo uma atividade lúdica de atração para os visitantes. Os veículos de tração animal são corriqueiros na vida e no trabalho rural, mas para os visitantes é algo novo e a depender da origem dessas pessoas, pode até ser considerado algo arcaico e em desuso. A euforia gerada pela atividade com os animais pretende colaborar para a interiorização dos conhecimentos ali aprendidos. Além disso, os objetos expostos nessa seção são os mesmos utilizados nas atividades (tanto do museu quanto da propriedade), o que quebra com o estereótipo de “proibido tocar”¹⁶ dos objetos de museus.

Em anexo à garagem está a casa da forja, onde o pai de Dores costumava forjar as peças para os carros de tração animal e ferramentas de trabalho. A casa é pequena, feita de tijolos de adobe e com chão de terra batida, teto baixo e sem forro. A forja ainda funciona, apesar de não ser mais utilizada. Na casa também há alguns objetos produzidos pela forja como demonstração. A forja se constitui como essencial para o trabalho da roça, já que é dali que saem as ferramentas de trabalho e os seus reparos, entretanto, não é comum no imaginário sobre o rural a forja estar presente, provavelmente pela escassez de pessoas com essa habilidade ou essa oficina. Isso reforça a importância de se ter um aprendizado in loco, apesar de um museu ser um cenário construído com foco em sua narrativa, o fato de pertencer a uma realidade viva lança luz a aspectos comuns e incomuns da realidade rural.

Saindo da casa da forja, passa-se pela “casinha”, um cômodo simples que era utilizado de banheiro que fica fora da casa. O cômodo, construído em cima da passagem de um rio, não possui nada além de um buraco no chão, utilizado de privadas. O cômodo não é mais utilizada

¹⁶ Há uma semelhança aqui com o projeto do Museu da Terra da UFV “Proibido Não Tocar”, apesar da mediadora do museu rural não citar a utilização desses objetos como algo diferenciado.

e está ali apenas para ilustração. A casinha era algo comum para muitas famílias e o fato dos dejetos caírem direto no rio que abastecia a população não era uma preocupação. Hoje, o museu possui banheiros com fossas sépticas de bombona que não permitem que nenhum dejetos caia nas águas e busca implantar essa tecnologia em toda comunidade. A permanência dessa estrutura (casinha) poderia gerar uma discussão sobre as mudanças ocorridas no rural e fomentar o pensamento de Carmo (2013) que acredita no constante movimento das zonas rurais, em poucas décadas uma tecnologia que era comum se tornou obsoleta e prejudicial, dando espaço para que novas tecnologias, como as fossas sépticas de bombona, se incorporassem ao meio rural.

Durante o percurso, vemos as passagens de água que abastecem o moinho d'água. O museu expõe todas as instalações em funcionamento para que seus visitantes entendam na prática como é feito, isso dá ao museu a dinâmica de museu vivo e interativo. O funcionamento também é comum, pois faz parte do cotidiano da vida na roça. Entretanto, a agricultura familiar (e também a não familiar) depende da ação da natureza para ditar seus ritmos. No dia da visita, nem o moinho nem o gerador estavam funcionando devido ao assoreamento do rio depois de uma forte chuva, o que mobilizou os colaboradores para tentar resolver o problema. A ideia de museu vivo é mais complexa do que apenas interativo. Nesse caso, a instituição pode sofrer certos prejuízos¹⁷ devido à ação natural, assim como acontece na agricultura. Além do moinho, o museu possui um gerador hidráulico, um monjolo¹⁸ e um carneiro¹⁹, o que justifica sua preocupação com as águas da região e o seu viés ambientalista.

Grande parte do passeio gira em torno do processamento da cana. Algumas escolas agendam suas visitas para poderem presenciar com os estudantes como se obtém uma rapadura. Tanto o processo de fermentação da cana no alambique para gerar a cachaça ou a da própria rapadura permite que o museu apresente várias palestras técnicas junto com a disciplina de ciência/biologia. O fogo do cozimento da rapadura é abastecido com os próprios bagaços da cana e suas cinzas são reaproveitadas como adubo, fomentando a discussão do complexo da agricultura familiar. O gerador hidráulico também permite várias discussões técnicas voltadas à geração de eletricidade.

As plantações também fazem parte da visita ao museu. Durante o percurso às lavouras há explicações sobre o plantio em encostas, seus desafios e soluções. Um dos focos dados nessa

¹⁷ A ação das chuvas pode ser um empecilho para o funcionamento do Museu Rural, entretanto a época das águas é também o período de férias escolares. Como o público principal do museu são estudantes, esse problema é quase irrelevante para a instituição.

¹⁸ Instrumento para socar arroz ou café.

¹⁹ Bomba d'água manual.

etapa é a discussão sobre erosão do solo e como evita-lo. O museu utiliza e ensina sobre as curvas de nível e caixas de contenção, mais uma vez buscando a vertente ambientalista da instituição.

Além dos plantios e da rapadura, o museu produz cachaça envelhecida em toneis de diferentes madeiras (Cerejeira e Carvalho), cada um conferindo um tipo de sabor à cachaça. Durante a visita a cachaça é oferecida para degustação (para maiores de 18 anos). Anexo ao espaço dos barris de cachaça, há um pequeno cômodo todo azulejado e fechado, onde além da embalagem da cachaça, também o café artesanal produzido sem agrotóxicos é moído e embalado. Essas várias alternativas de processamento e saída da produção e a própria diversificação da produção são estratégias comuns para a sobrevivência da agricultura familiar. No museu isso se torna um atrativo, aumentando o número de exposições e discussões abordadas, cativando um maior número de interessados, como a própria presidente disse “as possibilidades são infinitas”.

Para o cozimento da rapadura, foi construída uma agroindústria de acordo com as normas da vigilância sanitária para agricultura familiar. O processo foi assessorado por um extensionista de bem-estar social da Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural - EMATER. O grande tacho de cobre não estava pronto para uso, mas quando é preparado é lustrado com limão para dar mais brilho. O fogo é abastecido com o bagaço da própria cana e as cinzas vão adubar as plantações. Nas visitas, o público pode comer a rapadura que já é partida em pedaços individuais, diferente das tradicionais barras. Aqui é possível perceber como o Museu Rural conseguiu mesclar as tradições rurais - como limpar o cobre com limão e usar o bagaço da cana - com as exigências modernas - como as normas técnicas obrigatórias -, novamente apontando para a constante movimentação do mundo rural.

O percurso das águas da cachoeira faz uma pequena ilha bem próxima da estação de processamento de cana. Essa ilha é utilizada para o lanche dos visitantes, sendo montadas mesas e cadeiras embaixo das árvores. Para se ter acesso a ela, é preciso passar por uma pinguela. Uma ponta é permanentemente fixa na ilha e a outra é prendida na outra ponta. Durante a enchente uma ponta da pinguela estava solta e a força da água jogou a madeira para o lado da ilha, sendo impossível o acesso por ela. No final de um desses dias de passeio, decidimos ir à ilha do lanche pelas pedras da cachoeira. As pedras formam uma trilha que também permite o acesso, demandando agilidade física. A ilha é espaçosa e bem fresca com alguns balanços para brincadeiras das crianças. Nos passeios agendados o espaço é organizado com algumas mesas e cadeiras para o lanche e com um pano estendida no chão. Dores frisou que é o pano utilizado

é uma “toalha xadrez”, outro elemento que busca a autenticidade rural brincando com o imaginário social através dos tecidos.

No Museu Rural, quase nenhum objeto possui datas oficiais, há apenas informações aproximadas nos falados no decorrer da visita. Esse fato reforça a ideia de oralidade no museu, buscando valorizar uma tradição e até um formato de obter informação. No entanto, dentro da casa há vários documentos antigos expostos e com datas como um título de eleitor de 1905. Um desses documentos é uma oração de 1925 feita em favor de um doente, prática que era comum para os entes enfermos. De 1924 há uma anotação sobre a colheita do café, certidões de nascimento e até recibos de impostos sobre o carro de boi.

