UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
MESTRADO EM DINÂMICAS DO ESPAÇO HABITADO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

ENTRE O SOAR DOS SINOS E O APITO DO TREM: MODOS DE PENSAR O MUSEU XUCURUS DE PALMEIRA DOS ÍNDIOS/AL.

João Paulo Omena Silva

Maceió
2017

JOÃO PAULO OMENA SILVA

ENTRE O SOAR DOS SINOS E O APITO DO TREM: MODOS DE PENSAR O MUSEU XUCURUS DE PALMEIRA DOS ÍNDIOS/AL.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Fau/Ufal , área de concentração em Dinâmicas do Espaço Habitado, como requisito final para a obtenção de grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientadora: Prof. Dra. Juliana Michaello Macedo Dias

Maceió
2017

Catalogação na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Bibliotecária Responsável: Janaina Xisto de Barros Lima

S586e Silva, João Paulo Omena.
Entre o soar dos sinos e o apito do trem : modos de pensar o Museu Xucurus de Palmeira dos Índios/AL/ João Paulo Omena Silva. – 2017.
153 f.: il.

Orientadora: Juliana Michaello Macedo Dias.
Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo: Dinâmicas do Espaço Habitado) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Maceió, 2017.

Bibliografia: f. 138-140.
Apêndices: f. 141-148.
Anexos: f. 149-153.

1. Arquitetura de museus. 2. Museu Xucurus – Palmeira dos Índios (AL). 3. Museologia. 4. Museu – Arranho espacial. 5. Igreja do Rosário - Palmeira dos Índios (AL). I. Título.

CDU: 727.7 (813.5)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

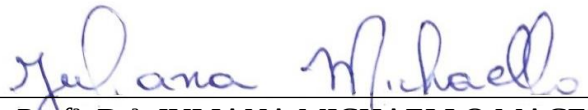
João Paulo Omena Silva

ENTRE O SOAR DOS SINOS E O APITO DO TREM: MODOS DE PENSAR O MUSEU XUCURUS DE PALMEIRA DOS ÍNDIOS/AL

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Fau/Ufal, área de concentração em Dinâmicas do Espaço Habitado, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

APROVADA em 19 / 09 /2017

BANCA EXAMINADORA



Profª. Drª. JULIANA MICHAELLO MACEDO DIAS
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – UFAL

Profª. Drª. JANAINA CARDOSO DE MELLO
Centro de Educação de Ciências Humanas.- UFS

Profª. Drª. JOSEMARY OMENA PASSOS FERRARE
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – UFAL

Profª. Drª. MORGANA MARIA PITTA DUARTE CAVALCANTE
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - UFAL

À minha Mãe,
Maria Helena da Silva.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, que com sua infinita e eterna misericórdia, derramou seu Espírito Santo sobre mim, me dando força, saúde, sabedoria e discernimento para concluir mais um ciclo da minha vida.

Agradeço a minha Mãe, Maria Helena da Silva, mulher batalhadora que com seu amor e apoio me deu condições de concluir mais uma etapa de meus estudos. Te amo muito mãe!

As minhas irmãs, Rafaela Omena Silva e Héllen Cristina Omena Silva ao apoio durante todo esse processo. Fal, sou seu fruto! Obrigado por tudo.

Aos meus amigos que diretamente ou indiretamente me acompanharam e participaram junto comigo de todo esse processo. Obrigado a todos!

Especialmente quero agradecer ao meu amigo irmão Elisson Silva por toda a amizade e afeto de sempre. E a William Fernandes, por todo o apoio, companheirismo e carinho. O quanto vocês são especiais na minha vida e o quanto vocês fizeram parte desta vitória. Amo muito vocês!

Agradecer aos professores e amigos do DEHA, especialmente aos Sambantes, que juntos compartilhamos do mesmo processo de produção do conhecimento. Torço por todos vocês!

Aos alunos do Curso de Arquitetura e Urbanismo, da Faculdade de Tecnologia de Alagoas, FAT, que com o empenho e carinho em sala de aula corroboraram mais ainda com minha paixão pela Docência. Tenho um carinho enorme por todos!

Agradeço a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Alagoas, FAPEAL, financiadora da minha pesquisa de mestrado.

E por fim, agradecer a minha amada orientadora, Prof. Juliana Michaello, que com sua docilidade e carinho teve paciência com esse orientando aqui nos atrasos da produção científica, como nas confusões mentais acerca do meu objeto de pesquisa. Ju, meu muito obrigado! Sinto um carinho muito grande por você! Minha grande formadora! Obrigado por ter me apresentado uma outra dimensão da Arquitetura e Urbanismo. Então, é Igreja ou Museu? (rs).

“Ler é vestir a alma
Escrever é despi-la.”