CAPÍTULO 4: REPRESENTAÇÕES CRUZADAS

Tanto o Museu de Artes e Ofícios quanto o Museu Rural são representativos do espaço rural brasileiro. O Museu Rural tem abertamente esse propósito buscando ser referência no que se diz respeito à agricultura familiar. Já o MAO representa o rural subjetivamente em muitas de suas galerias e objetivamente nos ofícios da terra. Visto isso, é esperado que haja pontos de contatos nessas duas representações, apesar de terem propósitos distintos. Essa diferenciação entre objetivos vai criar narrativas distintas em cada um desses museus. Na primeira parte deste capítulo, pretendo analisar os pontos de aproximação e distanciamento entre as duas instituições, bem como discutir como um mesmo imaginário pode criar propostas tão diversas, mas ao mesmo tempo verossímeis. Na segunda parte, busco trazer a representação social rural que foi criada a partir da visão dos visitantes desses museus, em um complexo processo onde o rural é representado pelo museu e re-representado pelos visitantes que mesclam suas próprias histórias de vida, as narrativas oficiais das instituições e suas interpretações a partir do que lhes foi apresentado por cada instituição.

4.1.DOIS PESOS DUAS MEDIDAS

O Museu de Artes e Ofícios nasce de uma iniciativa privada com apoio de vários órgãos como o Ministério da Cultura e a Companhia Brasileira de Trens Urbanos – CBTU. Apesar de ser uma iniciativa privada, não surgiu com os esforços de apenas uma pessoa, mas sim de uma instituição, o Instituto Cultural Flávio Gutierrez – ICFG. No processo de planejamento do museu, houve a participação de vários atores, inclusive museólogos. Antes da chegada do museu, a Praça da Estação era um local marginalizado da capital mineira, onde a população evitava frequentar. Com a iniciativa do Instituto Cultural Flávio Gutierrez, a prefeitura de Belo Horizonte, notando o potencial da construção do MAO, começa a revitalizar o espaço, que antes era um estacionamento, para se tornar uma praça de eventos. A movimentação causada no local muda o perfil do espaço, o que era antes uma área marginalizada, agora se torna um ponto de encontro e manifestações culturais, colocando o Museu em um local estratégico da cidade.

Todo esse esforço dos órgãos públicos e privados mostram o alto valor sociocultural que o Museu de Artes e Ofício possui desde antes da sua inauguração. O apoio técnico e estrutural de profissionais específicos da área garantiu que o museu pudesse desenvolver seus objetivos com tranquilidade.

Já o Museu Rural Mamédio Francisco Militão surge em outro contexto. Apesar de também ser uma iniciativa privada, os recursos para sua fundação vêm de uma família apenas. E, apesar do Museu Rural ser legalmente gerido pela Associação de Mulheres da cidade, quem

o administra é Dores com a ajuda de sua família. Para sua criação, contou-se com o apoio da Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural – EMATER e do Conselho Municipal de Desenvolvimento Rural Sustentável – CMDRS. A coleção foi montada com os conhecimentos práticos das pessoas que passaram toda a sua vida inserida no contexto de agricultura familiar, mas sem o auxílio técnico de museólogos. O local escolhido para a sede do museu é a propriedade rural da família que se localiza em uma comunidade rural, não muito fácil de se encontrar.

Visto isso, Dores tem a constante preocupação de manter e reafirmar a autenticidade do museu em relação ao rural e à história da região. Preocupação que não se faz presente no MAO que tem sua autenticidade garantida tanto pelos profissionais que atuaram para sua criação, quanto pelo seu status social.

Ambas as instituições possuem várias similaridades, apesar de possuírem objetivos e contextos tão diferentes.

A criação dos dois museus foi consequência de uma herança material e imaterial. Partiu do sentimento de apego que duas filhas, Angela e Dores, tinham em relação à uma coleção herdada, coleção essa que partiu de seus pais, Flávio e Mamédio, respectivamente. Esses homens possuíam um olhar peculiar para os objetos cotidianos e durante suas vidas buscaram resgatá-los e protegê-los. Flávio Gutierrez encontrava peças durante suas viagens a trabalho e tinha convicção que esses objetos cotidianos contavam a história do país. Em suas viagens, Flávio adquiriu quase tudo que o MAO possui hoje e tornou possível a criação do primeiro museu de artes e ofícios brasileiro, contando a história dos trabalhadores do país. Mamédio, por outro lado, não adquiriu objetos que ele considerava de valor histórico, pelo contrário, ele atribuiu valor histórico e social aos objetos de sua própria família. Durante sua vida, Mamédio buscou proteger os bens que lhe foram passados de seus antepassados. Sem que tivesse plena consciência disso, ele estava criando um acervo representativo da vida da agricultura familiar.

As filhas puderem presenciar o afinco dos pais na proteção desses bens e absorver suas narrativas sobre a história e sua importância. Os museus carregam uma parte da história do país, mas também a história de duas famílias e suas perspectivas sobre os objetos de seus acervos.

Enquanto o Museu Rural dá enfoque à agricultura familiar, o MAO busca representar os trabalhos brasileiros. Nessa pesquisa, aponto que, apesar da diferença de enfoque, os dois se tornaram grandes representantes das representações musealizadas do universo rural brasileiro, servindo como guardião dessa história. Com o Museu Rural tem sua temática inserida no rural, o fato de ser representativo desse espaço não causa nenhuma surpresa. Já um museu com foco no trabalho, como é o caso do Museu de Artes e Ofícios, ser também representativo do rural é,

no mínimo, interessante. Ao mesmo tempo, há um movimento inverso, apesar do Museu Rural não conter em suas narrativas o histórico do trabalho, sua perspectiva sobre a agricultura familiar gira, em grande parte, em torno dos diversos trabalhos presentes nesse tipo de agricultura, contando também a história do trabalho no Brasil. A agricultura familiar hoje diz respeito a muito mais do que só o trabalho, também abordando questões culturais e sociais. Entretanto o termo foi cunhado pelo Estado, pressionado pela necessidade de oferecer crédito agrícola a produtores rurais de pequeno porte e sua categorização se dá por parâmetros como quantidade de terras e tipo da mão-de-obra.

Como medida de comparação entre a presença do rural em um museu e do trabalho em outro, pode-se analisar essa presença nos diversos espaços de cada instituição. O Museu Rural pode ser dividido em nove espaços, sendo eles: a casa principal, a área de lazer, a garagem de tração animal, a forja, a casinha, a estação de processamento de cana, a agroindústria, a ilha do lanche e as plantações. Desses nove, seis têm relação direta com o trabalho rural (casa principal, garagem, a forja, estação de processamento de cana, agroindústria e as plantações). Já o MAO é dividido oficialmente em quinze espaços, sendo eles: ofícios do transporte, ofícios ambulantes, ofícios do comércio (prédio A), proteção do viajante, jardim das energias, ofícios da mineração, ofícios do fogo, ofícios da madeira, ofícios da cerâmica, ofícios do comércio (prédio B), ofícios da lapidação e ourivesaria, ofícios do couro, ofícios da terra, ofícios da conservação e transformação dos alimentos e ofícios do fio e do tecido. Desses quinze, nove podem se relacionar diretamente com o rural (ofícios do transporte, proteção do viajante, jardim das energias, ofícios da mineração, ofícios da madeira, ofícios da cerâmica, ofícios do couro, ofícios da terra e ofícios da conservação e transformação dos alimentos), o que reforça a presença dessa temática no Museu.