Douglas Salles

RESUMO

O Museu Xucurus de História, Artes e Costumes, localizado na cidade de Palmeira dos Índios/AL, está sediado no prédio que foi por muito tempo a antiga Igreja Nossa Senhora do Rosário. Esta edificação, datada de 1803/1805 e consagrada capela em 1880, foi construída por negros escravizados e teve sua formação ligada à Irmandade dos Homens Pretos. Desativada, esta igreja passa a abrigar o atual Museu Xucurus de História, Artes e Costumes, inaugurado em 1971, no intuito de seu acervo abranger os aspectos da história da cidade: arte sacra católica, arte indígena, negros escravizados, cangaço, política, usos e costumes, armaria, coleções de moedas, medalhas, jornais antigos, etc. O foco deste trabalho se deu na dimensão da categoria "museu", discutindo suas diferentes possibilidades desde o trajeto da história da museologia ao uso e hierarquização do espaço arquitetônico. Logo, o objetivo desta pesquisa foi fazer uma leitura da conformação do espaço do Museu Xucurus, analisando as diferentes categorias de acervo e suas dinâmicas no contexto da edificação e cidade. Essa premissa foi analisada com base na discussão teórica acerca da ideia de cotidiano, patrimônio cultural, forma e função da arquitetura e uma revisão dos conceitos abordados na museologia. Para o alcance de tal objetivo foram realizadas experiências empíricas, o que foi chamado de "vivências" no Museu Xucurus para observar seu espaço, os usos que as pessoas lhe atribuem, seu cotidiano; formulando questões à luz desses referenciais teóricos. Além disso, foram realizadas entrevistas com as comunidades enquadradas para estudo, a saber: indígenas, religiosos, população em geral. Portanto, almejou-se com a experiência no Museu Xucurus compreender a ideia de museu, através das perspectivas analíticas que as vivências deste apresentaram.

Palavras-Chave: Igreja do Rosário; Museu Xucurus; Reutilização; Arranjo Espacial; Museologia;

ABSTRACT

The Xucurus Museum of History, Arts and Customs, located in the city of Palmeira dos Índios/AL, is based in the building that was for a long time the old Nossa Senhora do Rosário Church. This building, dated between 1803/1805 and consecrated chapel in 1880, was built by black enslaved people and had its formation linked to the Brotherhood of the Black Men. This church is now closed to shelter the current Xucurus Museum of History, Arts and Customs, inaugurated in 1971, in order to cover the aspects of the city's history: Catholic art, indigenous art, enslaved negroes, "cangaço", politics, uses and customs, armory, collections of coins, medals, old newspapers, etc. The focus of this work will be on the dimension of the "museum" category, discussing its different possibilities from the path of the history of museology to the use and hierarchization of the architectural space. Therefore, the aim of this research will be to make a reading of the conformation of the space of the Xucurus Museum, analyzing the different categories of collection and their dynamics in the context of the building and city. This premise will be analyzed based on the theoretical discussion about the idea of daily life, cultural patrimony, form and function of architecture and a review of the concepts addressed in museology. In order to reach this goal, empirical experiments were carried out, what we will call "experiences" in the Xucurus Museum to observe its space, the uses that people attribute to them, its daily life; asking questions in the light of these theoretical references. In addition, it is intended to conduct interviews with the communities set up for study, namely: indigenous, religious, population in general. Therefore, it is intended with the experience in the Xucurus Museum to understand the idea of museum, through the analytical perspectives that the experiences of this one studied here.

Keywords: Church of the Rosary; Xucurus Museum; Reuse; Spatial arrangement; Museology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Pesquisa escolar no Museu Xucurus/Igreja do Rosário (autor da pesquisa de vermelho).....12

Figura 02: Museu Xucurus de História, Artes e Costumes.....13

Figura 03: Índios dançando o Toré, Aldeia Mata da Cafurna, Palmeira dos Índios.....21

Figura 04: Lideranças quilombolas, Povoado Tabacaria, Palmeira dos Índios.....21

Figura 05: Monumento do casal de índios (Tilixí e Tixiliá) e de uma palmeira (árvore) que havia na entrada da cidade.....24

Figura 06: Bandeira do município de Palmeira dos Índios, tendo em seu brasão o casal de índios Tilixí e Tixiliá.....25

Figura 07: Monumento da Índia, localizado na Praça Moreno Brandão.....26

Figura 08: Feira Livre, década 1920, na localidade onde hoje é a Praça da Independência, em Palmeira dos Índios/AL.....30

Figura 09: Feira Livre, década de 1950, realizada na Praça do Rosário, em Palmeira dos Índios/AL.....30

Figura 10: Praça do Rosário, 2017, em Palmeira dos Índios/AL. 30

Figura 11: Praça do Rosário (vista frontal).....37

Figura 12: Praça do Rosário (vista posterior).....37

Figura 13: Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, 1920, Palmeira dos Índios/AL.....41

Figura 14: Fachada frontal da Igreja do Rosário dos Pretos/Museu Xucurus 43

Figura 15: Panorama das três naves internas da Igreja do Rosário dos Pretos/Museu Xucurus 43