Mesmo que seus objetivos sejam diferentes, para criar narrativas de valorização sobre o trabalho e o rural, os dois museus usam de uma mesma estratégia. Durante as exposições é apresentado ao visitante um montante enorme de informações dos mais diversos formatos além das peças expostas como palestras, curiosidades, áudios/sons, vídeos (no MAO) e sabores (no Museu rural). São tantas informações que o Museu Rural gasta um dia inteiro para sua visitação. O MAO não fica muito longe disso, com seus dois prédios, quinze alas e diversas multimídias, um visitante pode ficar o dia todo para conseguir ver tudo o que o museu tem a oferecer. Esse montante de informações mantém o visitante focado na beleza e na importância histórica de ambos os patrimônios. As duas instituições possuem uma lógica fluída de apresentação dos temas, o que dá impressão de ter uma história totalmente contada em seus mínimos detalhes. As duas instituições possuem um domínio técnico muito grande sobre o seu acervo e estão

sempre prontos a responder qualquer questão. Mas há uma coisa que falta na narrativa de ambas, o sofrimento do trabalho e cotidiano representado. Não é como se os museus tentassem romantizar os temas representados, como livre de prejuízos de qualquer tipo, ambos deixam pistas e comentários sobre isso. Mas nenhum deles se aprofunda, o que é totalmente justificável. O Museu Rural minimiza esse aspecto, pois trabalha com uma temática viva e busca trazer uma valorização e até mesmo adeptos para a agricultura familiar e a vida no campo. Já o MAO tem uma preocupação menor em minimizar os aspectos negativos dos seus ofícios, já que seu foco é contar uma história que, teoricamente, já passou. Entretanto é notável a ausência da dor da labuta, principalmente no que se refere aos ofícios com relação ao rural. Cunha (2006) aponta essa aspecto como característica dos museus, já que tem o poder de lançar luz sobre alguns pontos de interesse enquanto lança sombras em outros pontos não tão interessantes para sua narrativa.

Outro ponto que se destaca pouco no MAO e é ausente no Museu Rural são as discussões sociais de grupos minoritários. O MAO se esforça para apresentar o histórico de escravidão no país, mas não se aprofunda no tema. A cultura indígena é apresentada em pontos específicos, por exemplo, para exemplificar o processamento da mandioca. Já a participação da mulher nos ofícios é destacada apenas nos trabalhos relacionados ao ambiente doméstico, sem grandes discussões também. Esses três grupos foram e ainda são importantes nos discursos sobre o trabalho no país, mas possuem pouca representação. Já o Museu Rural quase não aborda nenhuma dessas problemáticas, apenas sendo citado que os negros e imigrantes foram de grande importância para o desenvolvimento da região.

Os patrimônios físicos dos museus não são os únicos a comporem o cenário de cada um. Outras estratégias permitem que o visitante se sinta imerso naquela realidade, formando uma espécie de bolha que o mantém distante do exterior e focado nas narrativas. O próprio local onde está situado o Museu Rural cumpre essa função. Por ser uma propriedade em uma comunidade rural, o visitante fica totalmente imerso nas narrativas sobre agricultura familiar. Desde a chegada, até as refeições com comidas típicas e os espaços de descanso o visitante estará rodeado pela ambientação natural, sempre visualizando em pedaço diferente do universo rural.

Mesmo o MAO, que é um museu de galeria no centro da capital mineira, consegue esse efeito também. Os prédios do museu já foram uma antiga estação de trem e mantém sua arquitetura original. O teto alto apoiado em pilastras ricamente esculpidas, a grande quantidade de objetos e informações ao longo de várias salas isolam as pessoas do caos da vida urbana. Até as paredes de vidro que permitem a visão da estação de metrô funcionam como um adereço da

exposição permanente, colocando a vida cotidiana dos trabalhadores em sua jornada para a labuta como uma tela viva e expositiva.

Apesar dos dois museus conseguirem fazer a imersão do visitante em suas narrativas, o Museu Rural tem um grande diferencial nesse aspecto. Esse museu tem todo o território em que está localizado a seu favor. E não apenas visualmente. Fazendo uma comparação, o MAO usa vários adereços para ambientar as alas dos ofícios da terra e jardim das energias. Nas duas alas é rodado um vídeo onde se é mostrado a vida e o trabalho no campo, bem como os ruídos peculiares do ambiente. No espaço aberto do jardim das energias há um engenho, um moinho d'água e as rodas de um carro de boi, mais próximo da entrada dos ofícios da terra há algumas plantas de café e cana. São ilustrativos de seus ofícios e deixam o visitante do MAO impressionado com a riqueza de detalhes dentro desse museu. Mas no Museu Rural não são detalhes, é o próprio museu vivo. Os sons, apesar de belamente reproduzidos no MAO, acontecem a todo momento no Museu Rural: ali se tem o barulho das águas, das aves de terreiro, dos animais, do vento entre as árvores, o barulho da pedra moendo o milho, da cana sendo moída, etc... E todos esses sons vêm acompanhados dos cheiros peculiares de cada atividade e do ambiente como um todo.

Apesar disso, o Museu de Artes e Ofícios se destaca dentre os museus de galeria. Nesse tipo de museus é comum os objetos estarem protegidos e longe do alcance dos visitantes. As peças do MAO buscam estar subjetiva e objetivamente mais próximas do seu público. A própria arquitetura do museu foi pensada para que um grande número de pessoas pudesse visualizar a exposição durante o dia. Isso se dá através das grandes paredes de vidro que dão visibilidade aos usuários do metrô de Belo Horizonte, das peças que ocupam os espaços entre os trens urbanos e da entrada gratuita. Segundo os informantes do museu, a utilização de vidros não é bem vista por profissionais de expografia, devido a exposição à luz solar. Mesmo assim, o MAO insistiu na utilização dos mesmos para que pudesse se aproximar dos trabalhadores da capital. Na questão das peças, o museu tem uma grande quantidade de peças sem nenhuma proteção, ao alcance das mãos dos usuários. Apesar de não ser permitido tocar nos objetos, essa forma de exposição pretende trazer o público para mais perto do que está sendo exposto, não só fisicamente, mas também criar um vínculo com o patrimônio e sua história. Sendo assim, o Museu de Artes e Ofícios possui uma política de “protagonismo das peças”, onde essas são os agentes principais da exposição.

Já o Museu Rural tem uma outra visão sobre o seu acervo. Pensando que tanto os objetos expostos no modelo clássico dentro da casa principal, quanto os equipamentos de trabalho e as construções fazem parte do ecomuseu, há uma mescla entre a lógica do patrimônio como

proposta de contemplação e uma nova forma, onde o patrimônio protegido não é isolado de seu contexto e de suas atividades. Aqui o patrimônio ainda exerce sua função original com o propósito básico da manutenção da vida no campo. Os veículos de tração animal são retirados da garagem²⁰, local de sua exposição, para que os visitantes possam usá-los. Aqui é possível se pensar em um conceito de “patrimônio ativo”, onde não só a parte imaterial que está sendo preservada ainda está viva, mas também os objetos em suas funções.

Outro ponto de contato e, ao mesmo tempo, distanciamento entre as duas instituições são as suas peças similares. O ponto de contato fica claro, pois são duas instituições distintas que fazem uso dos mesmos objetos para criarem suas narrativas, contanto assim a história de um país. Entretanto, a divergência de narrativas entra as duas instituições também distanciam essas peças duplas. Em sua estratégia de museu vivo, o Museu Rural se utiliza de várias peças que ainda são utilizadas no cotidiano rural para cumprimento de diversas atividades. Mas no Museu de Artes e Ofícios essas mesmas peças são expostas como integrantes de um trabalho que aconteceu na construção dos ofícios brasileiros, deixando implícito que não são mais utilizadas. Aqui cabe uma discussão sobre o rural “genuíno e autêntico” (FIGUEIREDO, 2013), pois há um discurso entre visitante e instituições sobre o “rural de verdade”, onde se “fazem as coisas como antigamente”. No emaranhado complexo da definição de rural, a legitimidade do rural baseada na idealização de um passado melhor ganha espaço quando se coloca a tradição e a modernidade como rivais²¹. Para distinguir essa dualidade, compararemos alguns exemplos de peças duplas em ambas as instituições e seus propósitos em cada uma. As peças do transporte animal ilustram bem esse comparativo, no Museu de Artes e Ofícios essas peças são frequentes principalmente nos ofícios do transporte e no jardim das energias, mas também se mostram nos ofícios do comércio, onde se constituíam como principal meio de transporte das mercadorias e dos caixeiros viajantes. As peças aqui expostas vão desde os acessórios da montaria dos tropeiros, como estribos, cangas, selas e chicotes até os próprios veículos como carro de bois e charretes. Como já visto antes, cada ofício é representado pelos seus objetos e manequins caracterizados, as peças expostas montam um cenário que busca desenhar o século passado e a associação desses objetos com ofícios como os do tropeiros, desbravadores e caixeiros viajantes deixam uma sensação de algo arcaico, muito utilizado num passado distante, mas que agora foi “modernizado”. Essas peças cumprem sua função de contar a história desses ofícios, o fato

²⁰ Com exceção da carreta, por ser muito pesada e antiga.

²¹ Entretanto, essa pesquisa não tem intenção alguma de julgar a legitimidade do rural, mas sim deixar claro que a própria dualidade de definições e representações fazem parte do belo imaginário que se constitui o rural brasileiro.

delas serem representativas de ofícios que hoje ilustram o passado está totalmente de acordo com os propósitos do MAO.

A questão é que esses objetos não se fecham dentro desses ofícios e o Museu Rural trabalha com esse outro ponto de vista. Os veículos aqui expostos fazem parte da vida cotidiana e do trabalho do Museu e seus adereços são exaltados nas festas comunitárias que a instituição fomenta, buscando a valorização dessa tradição. Os veículos são expostos em sua garagem, dando a impressão de algo que ainda é utilizado, estando em seu lugar apropriado. Entretanto, o Museu Rural também aponta para a questão histórica desses objetos, e não nega as transformações do mundo rural moderno, apesar deste não ser seu foco. Como exemplo, muitos dos adereços de montarias estão dentro da casa principal, exposto como em um museu de galeria. Há também outras peças similares nos dois museus, como os tachos de cobre, debulhadoras, moinhos e roda d'água, fogão à lenha, alambique, etc... Mas assim como as peças de transporte animal, essas seguem a mesma lógica, onde uma é representativa de um ofício histórico e outra de uma ruralidade viva.

A diferença na utilização de acervo semelhantes por parte de ambas as instituições pode ser resultante do tipo de enquadramento da memória (POLLAK, 1989) que cada museu escolheu. Os museus atuam como guardiões, mas esses guardiões, por questões tanto práticas quanto ideológicas, acabam por selecionar seu acervo de acordo com o recorte da memória que vão salvaguardar. O enquadramento da memória não significa uma falsificação da história, mas sim uma forma de se escolher por qual ângulo contar essa história, análogo ao processo da fotografia. As duas instituições foram construídas tendo em vista o que gostariam de representar para os seus visitantes e isso se refletiu na narrativa criada através dos diversos recursos que cada uma possuía.

4.2.O RURAL NARRADO E O RURAL INTERPRETADO

As narrativas dos museus têm a intenção de passar uma imagem de seus temas, regatando, reforçando ou criando imaginários e representações sociais com base nas memórias. Nesse processo, as instituições se esforçam para amarrar suas narrativas com lógica e fluidez, além de darem ênfases em alguns pontos e obscurecerem outros (CUNHA, 2006). Apesar disso, o que vai realmente ser importante nessa dinâmica é a recepção dessas informações pelos visitantes. Vieira (1991) trabalhou com o conceito de imagem recíproca quanto estudou as representações trocadas que o Brasil fazia de Portugal e que Portugal fazia do Brasil. Baseado nessa ideia, pretendo trabalhar com um conceito de imagens cruzadas, pois vejo um cruzamento entre as representações feitas sobre o rural. Primeiro se tem uma instituição museal que expõe

sua própria representação sobre o rural, depois há uma troca de informação entre espaço museal e os visitantes para que, então, as pessoas possam construir suas próprias representações sobre o rural, tendo como base as informações oferecidas nos museus e suas próprias histórias de vida.

Sendo assim, esse jogo de representações que tem como pano de fundo o imaginário do mundo rural será o foco dessa análise. As informações obtidas nos museus, através de observações, materiais oficiais e conversas com seus respectivos representantes, serão cruzadas com as respostas que visitantes entrevistados nos ofereceram sobre suas visões sobre o rural.

4.2.1. O Rural em Belo Horizonte

“Que essas coisas não caiam no esquecimento. Que os mais jovens lembrem, inclusive, as dificuldades que se tinha no passado” (Visitante B).

O Museu de Artes e Ofícios recebe uma ampla gama de visitantes de diversos estratos sociais e econômicos. A entrada gratuita colabora para a popularização do MAO e acessibilidade de uma maior parcela da população. Durante os dias de coleta de dados pude conversar com diversos grupos como famílias, excursões, grupos de amigos e professores. Todos buscando os atrativos tanto de lazer, turismo e educação oferecidos pelo MAO. A diferença de faixa etária e estrato social possibilitou uma coleta interessante de dados. As representações feitas pelos visitantes não advêm somente das informações oferecidas pelo Museu, essas são construídas no decorrer da vida de cada um dos indivíduos e reforçada, modelada ou questionada pelas narrativas que lhe são apresentadas. Por isso, o ponto de vista de cada um desses indivíduos foi crucial para formar uma visão do imaginário rural representado por esta instituição.

Os visitantes A e B são pessoas idosas da região nordeste do Brasil, sua localização geográfica e contato com um rural do século passado foram valiosos para a percepção do rural no MAO. Eles estavam no Museu buscando uma atividade de lazer com a família.

Uma das falas interessantes do entrevistado B é que quando questionado se ele viveu em zona rural, ele disse que não, mas morou na periferia e periferia a 70 anos atrás era rural. Isso reforça a presença marcante do rural em grande parte do Museu de Artes e Ofícios, mesmo que esse não seja o seu foco. A urbanização brasileira aconteceu aos poucos e não foi uniforme, ainda hoje a questão dos ambientes “rurbanos” persiste, pois a linha entre um e outro pode ser muito tênue. Quando questionado sobre o rural apresentado no MAO sua resposta foi “Muito

diferente do nosso, porque nós somos da região cacauzeira (sul da Bahia)”. Entretanto, ele ressalta que as peças do museu, individualmente, se comparam as da sua região.

Ambos concordam que o rural de hoje é bem diferente do que mostrado no MAO, como exemplo deram a alta produtividade e baixa violência. Mas em questão de segurança ELA destaca que os animais silvestres apresentavam um risco muito maior do que é hoje.

A cozinha mineira foi a que mais despertou as memórias da Visitante A, que pode se recordar do cotidiano doméstico rural através do fogão a lenha e dos utensílios para café (ofícios da transformação e conservação dos alimentos). A forma de se coar e manter o café aquecido numa chaleira em cima do fogão foi o destaque que ela deu em sua fala para exemplificar como o MAO ajuda na preservação da memória da vida rural. Outro utensílio que despertou sua memória afetiva foram as cerâmicas, que faziam parte da cozinha e das refeições de sua família.

Apesar das diferenças regionais, ambos acreditam que o museu é muito representativo do mundo rural, através dos seus ofícios e de suas peças.

As visitantes C e D são jovens adultas que residem em área urbana do Espírito Santo e faziam um passeio turístico por Belo Horizonte. Nesse caso, a falta de imersão em ambientes rurais fez com que a exposição fosse a principal direcionadora nas repostas das visitantes. Suas falas se concentraram no contraste entre o mundo rural e urbano como um “choque de culturas” (Visitante C).