Figura 16: Estado de conservação da edificação 43

Figura 17: Estado de conservação da edificação 44

Figura 18: Estado de conservação da edificação 44

Figura 19: Estado de conservação da edificação.....44

Figura 20: Inauguração do Museu Xucurus de Palmeira dos Índios/AL, 1971 45

Figura 21: Inauguração do Museu Xurucus de Palmeira dos Índios/AL, 1971.....45

Figura 22: Gabinete de Curiosidades do *Museum Wormianum,* 1655, Dinamarca 52

Figura 23: Objetos do acervo do Museu Xucurus 74

Figura 24: Estudo e classificação dos arranjos do Museu Xucurus. 89

Figura 25: Vivências no Museu Xucurus 90

Figura 26: Nuvem de palavras, segundo a questão: [Qual o nome dessa Edificação? Você a conhece? Já Visitou?] 94

Figura 27: Nuvem de palavras, segundo a questão: [Para você, o que é essa edificação? Como você a identifica?].....96

Figura 28: Matriz de inter-relação forma/função.....98

Figura 29: Esquema da representação do signo 99

Figura 30: Representação dos valores na relação de objeto/sujeito e sujeito/objeto.....101

Figura 31: Museu Xucurus: acervos do Arranjo 1.....110

Figura 32: Museu Xucurus: acervos do Arranjo 1.....110

Figura 33: Museu Xucurus: acervos do Arranjo 2.....111

Figura 34: Museu Xucurus: acervos do Arranjo 2.....112

Figura 35: Três naves da Igreja do Rosário dos Pretos.....113
Figura 36: Museu Xucurus: acervos do Arranjo 3.....114
Figura 37: Museu Xucurus: acervos do arranjo 4.....116
Figura 38: Museu Xucurus: acervos do arranjo 5.....118
Figura 39: Negros escravizados representados nos manequins.....120
Figura 40: Arranjo espacial da entrada do Museu Xucurus no ano de 2007.....121
Figura 41: Museu Xucurus: acervos do Arranjo 6.....121
Figura 42: Disposição espacial do acervo Armaria e Artesanato Indígena.....122
Figura 43: Arranjo espacial da Sala de Estar e Quarto.....125
Figura 44: Museu Xucurus: acervos do arranjo 7..... 125
Figura 45: *Folders* de divulgação do Museu Xucurus.....127
Figura 46: Museu Xucurus: acervos do arranjo 8.....128
Figura 47: Manequins representando folguedo popular.....130
Figura 48: Missa e Reinado da Festa de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Chapada do Norte/MG.....130
Figura 49: Museu Xucurus: acervos do arranjo 9.....131
Figura 50: Museu Xucurus: acervos do arranjo 10.....133

S**UMÁRIO**

INTRODUÇÃO.....**10**

1 CARACTERIZAÇÃO DO MUSEU XUCURUS.....**16**
1.1. Contexto geral: a cidade de Palmeira dos Índios – AL.....17
1.1.1. Localização.....17
1.1.2. Elementos formadores da história da cidade.....19
1.1.3. Dimensão sociocultural.....27
1.1.3.1. Marcos Referenciais de Palmeira dos Índios.....29
1.1.3.2. Museu Xucurus na relação da vida cotidiana da cidade.....35
1.2. A Igreja Nossa Senhora do Rosário.....38
1.2.1. Rastros históricos.....38
1.2.2. Arquitetura.....42
1.3. O Museu Xucurus de História, Artes e Costumes.....44
1.3.1. Histórico da criação do museu xucurus.....44
1.4. Cronologia Geral.....47

2 PERSPECTIVAS CONCEITUAIS NO MUSEU XUCURUS.....**49**
2.1. Notas sobre a história dos museus.....50
2.2. Os museus no contexto da política do patrimônio cultural.....56
2.2.1. SPHAN: fase heroica.....58
2.2.2. SPHAN: fase moderna.....61
2.3. A política atual do Patrimônio Cultural.....65
2.4. A noção de Referências Culturais.....67
2.5. A política nacional de museus.....68
2.6. A construção da ideia de Museu Xucurus.....72

3 PERCEPÇÕES DO MUSEU XUCURUS.....**78**
3.1. Dos procedimentos metodológicos.....79
3.1.1. A experiência das vivências.....80
3.1.2. Entrevistas e Depoimentos.....90
3.2. Linguagem e morfologia do Museu.....92
3.3. Linguagem e espacialização do Museu.....104
3.3.1. Arranjos espaciais e de acervos no Museu.....106
3.3.2. Leitura dos Arranjos Expográficos do Museu.....109