O que eu achei diferente é que a proporção de tudo antigamente era tudo muito grande para fazer uma coisa pequena, entendeu? A gente tem tudo tão fácil, para eles era muito complicado fazer uma coisinha [...] (Visitante D).

A fala aponta para a questão do trabalho rural e para as dificuldades desse estilo de vida. É importante ressaltar que dentre os entrevistados, apenas aqueles que não possuíam contato com áreas rurais perceberam o rural representado como algo “sofrido”, o que sugere que a memória afetiva direcione a percepção dessa narrativa de sofrimento. Além disso, elas acreditam que o MAO não representa o rural moderno, pois este estaria quase em equivalência com as áreas urbanas modernas. Sobre a instituição, elas destacam a interatividade como algo bom para o passeio e para a aprendizagem.

As visitantes E e F são pedagogas da região nordeste que vieram a Minas Gerais para um passeio histórico e turístico. Elas buscavam atrativos que pudessem ser educacionais, além de recreativos, por isso escolherem especificamente o MAO para a visita. Visto isso, suas respostas foram direcionadas para a função educativa do Museu. Sobre a instituição, elas ressaltam a importância do destaque dos trabalhadores no MAO, pois sua história não é priorizada nas narrativas oficiais da construção do país.

Sobre a representação rural no Museu, elas seguem a perspectiva histórica, onde o rural está bem presente devido ser a origem dos ofícios brasileiros. Além disso, as falas se concentram nos ofícios de transformação e conservação de alimentos, com destaque para a forma artesanal de confecção dos alimentos. Elas conectam as exposições do MAO com a vida rural de sua terra natal através dos engenhos “[...] que ainda preservam um pouco desse cotidiano, dessa cultura que representa o rural” (Visitante F).

Suas análises vão para um viés mais político, o rural que foi absorvido por elas é um rural historicamente excluído, que está representado no MAO e que faz ligação com as decisões políticas dos dias atuais para esses espaços, como exemplo citaram políticas para o agronegócio e falta de incentivo para a agricultura familiar. Apesar disso, também foi citado sua riqueza cultural e valorização do saber popular.

Elas acreditam o MAO representa o rural, mas devido a sua complexidade apenas uma parte do rural está presente.

Aqui tem o mínimo do que é, na verdade, essa realidade das pessoas que vivem, que produzem, que trabalham no campo. Embora aqui a gente vê o trabalho, por exemplo, na cozinha, o memento da produção mesmo. Então nesse sentido, eu acho que aqui representa um pouquinho (Visitante F).

A visitante G também é uma professora que reside no estado do Espírito Santo. Ela também fazia um passeio turístico e histórico pela cidade de Belo Horizonte. Essa professora nasceu numa região rural da Bahia e o cruzamento de informações foi essencial para a representação do rural percebida pela visitante.

O ponto principal de sua fala é que o rural representado pelo MAO é um rural “gourmetizado”. Segunda ela, o Museu constrói um cenário aonde a vida rural é vista apenas em sua beleza.

[...] O espaço e a forma como apresenta as obras, gourmetiza o trabalho rural. Porque está em um ambiente totalmente limpo, muito bem construído, muito bem pensado. Então o efeito é que é uma coisa só bonita. Não passa a força, não passa a dureza, sabe? Não passa a dor da labuta rural. Isso não transmite (Visitante G).

Para além disso, ela traz uma discussão sobre a complexidade de se representar o rural moderno. Segundo ela, o Museu pode estar representado um rural atual, mas que pertence à cidade pequenas e a pequenos produtores que estão distantes dos grandes centros urbanos. Mas não estaria de acordo com o rural mais mecanizado.

Devido a sua memória afetiva, o ponto que mais se destacou dentro de todo o Museu para ela foi exatamente a descrição do lavrador dentro dos ofícios da terra.

Esse gigante em movimento
 Movido a tijolo e cimento
 Precisa de arroz com feijão
 Que tenha comida na mesa
 Que agradeça sempre a grandeza
 De cada pedaço de pão
 (Vander Lee – Do Brasil – MAO. s/d).

Isso reforça a ideia das representações cruzadas, alguém de origem rural pôde perceber mais a representação do rural no museu por já possuir uma carga anterior às narrativas do museu. Agora que essa pessoa não mora mais em espaço rural, sua vivência se transmite em um imaginário que entra em choque com as representações museais.

Essa representação, na visão dela, é análogo as primeiras tentativas de museus na história da humanidade, onde objetos eram retirados do seu contexto e passavam por uma “transformação simbólica” para os fins do museu (OLIVEIRA, 2008).

É difícil falar que é fiel quando você tira do seu lugar. É uma tradução. Quem não conhece, dá pra ter uma ideia pelos vídeos, as fotos, mas não tem como ser fiel se você tira do seu lugar. Não há uma recriação do ambiente, há apenas uma mostra dos instrumentos utilizados, do que era produzido (Visitante G).

4.2.2. O Rural no Rural

Como já apontado, o Museu Rural é um ecomuseu, se constituindo de toda a extensão de uma fazenda particular situada em uma área rural (Córrego do Alegre) em Inhapim – MG. Seu público alvo são excursões escolares e seu acesso é um pouco comprometido pelas estradas de terra e intempéries climáticas. Visto isso, as entrevistas com visitantes nessa instituição foram comprometidas, mas não impossibilitadas. Apesar de não termos um número grande de entrevistados, as ideias coletadas são de grande valor para analisar os cruzamentos de representações sobre um rural musealizado.

Pensar na representação do rural quando se está situado dentro do ambiente rural pode parecer desnecessário em uma primeira análise, mas esse pensamento é reducionista do ponto de vista da abrangência do mundo rural. O rural não diz respeito apenas à produção, à reprodução, à cultura ou qualquer outra coisa isolada. O rural é tão complexo quanto a própria psique humana e isola-lo em pedaços não contempla seu real ser. Visto isso, o Museu Rural se propõe a mostrar aos seus visitantes um pedaço de um rural regional de Minas Gerais e para isso lança mão de objetos, imagens, cheiros e sensações para representar um universo que para muitos ainda se constitui como “exótico”, “tradicional”, “arcaico” ou qualquer outro adjetivo que parece lisonjeiro, mas nem sempre o é.

Após um dia de imersão no Museu Rural, os visitantes traçaram uma linha de representação que, como esperado tanto desta pesquisa como do próprio Museu, não se baseou apenas na representação vista *in loco*, mas foi associado com suas trajetórias de vidas e com o imaginário base da vida no universo rural. O ponto principal do Museu Rural é a valorização da agricultura familiar e suas tradições e nas falas dos nossos visitantes após a imersão o sentimento que se destaca é exatamente esse. As tradições e os valores que o mundo rural apresenta (ou apresentava) são vistas como algo superior ao mundo urbano e moderno.

Os visitantes acreditam que o rural apresentado nessa instituição não seja exatamente o rural moderno, ali é apresentado algo que já aconteceu, o que difere um pouco da narrativa de “museu vivo”. Nessa deixa, o rural atual, que mescla a modernidade com a tradição é visto como um rural diferente, quase como uma falha, uma alteração no padrão normal da ruralidade. A facilidade que adveio com a eletricidade, telecomunicações e a popularização de automóveis se apresenta como uma corrupção do rural tradicional, onde as coisas eram mais artesanais e difíceis. Essas facilidades também criam a ideia nos visitantes que a vida no ambiente rural hoje é mais fácil do que a algumas décadas atrás. Percebe-se que para os entrevistados, há um consenso em torno da ideia de que o mundo rural do século XXI se compara ao mundo urbano em questão de acesso à bens e serviços. Entretanto, ainda hoje o mundo rural “acessível” não é uniforme no país. Dados do IBGE (2010) analisados pela Fundação Nacional de Saúde apontam que necessidades básicas como saneamento e manejo dos resíduos sólidos são precárias nas áreas rurais do país, além de que metade da população que se encontrava em extrema pobreza no país residia também em espaços rurais.