CONCLUSÃO.....134
REFERÊNCIAS.....138
APÊNDICES.....141
APÊNDICE A – Mapa dos Marcos Referenciais de Palmeira dos Índios/AL.....142
APÊNDICE B – Planta Baixa do Museu Xucurus.....143
APÊNDICE C – Croqui de estudo da espacialização do Museu Xucurus.....144
APÊNDICE D – Croqui de estudo da espacialização do Museu Xucurus.....145
APÊNDICE E – Planta Arranjos Espaciais do Museu Xucurus.....146
APÊNDICE F – Plantas dos Percursos do Museu Xucurus.....147
APÊNDICE G – Planta Exposição do Museu Xucurus.....148
ANEXOS.....149
ANEXO A – Lenda de Fundação de Palmeira dos Índios.....150

INTRODUÇÃO

Máquina de ritmo
Quem dança nessa dança digital
Será por exemplo que o meu surdo
Ficará mudo afinal
Pendurado como um dinossauro
No museu do carnaval
[...]
Máquina de ritmo
Que os pós-modernos hão de silenciar
Novos anjos do inferno
Vão por qualquer coisa em seu lugar
Quem sabe irão lhe trocar
Por um tal surdo mudo do museu.

Gilberto Gil, Banda Larga Cordel

O objeto de estudo, o Museu Xucurus de História, Artes e Costumes, localiza-se na Praça no Rosário, centro de Palmeira dos Índios/AL – considerada a terceira maior cidade do Estado de Alagoas, com 70.368 habitantes (IBGE, 2010). Situando-se na mesorregião do Agreste Alagoano, Palmeira dos Índios tem formação histórica marcada pelo povoamento de um aldeamento indígena submetidos a colonização europeia que trouxeram negros escravizados da África para a colônia. Por conseguinte, temos uma formação étnica indígena e negra sob a hegemonia branca, demarcados pelos territórios indígenas e quilombolas na região.

Esse contexto de formação da cidade está inserido estritamente no objeto de estudo. Uma igreja desativada que foi erguida pelos negros, tendo como padroeira a Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, e que mantém forma arquitetônica de igreja até hoje. Um Museu, abrigado nessa antiga Igreja, intitulado de Xucurus e que guarda a memória dos aspectos socioculturais da cidade de Palmeira dos Índios/AL.

A Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos foi construída no início do século XIX (1803/1805) pelos negros que faziam parte das Irmandades do Rosário dos Pretos. Consagrada capela em 1880, esta igreja funcionava apenas com missas e celebrações eventuais, visto todo seu contexto de formação histórica e devido a proximidade com a igreja matriz da cidade, que tem como padroeira Nossa Senhora do Amparo. Essa igreja foi desativada e logo após reutilizada como o Museu Xucurus de História, Artes e Costumes, inaugurado em 1971, mantendo-se até os dias atuais.

O Museu Xucurus idealizado por três pessoas, dentre elas o Bispo Diocesano da época[1], tinha *a priori* o conceito de museu sacro, todavia com a realização da campanha popular de arrecadação de objetos particulares na região, tornou-se um museu bem mais abrangente, um museu de história, artes e costumes da cidade e região, por nome genérico de Xucurus – em homenagem, à etnia de formação do município, apesar de não deter apenas acervo indígena.

O primeiro contato que tive com o Museu Xucurus/Igreja do Rosário dos Pretos foi através de minha infância recordado por algumas lembranças. Falar em Museu Xucurus trazia a lembrança daquela locomotiva que se encontra na Praça do Rosário. Era aquele trem que chamava atenção toda vez que passava com minha mãe para ir na casa de uma tia-avó, que

[1] Luiz Barros Torres, considerado memorialista pelos seus escritos e pesquisas sobre a História de Palmeira dos Índios; Dom Otávio Barbosa Aguiar, primeiro Bispo da Diocese de Palmeira dos Índios; Alberto de Oliveira Melo, Tenente da Marinha Brasileira na região.

morava num bairro próximo ao Museu Xucurus/Igreja do Rosário. Então, toda vez que eu passava por lá, sempre acompanhado de mãos dadas com minha mãe, apontava e pedia para ir brincar no "trenzinho", já que antigamente não existia o gradeado em sua volta. Essa locomotiva é uma das principais referências desse espaço, pois às vezes as pessoas se referem aquela edificação ou lugar citando: "- Ah! É aquela edificação que tem aquele trem né?" E, também como referência para tirarem fotografias até os dias atuais.

O segundo contato, também recordado, foi através da escola quando no ensino fundamental, no ano de 2002 aproximadamente, foi realizado um trabalho de uma disciplina acerca de todas as igrejas da cidade de Palmeira dos Índios. Os alunos foram divididos em equipes e iniciaram suas pesquisas. A partir desse momento descobri que aquela edificação era uma igreja, porém isso não me alterou em relação a memória e concepção de museu e trem. Nessa pesquisa passei a ter conhecimento que tinha sido uma igreja dos negros, dos pretos, dos escravos, como foi nos foi apresentado.

Figura 01 – Pesquisa escolar no Museu Xucurus/Igreja do Rosário (autor da pesquisa de vermelho).

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2002.

Figura 02 – Museu Xucurus de História, Artes e Costumes

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2013.