Outro ponto que entra em consonância com os objetivos do Museu é a proposta do seu formato. Os visitantes nunca tinham tido contato com museus que não fossem de galeria e a base de suas comparações foram museus de artes clássicas. O visitante 1 relatou ter resistência com esse tipo de instituição, como apresentado em sua fala.

Eu não vou em museu, eu não gosto. [...] Eu esperava chegar lá, cumprimento as pessoas e volto para o carro.

Mas a surpresa com a proposta do ecomuseu fez com que os entrevistados reformulassem sua visão sobre museus. Os museus interativos são resultados de uma nova forma de se pensar os museus, saindo da lógica contemplativa. A popularização dos museus contou com estratégias como a difusão de informação de forma mais compreensível para o público geral e o apelo recreacional (BARRETO, 2004; OLIVEIRA, 2008). Isso vai ao encontro com as falas dos visitantes quando explicam o que essa nova proposta proporcionou na visita.

[...] Tinha muita coisa diferente, andamos por todo o lugar praticamente [...] Vi cachoeira, vi muita coisa [...] vi o peru, o ganso, muita coisa bacana a gente viu. Querendo ou não, eu vi passarinho também, os cachorros, os próprios cachorros de roça mesmo. Eu gostei muito. Não gosto da forma que as pessoas pensam num museu tem que ser assim: tá ali tudo pregado na parede e você passa e fica olhando e acabou e uma pessoa só fala. Pra mim, perde o interesse, porque se eu tiver que ver uma coisa assim, eu vejo no computador, eu não vou lá. Agora, o que nós fizemos aqui não dá pra fazer com o computador (Visitante 1).

Eu achei que a gente ia para um lugar fechado e ficar olhando para as coisas nas paredes, mas sair andando pelo lugar, olhando tudo, provando também é muito melhor. É uma maneira muito melhor de aprender. Na verdade, você aprende até mais. [...] Aqui faz a gente se sentir muito em casa (Visitante 2).

Nas falas também é possível perceber que a dinâmica do “museu vivo” influenciou positivamente tanto na representação e nas narrativas do rural, quando no próprio funcionamento do museu. As narrativas e representações sobre esse espaço não se limitaram aqui apenas nas imagens e informações escritas. A utilização dos cinco sentidos básicos humanos é explorada de modo impressionante, fazendo dessa imersão num museu uma experiência única. “O ar que você respira aqui é muito melhor” (Visitante 1).

O Museu Rural também é forte no quesito histórico, buscando trazer aos visitantes uma imagem do que era a vida rural naquela região há algumas décadas. Entretanto, os fatos históricos são mesclados com sentimentos bucólicos e o imaginário que se forma do histórico rural é baseado numa imagem de uma comunidade bela, justa e, principalmente, melhor do que o urbano moderno. Quando questionados sobre a proposta do Museu Rural, os visitantes dão respostas que vão ao encontro da narrativa oficial da instituição, como valorização do mundo rural e resgate do histórico rural da região.

[...] Eu acredito, pelo que nós vimos aqui, é muito fiel ao retrato do que já foi um dia. [...] Mostrar como era antes, como a vida era bem melhor do que é hoje. [...] A vida era uma vida de pessoas mais simples, mais sinceras. (Visitante 1)

Essa valorização se dá pelo contraste entre rural e urbano, não apenas isso, se dá também pelo contraste entre o que seria o rural “autentico” e um rural “corrompido”. O segundo seria um rural que não está isolado no tempo e no espaço, que apropriou-se de novas formas de viver e trabalhar com a utilização de novas técnicas e tecnologias. Para os visitantes, esse processo é visto como perda de autenticidade: “Só que atualmente [...] eles (pessoas do campo) querem trazer a cidade para o rural” (Visitante 2).

Outro contraste que foi retirado das respostas dos visitantes é sobre a autossuficiência do espaço rural. Na visão deles, enquanto nas cidades tudo deve ser adquirido através de

compras, nas zonas rurais a grande maioria dos bens de consumo pode ser feita na propriedade. Isso foi deduzido através do contato com as instalações presentes no Museu Rural como o engenho que confecciona a rapadura, o terreiro de café, o moinho para o milho e o gerador elétrico para energia.

No geral, os visitantes do Museu Rural fazem uma leitura da exposição que vai ao encontro com a proposta sugerida pela a instituição. Após a visita, os participantes entendem a vida rural como algo desejável para a nossa sociedade, algo que deva ser preservado. Além do que, a estratégia de “museu vivo” casou um impacto positivo nos visitantes, que não esperavam algo tão dinâmico de uma instituição museal. Sendo assim, o Museu Rural também colabora para quebra de estereótipos sobre os museus, muito atrelado aos museus que tem como proposta principal a contemplação de suas peças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa objetivou entender as narrativas museais de duas instituições de Minas Gerais, buscando perceber quais as representações sociais acerca do rural estavam sendo musealizadas e difundidas oficialmente. A pesquisa pode comparar duas instituições com similaridades e distanciamentos, mas que a seu próprio modo trabalhavam com o imaginário rural. Além disso, a representação do rural foi verificada não só apenas pelas narrativas museais, mas também pela interpretação de visitantes e representantes de cada instituição. Após as análises dos espaços, peças, exposições, entrevistas e documentos chegou-se a alguns pontos para as considerações finais.

Ambas as instituições fazem um trabalho dedicado em suas áreas. As duas se destacam pela forma de apresentar suas narrativas e possuem mais semelhanças do que se poderia supor. Entretanto, fica claro que ambas divergem em suas formas de representar o universo rural.

Mais uma vez é bom lembrar que os propósitos de cada instituição são diferentes e isto estava claro desde antes do começo da pesquisa. Uma tem o objetivo específico de ser representativo da vida rural e regional da cidade de Inhapim – MG, almejando a valorização desse meio de vida. Já a outra busca ser um espaço onde as histórias dos ofícios brasileiros pudessem ser retratadas. Apesar disso, os museus se conectam ao contar a história dos trabalhos rurais.

Seguindo a tendência dos novos museus do século XXI (OLIVEIRA, 2008), ambos buscam ser mais do que um espaço para guardar objetos históricos. As instituições são também espaços de lazer, espaços educativos e espaços sociais que interagem com seu entorno, modificando a comunidade em que estão inseridas. O Museu Rural se torna um atrativo para uma cidade do interior mineiro, atuando ativamente em sua cidade em questões culturais, onde busca preservar tradições relacionadas ao universo rural e ambientais. O MAO se propõe a revitalizar uma área marginalizada da capital mineira com a intenção de possibilitar diversas manifestações culturais em seu entorno, além de buscar fazer parte do cotidiano da vida daqueles que ele representa.

A dinâmica de apresentação das coleções de ambos também é similar, buscando fugir dos estereótipos clássicos de contemplação sem participação, as instituições buscaram inovar em suas narrativas visuais. O Museu Rural busca o conceito de “museu vivo” reforçando a narrativa de uma agricultura familiar presente e ativa, permitindo que os seus visitantes façam parte desse cotidiano durante a visita. Já o Museu de Artes e Ofícios, sendo um museu de galeria, busca outros atrativos para interagir com seus visitantes. Dando destaque em aberto

para as peças de sua coleção, inclusive deixando-as em espaços sem proteção, o MAO trabalha com o conceito de protagonismo das peças. Peças que estão expostas mesmo fora da instituição, nos trilhos do metrô urbano, com a intenção de ser um atrativo para os trabalhadores e trabalhadoras da capital que utilizam os metrôs. Dentro do prédio, vários aparelhos multimídias permitem que os visitantes possam descobrir através de sons e imagens as histórias por trás de cada peça.