Iniciando a graduação em arquitetura e urbanismo (2009-2015), participei como bolsista de extensão do *Projeto de Mapeamento do Patrimônio Cultural do Agreste Alagoano*[2] *(2012)*. Durante a aplicação da metodologia de campo deste projeto, através de entrevistas com as comunidades locais dos municípios, indagando acerca das edificações importantes da cidade, constatou-se em Palmeira dos Índios que o Museu Xucurus/Igreja do Rosário dos Pretos quase não foi mencionado pela população. Observando a relevância arquitetônica e histórica da edificação e por ser morador do município, surgiu o interesse em investigar essa premissa.

Foi a partir desse momento que comecei a conhecer mais esse espaço e fazer algumas reflexões preliminares a pesquisa. Como a população não mencionava essa edificação? É um museu? Ou é uma Igreja? Como as etnias representadas no acervo pensam esse espaço? O que seria esse espaço? E quais as suas dinâmicas? Foi quando finalizei minha pesquisa de

[2] A proposta tem por objetivo mapear o Patrimônio Cultural do Agreste alagoano. Nesta região do estado o mapeamento ainda se encontra de forma bastante preliminar, o que tem levado o poder público a atuar no planejamento urbano desconsiderando o patrimônio cultural presente nas mesmas. A proposta visa, portanto, produzir um inventário de identificação destes patrimônios como base para ações de planejamento em que o reconhecimento das identidades seja levado em consideração. (Relatório Final do Mapeamento do Patrimônio Cultural do Agreste Alagoano, 2013).

conclusão de curso (2014-2015) e a partir dos valores referenciais da população com a edificação, percebi a dinâmica de ser uma igreja para uns e museu para outros.

Adentrei no mestrado (2015/2017) querendo aprofundar as relações da dinâmica interna desse espaço. Após a realização das primeiras experiências de campo no Museu Xucurus/Igreja do Rosário dos Pretos consegui identificar algumas questões. (1) Um Museu, que não é temático, mas que possui uma diversidade de acervo – indígena, negro, de usos e costumes, história, política, arte sacra, armaria, cangaço, dentre outros – identificando alguns conflitos museológicos (de acervo, conservação e gestão). (2) Um museu, intitulado de Xucurus, mas que não é somente um museu indígena; abrigado numa antiga igreja dos negros sob dominação da Igreja Católica – identificando alguns conflitos étnicos (índio, negro e branco). (3) Arquitetura de igreja, espaço de museu – num conflito de identificações da população com esse espaço ora igreja, ora museu, ora igreja-museu ou museu-igreja na atribuição de valor a esse bem. Assim como, (4) o uso que as pessoas dão ao mesmo que vão desde sua vinculação empregatícia a visitantes que vão ver as peças que foram doadas por seus familiares ou rezar seus terços, por exemplo – identificando as diversas apropriações dadas ao espaço.

Com a finalidade de aprofundar essas questões, o foco deste trabalho se deu na dimensão da categoria "museu", discutindo suas diferentes possibilidades desde o trajeto da história da museologia ao uso e hierarquização do espaço arquitetônico. Logo, o objetivo desta pesquisa foi fazer uma leitura da conformação do espaço do Museu Xucurus, analisando as diferentes categorias de acervo e suas dinâmicas no contexto da edificação e cidade, discutido mais a fundo no capítulo 3.

Sua abordagem metodológica trata-se de uma pesquisa empírica, a partir da experiência e vivência no Museu Xucurus observando e identificando as dinâmicas de seu espaço – funcionamento, disposição do acervo e as relações de apropriação das pessoas – extraindo dados e formulando questões a partir de abordagem teórica-conceitual. Na abordagem de campo ou experimental utilizamos da técnica de diários de campo para registro das impressões do cotidiano do Museu Xucurus. Na abordagem teórica fizemos uma revisão acerca da ideia de mito fundador, cotidiano, patrimônio cultural, forma e função da arquitetura e uma revisão dos conceitos abordados na museologia. Além da análise de alguns documentos encontrados no decorrer da pesquisa de campo (Ata de Fundação do Museu Xucurus, livro do Tombo da diocese, correspondências de Luiz Torres, documentos de cunho administrativo/financeiro do Museu Xucurus).

Desse modo, teremos uma estrutura de três capítulos na dissertação. O primeiro capítulo, intitulado “Caracterização do Museu Xucurus” abordará a cidade de Palmeira dos Índios, no que tange seus aspectos históricos e socioculturais e o objeto de estudo, desde sua primeira compreensão como Igreja do Rosário dos Pretos à condição atual de Museu Xucurus.

O segundo capítulo, intitulado “Perspectivas Conceituais do Museu Xucurus” abordará a política e trajetória dos Museus, discutindo seus conceitos e construindo as impressões de Museu Xucurus, a partir do contexto de análise dessa categoria.

E por fim, o terceiro capítulo intitulado “Percepções do Museu Xucurus”, identificará as várias leituras que podemos fazer desse museu, a partir da análise da disposição espacial das categorias de acervo e dos percursos que seus visitantes fazem, com base nas experiências vivenciadas em seu espaço. Explanaremos com mais rigor os procedimentos metodológicos de construção desta pesquisa, neste capítulo.

CAPÍTULO 1

CARACTERIZAÇÃO DO MUSEU XUCURUS

O museu dos Outros pode
também ser um museu de si,
enquanto museu de um Nós colonial.

Benoît de L'Estoile

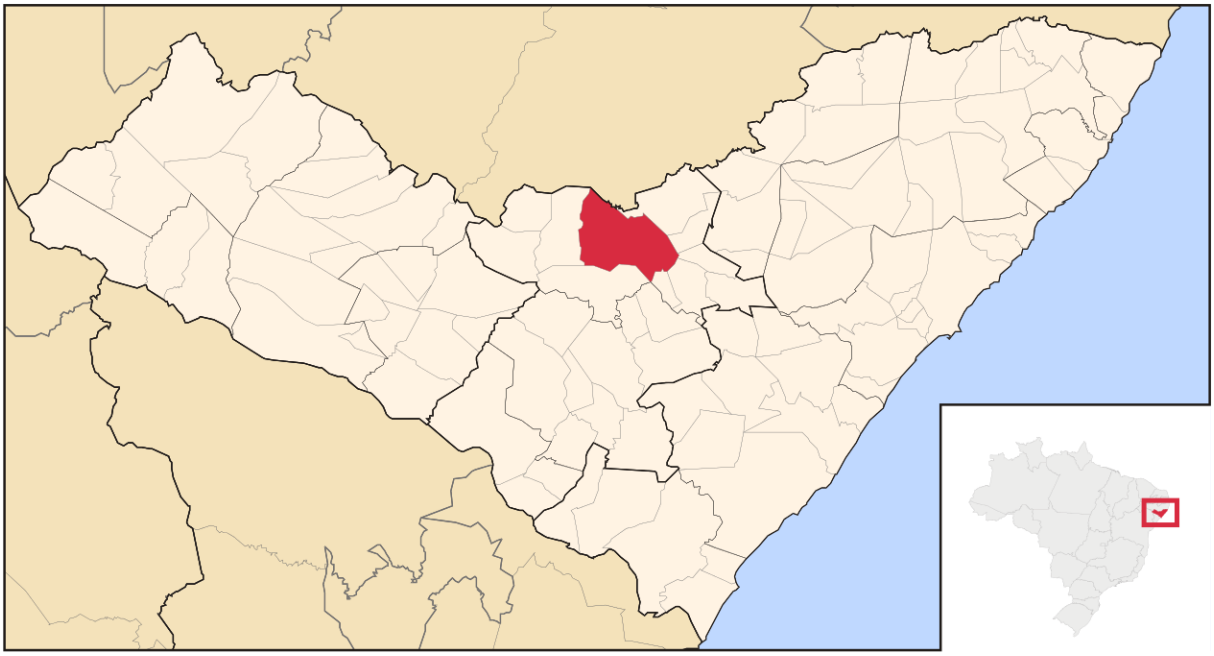
Com a finalidade de problematizar o objeto de estudo apresentaremos neste capítulo o espaço da cidade junto ao seu cotidiano e aos conflitos identitários existentes como elementos que perpassam o Museu Xucurus/Igreja do Rosário dos Pretos da cidade de Palmeira dos Índios/AL. Desse modo, será apresentado em termos gerais a cidade de Palmeira dos Índios, aspectos da sua formação histórica e de seu contexto sociocultural para uma possível compreensão das relações de trocas e valores simbólicos com o objeto de pesquisa. Assim como, discorrer sobre a história de formação da antiga Igreja do Rosário dos Pretos, sua arquitetura, seu processo de desativação e transformação no atual Museu Xucurus de História, Artes e Costumes da cidade. O capítulo tem o intuito de introduzir as seguintes reflexões: o significado de criar um museu da cidade, intitulado de "Xucurus", no reconhecimento identitário da mesma; a leitura de cidade que podemos fazer a partir do Museu; a leitura de Museu construída pela cidade; e os contextos em que estão inseridas as relações cidade-museu.