As narrativas até então, buscam ser emocionalmente acessíveis e ludicamente interativas. E esses dois pontos se misturam quando as histórias são complementadas pelas sensações. No Museu de Inhapim, as narrativas de uma rural ativo são reforçadas por todo o ambiente onde o museu se situa. Tato, olfato, audição, visão e até paladar são utilizados nessa imersão histórica e cultural, que é facilitado pelo ambiente natural que envolve o ecomuseu. Já o MAO não possui o ambiente a seu favor, mesmo assim isso não o impediu de investir nas duas sensações que poderia utilizar: audição e visão. O que não pode ser tocado ou sentido é compensado pelas diversas histórias narradas nas multimídias, seus jogos, músicas e poemas.

Mesmo antes de sua criação, os museus apresentam certas semelhanças de origens, principalmente de aquisição de acervos. O acervo de ambos teve início com a coleção pessoal dos pais das fundadoras, que herdaram não só as peças, mas também a memória afetiva dos seus progenitores. Esse sentimento de apego ao acervo direcionou as narrativas construídas, fazendo o primeiro pilar desses museus. Antes de contarem a história de um Brasil trabalhador ou de uma rural regional, o museu contaria a trajetória de colecionadores que guardaram em seu tempo de vida objetos e histórias de um mundo exterior e interior. Além disso, esse patrimônio herdado traz com ele uma forma de tradição que buscou ser preservada.

Visto isso, a representação principal dos museus não é apenas de um certo tipo de rural, de determinada época ou de um certo povo. É a representação de uma vida pessoal, que não é isolada, uma vida que viu e recolheu várias outras em cada peça que guardou. As representações sociais são criadas a partir das representações individuais e a partir daí podem exercer coesão social (MOSCOVICI, 2001). Ambas as instituições se utilizaram também de uma memória coletiva para espelhar a memória afetiva que o acervo carregava. O Museu Rural apresenta um acervo que veio diretamente da vida diária de uma família situada em zona rural. Apesar disso, esse acervo conta a história de um formato de vida: a agricultura familiar. Já O Museu de Artes e Ofícios adquiriu seu acervo através do trabalho de uma pessoa e, a partir daí, conta a história dos ofícios do Brasil, no caso um Brasil majoritariamente rural.

O fato de ambos os acervos serem uma coleção pessoal não interferiu na construção de suas narrativas. Ao contrário, isso trouxe a essas narrativas um simbolismo a mais, um apelo afetivo maior, mas que não sobrepôs em nenhum momento sua veracidade histórica.

Assim, ambos têm sua primeira estratégia de criação de narrativas: a memória afetiva. As vidas que deram origem aos museus representam as vidas de muitas outras famílias, pessoas com histórias similares que seriam alvo para essas instituições e suas coleções. Essas histórias seriam similares porque por trás de toda essa narrativa há um imaginário social (CASTORIADIS, 2000) que sustenta como uma sociedade visualiza determinado fenômeno.

A representação social pode ser entendida como um “sistema de interpretação” (JODELET, 2001, p. 22) que ajudam a analisar as relações do indivíduo com o mundo. Pensando nisso, a forma que o rural é representado pode mostrar como esse universo é entendido na atualidade. Por isso, as diferentes formas de representações são válidas, mas não deixam de ser uma problemática.

Na perspectiva dos visitantes, os museus conseguem representar essa realidade parcialmente. No Museu Rural se foi dito de um rural “autêntico”, mas que não existe mais ou está em processo de extinção. O rural autêntico seria o mais “tradicional” sem interferência das novas tecnologias e do espaço urbano. No MAO os visitantes puderam discorrer sobre um rural regional e que ainda pode existir (em certas circunstâncias), mas também um rural “gourmetizado”. As falas apontaram para um recorte de um rural específico, localizado no tempo e no espaço. O que é verídico para ambas as instituições. O Museu de Inhapim se situa no espaço de tempo do começo do século XX até os dias de hoje e no espaço de sua região de origem. Já o MAO tem o recorte de tempo do século XIX até o final do século XX, mas com abrangência nacional. Essa abrangência é cumprida, mas devido a sua origem a região sudeste acaba ganhando maior destaque.

Outro ponto em que os museus conseguiram atingir seus visitantes é na questão da memória afetiva. Esse era um objetivo explícito das instituições e durante as entrevistas com os visitantes fica claro que essa memória é atingida. Aqueles que tiveram contato com a zona rural leem as narrativas com saudosismo de um modo de vida melhor do que da vida urbana moderna. Cada pequeno objeto que compõe a coleção é passível de engatilhar uma memória, como os utensílios de cozinhas que lembraram a dona de casa de sua infância na beira do fogão de lenha. Mesmo aqueles que não possuíam vínculo com o mundo rural conseguiram absorver essa narrativa, não por uma memória afetiva, mas uma memória coletiva de como era (ou é) o espaço rural. Além disso, temos o imaginário social que garante a possibilidade de todos os visitantes estarem em sintonia com as narrativas.

Ainda sobre a memória afetiva, os únicos visitantes que perceberam um sofrimento na história do trabalho rural que era contato foram aqueles sem vínculos com o espaço rural. Percebe-se que o apego emocional a essa lembrança passada traz uma valorização desse trabalho, deixando de lado o sofrimento da vida diária. Aqueles que não possuíam esse apego, tiveram a oportunidade de imaginar (no sentido mais simples da palavra) como era esse cotidiano e por isso o associaram ao esforço. Inclusive, uma visitante que residiu em meio rural sentiu falta dessa vertente da vida na roça, a representação do esforço foi negada em ambos os espaços em favor dos objetivos de cada um.

No geral, os dois museus possuem estratégias de narração similares, apesar da divergência do foco de cada um. Isso aproxima a representação que cada instituição faz sobre o rural. O que justifica também a utilização de peças similares em suas coleções. Para contar a história da vida, do cotidiano e do trabalho se faz necessário as ferramentas utilizadas, os seus produtos gerados e também seus adereços. Para atrair a atenção dos seus visitantes, diferentes formas de apresentar essas narrativas também são necessárias e para representar o rural, é necessário recortá-lo no tempo e no espaço.

Por serem instituições que classicamente trabalham com a história da sociedade, esses museus não incorporam em sua coleção as mudanças mais recentes do universo rural. Até por que, ainda é muito cedo para compilar as novas inserções que acontecem nessas comunidades. Por hora, os acadêmicos ainda pesquisam sobre as diversas mudanças que ocorrem na sociedade, algumas passageiras, outras com potencial para se tornar novas tradições. Apesar disso, os museus em questão trabalham até com uma perspectiva recente do mundo rural, chegando a inserir em suas narrativas objetos do final do século XX.

É claro como as duas instituições tem diferentes visões e representações sobre o mundo rural. O rural não é nunca foi único. Existem diversos rurais que muitos teimam em tentar enquadrar em uma ou duas páginas de definição técnica ou conceitual. E todos eles estão em movimento, se modificando, adaptando criando novas meios e resgatando antigas tradições simultaneamente.

O rural é belo, é tradicional e é importante, mas também é cansativo, é moderno e é comum. E não de uma forma pejorativa, mas de uma forma crua. As nossas representações da realidade são fundamentais para a vida em sociedade. São um dos muitos pilares que sustentam a vida humana, vida que é complexa, o que justifica a complexidade de representações sobre diversas coisas. É claro que esse discurso não pode ser levado ao pé da letra. Na nossa sociedade moderna a palavra de ordem tem sido “representatividade”. Pensar que as formas de se

representar não são uma problemática é extremamente perigoso, principalmente em épocas de incertezas.

No caso do universo rural, representá-lo como algo arcaico pode sugerir que já não é algo necessário para nosso estilo de vida. Representá-lo como livre de sofrimento ou defeitos, nos dá a ilusão de que não há nada a se melhorar. Representá-lo como fonte de problemas, nos leva a crer que deveríamos modifica-lo radicalmente. A representação oferece informação sobre um assunto que não estamos imersos, essa informação distribuída coletivamente direciona os olhares sociais e políticos para uma determinada questão e pode definir seus caminhos futuros. Uma boa opção para fugir dessas armadilhas é localizar exatamente o que está sendo representado e por quem. As narrativas museais das instituições analisadas apontam para esse caminho, onde cada uma se situa de onde está fazendo esta representação, o porquê dessa escolha e para quem estão representando. A partir disso, cabe aos visitantes cruzar as informações oferecidas com as que já possuí para absorver essas narrativas e digeri-las formando uma nova base para a representação do rural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. Tradução: Denise Bottman. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 330 p.
- ARRUDA, Angela. TEORIA DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E TEORIAS DE GÊNERO. **Cadernos de Pesquisa**, n.117, p. 127-147, nov. 2002.
- BACZKO, B. Imaginação social. In: **Enciclopédia Einaudi**. Antropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985, p. 296-332.
- BARRETO, Margarita. **Turismo e Legado Cultural**: As possibilidades do planejamento. Campinas, 5ª Ed. Papirus Editora, 2004. 96 p.
- BRANDEMBURG, Alfio. DO RURAL TRADICIONAL AO RURAL SOCIOAMBIENTAL. **Ambiente e Sociedade**, Campinas, v. 2, p.417-428, jul-dez, 2010.
- CADAU, Joel. **Antropologia da Memória**. Tradução: Miriam Lopes. Instituto Piaget. 2005.
- CARNEIRO, Maria José. “**Rural**” Como Categoria De Pensamento. **Ruris**, v. 2, n. 1, p.9-38, mar. 2008. Disponível em < https://www.ifch.unicamp.br/ceres/2008-maria_carneiro.pdf>
- CARNEIRO, Maria José. Ruralidade: novas identidades em construção. **Estudos Sociedade e Agricultura**, 11, outubro 1998: 53-75.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. Cultura material, espaço doméstico e musealização. **Varia História**, vol. 27, n. 46, p.443-469, jul./dez. 2011. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/vh/v27n46/03.pdf>>
- CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia**: A História ente Certezas e Inquietude. Tradução: Patrícia Chitroni Ramos. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade. 2002.
- CLIFFORD, James. **Itinerarios Transculturales**. Barcelona, Editorial Gedisa. 2008. 493 p.
- CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. **Teatro de memórias, palco de esquecimentos**: Culturas africanas e das diásporas negras em exposição. Tese (Doutorado) – História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC, São Paulo, 2006. 285 p.
- FERREIRA, Lucia M. A.; ORRICO, Evelyn G. D. (organizadoras). **Linguagem, identidade e memória social**: novas fronteiras, novas articulações. Rio de Janeiro, Editora DP&A, 2002. 120 p.
- GIDDENS, Anthony. **Mundo em descontrole**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. 6.ed. Rio de Janeiro: Record, 2007. 91 p.
- GOLÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da Perda**: Os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro, Editora UFRJ; IPHAN, 1996. 156 p.
- GOMES, Alexandre Oliveira; OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues de. A construção social da memória e o processo de ressignificação dos objetos no espaço museológico. **MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO**. v.3, n.2, p. 42-55, jul/dez 2010. Disponível em < <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/136/134>>
- HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 7ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004. 121 p.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terrence. **A Invenção das Tradições**. Tradução: Celina Cardim Cavalcante. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. 316 p.

- Iber Museus. **Museu Rural Mamédio Francisco Militão – O Museu da Agricultura Familiar**. Acessado em 22 de outubro de 2017. Disponível em <<http://www.iber museus.org/boas-praticas/museu-rural-mamedio-francisco-militao-o-museu-da-agricultura-familiar/>>
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. **Censo Agropecuário 2017**. Rio de Janeiro: IBGE, 2006. Disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/3096/agro_2017_resultados_definitivos.pdf> Acessado em 01/11/2019.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. **Cidades@**. Disponível em <<http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?codmun=316340>> Acessado em 03/05/2017.
- JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise (Org.). **As Representações Sociais**. Tradução Lilian Ulup. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 17-44. 2001.
- MARTINEZ, Claudia Eliane Parreiras Marques. Nos trilhos do Museu de Artes e Ofícios Exposição e público em Belo Horizonte/MG. **Antíteses**, v. 7, n. 14, p.121-145, dez. 2014. Universidade Estadual de Londrina. Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/20077>>
- MARTINS, José de Souza. O futuro da Sociologia Rural e sua contribuição para a qualidade de vida rural. **Estudos Avançados**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 43, p.31-36, 2001.
- MOSCOVICI, Serge. Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história. In: JODELET, Denise (Org.). **As Representações Sociais**. Tradução Lilian Ulup. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 45-66. 2001.
- Museu de Artes e Ofícios – MAO. **Implantação do Museu**. Acessado em 18 de setembro de 2017. Disponível em <<http://www.mao.org.br/conheca/implantacao-do-museu/>>.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Cultura é Patrimônio: um guia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. 192 p.
- OLIVEN, Ruben George. **A Parte e o Todo: A diversidade cultural no Brasil-nação**. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 2ª Edição. 2006.
- PAIS, José Machado. Nas Rotas do Quotidiano. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v. 37, n. 1, p. 105-115, jun. 1993.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em Busca de Uma Outra História: Imaginando o Imaginário. **Revista Brasileira de História**. São Paulo. v.15, nº 25, p. 9-27. 1995.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Trabalhadores e máquinas: Representações do progresso (Brasil 1880-1920). **Anos 90**. Porto Alegre, nº 2, p. 165-182. Maio de 1994.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, p. 3-15. 1989
- RECHENA, Aida Maria Dionísio. **Sociomuseologia e Género: Imagens Da Mulher Em Exposições De Museus Portugueses**. 2011a. 397 f. Tese (Doutorado) - Curso de Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2011a. Disponível em <http://www.museologia-portugal.net/files/upload/doutoramentos/aida_rechena.pdf >
- RECHENA, Aida. Teoria das Representações Sociais: uma ferramenta para análise de exposições museológicas. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 41, p.211-243. 2011b. Disponível em <revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2651/2020>

SÊGA, Rafael Augustus. O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO SOCIAL NAS OBRAS DE DENISE JODELET E SERGE MOSCOVICI. **Anos 90**, Porto Alegre, n.13, p. 128-133. jul. 2000.

SIMMEL, Georg. **Questões Fundamentais da Sociologia**: Indivíduo e Sociedade. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2006, 124p.

STECANELA, Nilda. O cotidiano como fonte de pesquisa nas ciências sociais. **Conjecturas**, Caxias do Sul, v. 14, n. 1, p. 63-75, jan/maio, 2009.

SUASSUNA, Ariano. **Aula Espetáculo proferida no Teatro Nacional**, Brasília. Julho, 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yR-aNEQduZw>>

THOMAZ, Omar Ribeiro. **Ecos do Atlântico Sul** – Representações sobre o terceiro império português. Rio de Janeiro. Editora UFRJ/Fapesp. 2002, 364 p.

VIEIRA, Nelson H. **Brasil e Portugal - a imagem recíproca**: o mito e a realidade na expressão literária. Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua

ANEXOS

ROTEIRO DE ENTREVISTA

Para o corpo técnico do Museu

- 1 – Qual a relação desse Museu com o rural?
- 2 – Quais ideias guiaram a construção das exposições sobre o rural?
- 3 – O que o museu quer mostrar para os visitantes com essa exposição?
- 4 – Como foi decidido quais objetos seriam expostos e quais não seriam?
- 5 – Você acredita que essa exposição represente o mundo rural?

Para os visitantes do Museu

- 1 – Você possui alguma relação/proximidade/vivência com o mundo rural?
- 2 – A partir do que você viu no museu, como você descreveria o mundo rural?
- 3 – Na sua opinião, o que esse museu quis mostrar com essas exposições do meio rural?
- 4 – Você acha que tem alguma diferença entre o que o museu mostra e o que é o rural na realidade?
- 5 – O que te chamou a atenção quando você estava nessa exposição?