1.1. Contexto geral: a cidade de Palmeira dos Índios – AL

1.1.1. Localização

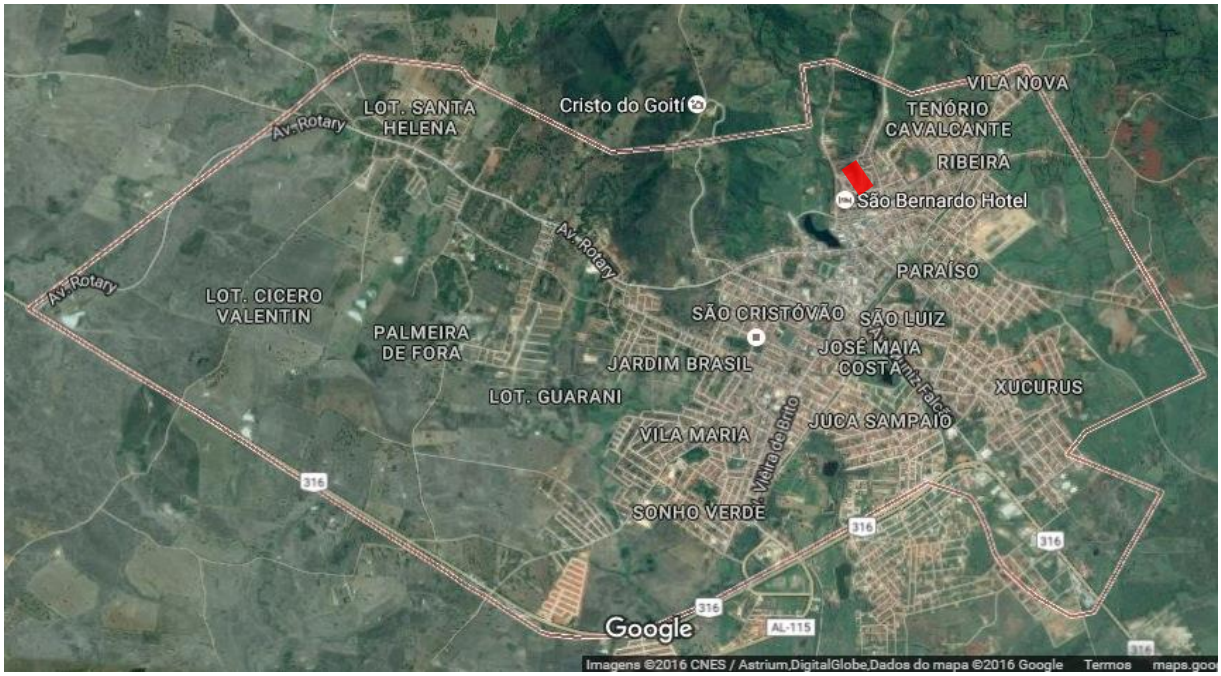
O município de Palmeira dos Índios/AL em divisão administrativa está localizado na mesorregião do Agreste Alagoano, fazendo parte da microrregião de Palmeira dos Índios, compreendida por mais 10 municípios. Possui 70.368 habitantes (IBGE, 2010). Tem como limites as cidades de Estrela de Alagoas (12 Km), Igaci (15 Km), Belém (22 Km), Mar Vermelho (64 Km), Paulo Jacinto (40 Km), Quebrangulo (23 Km) e Bom Conselho, PE (42 Km), e está a 140km da capital do Estado, Maceió. (Enciclopédia dos Municípios Alagoanos, 2012).

Mapa 01 – Estado de Alagoas indicando o município de Palmeira dos Índios



Fonte: *Wikipedia*, 2017.

Mapa 02 – Vista aérea da cidade de Palmeira dos Índios/AL, localizando o Museu Xucurus/Igreja do Rosário dos Pretos (em vermelho).



Fonte: Google Maps, 2016. Adaptação: João Paulo Omena Silva, Pesquisa/Mestrado 2017.

1.1.2. Elementos formadores da história da cidade

Palmeira dos Índios constituiu-se primeiramente por um aldeamento de índios da etnia Xukuru-Kariri[3] que povoaram uma parte compreendida entre um brejo chamado Cafurna (atual bairro da Cafurna) e os palmeirais da Serra da Boa Vista e Serra da Capela. Povoada em meados do século XVII a cidade formou-se e cresceu ao pé da Serra da Boa Vista. O nome do município veio, pois, em consequência dos seus primeiros habitantes e da abundância de palmeiras que havia em seus campos.

A vila de Palmeira dos Índios foi criada pela resolução nº 10, de 10 abril de 1835, desmembrada da vila de Atalaia. Sua instalação tornou-se válida depois da Resolução nº 27, de 12 de março de 1838. Foi suprimida pela Lei nº 43, de 23 de junho de 1853, elevada a categoria de cidade pela Lei nº 1113, de 20 de agosto de 1889. Seu termo fazia parte, desde a criação, da comarca de Atalaia, passando, em 1838, para a de Anadia.

Encontramos em sua formação étnica e cultural a presença marcante dos índios e negros, visíveis a partir da presença de territórios demarcados para os reminiscentes destas culturas. Os índios, conforme exposto, foram os primeiros a povoarem o atual município, representados pela etnia Xukuru-Kariri, composta por nove comunidades ou aldeamentos registrados pela Fundação Nacional do Índio – (FUNAI): Fazenda Canto, Mata da Cafurna, Cafurna de Baixo, Serra do Coité, Serra do Amaro, Serra da Capela, Boqueirão, Riacho Fundo e Monte Alegre[4].

Segundo Antunes (1973), a formação Xukuru-Kariri em Palmeira dos Índios se deu pelo processo de migração dos Xukurus, provenientes da Aldeia de Cimbres, município de Pesqueira/PE. Refugiados da seca de 1740 que abarcava todo nordeste, instalaram-se no antigo arraial, especificamente onde hoje é o bairro Chucurus. Os Kariris, já existentes nesse arraial nas Serras da Boa Vista, Capela e Cafurna, são provenientes da Aldeia de Colégio, atual Porto Real do Colégio/AL, e da etnia *Wákõná*, tornando-se os *Wákõná-Kariri* de Palmeira dos Índios.

> Portanto, os primitivos indígenas de Palmeira dos Índios, são do grupo Káríri e da tribo Wákõná (Aconãn ou Wákonãn Wakonê ou Inákãná). Como houve miscigenação com os xucurus (xucuru, sancuru, sukuru, xankurus, xikurus), pode-se dizer que os atuais remanescentes palmeirenses devem ser chamados como "índios kárírís-wákõná-xúkúrús". (ANTUNES, 1973, p. 23).

[3] Os remanescentes indígenas são conhecidos como "chucurus". Contudo, os atuais índios, principalmente os mais velhos da tribo, moradores do Posto, afirmam que ouviram dos seus avós que "eles não são xucurus, mas sim, índios kariris da tribo wákonãn". "Churucus" é um apelídio – afirmam. (ANTUNES, 1973, p. 19).

[4] Essas duas últimas aldeias, Riacho Fundo e Monte Alegre, foram registradas posteriormente pela FUNAI, havendo conflitos internos e de reconhecimento entre seus pares.

Mapa 03 – Localização das Comunidades Indígenas de Palmeira dos Índios/AL

Fonte: Google Maps, 2016. Adaptação: João Paulo Omena Silva, Pesquisa/Mestrado 2017.

Os negros, trazidos da África como escravos, estão presentes na formação étnica da população do município, de maioria parda segundo autodeclaração no censo de 2010 (IBGE, 2010), mas são hoje representados simbolicamente pelos seus remanescentes nas Comunidades Quilombolas, localizados no Povoado da Tabacaria, registrado pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA). É possível identificar a presença do negro em Palmeira dos Índios pelas leituras das atas da Câmara Municipal, citadas por Antunes (1973):

> [...] escravos haviam muitos em Palmeira dos Índios, como se pode constatar pela leitura das atas da Câmara Municipal, datada de 18 de fevereiro de 1870, "regulamentando" como brancos e escravos deveriam se trajar publicamente nas ruas da cidade. "Não se deveria andar nas ruas de camisa e sirôla, mas sim de calção ou siroulão. Do contrário "o infrator receberia uma multa de mil reais e 24 horas na prisão e os escravo receberiam duas dúzias de bollo na grade da cadêa". "Todas estas penalidades para ninguém andar indecentes aos olhos do público". "E esta lei apresentada pelo Presidente do Conselho, Tenente Sabino José de Oliveira, foi aprovada por todos os vereadores presentes, por unanimidade". (ANTUNES, 1973, p. 55).

Segundo Antunes (1973) a formação desse quilombo na cidade pode estar interligada ao contexto da guerra que houve no Quilombo dos Palmares, onde rebeliados os negros fugiram e se estabeleceram em territórios próximos a Palmeira dos Índios/AL, Quebrangulo/AL e Bom Conselho/PE, regiões do agreste, longe da zona da mata e com terras férteis garantindo a sobrevivência[5]; que segundo Antunes (1973, p. 56) "Deve-se lembrar

[5] Informação fornecida pelo Relatório Preliminar Circunstanciado de Identificação e Delimitação Terra Indígena Xukuru-Kariri – AL, FUNAI, 2004.

aqui, que Taquari, hoje Município de Princeza Isabel, Estado de Pernambuco, limite com o Município de Palmeira dos Índios, foi um antigo quilombo de negros foragidos".

Mapa 04 – Localização da Comunidade Quilombola, Povoado Tabacaria, Palmeira dos Índios/AL

Fonte: Google Maps, 2016. Adaptação: João Paulo Omena Silva, Pesquisa/Mestrado 2017.

Figura 03 – Índios dançando o Toré, Aldeia Mata da Cafurna, Palmeira dos Índios.

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2015.

Figura 04 – Lideranças quilombolas, Povoado Tabacaria, Palmeira dos Índios.

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2015.

Palmeira dos Índios tem também sua origem ligada a um *mito fundacional*, que de acordo com Hall (2001, pp. 54-55) "seria uma estória que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo 'real', mas de um tempo 'mítico' ". Esse mito fundacional não passa justamente de uma invenção para a formação de uma "comunidade" imaginada com suas relações identitárias e de pertencimento àquela estória.

A palavra "mito", etimologicamente, vem do grego, *Mythós* e quer dizer um grande número de significados diante de uma ideia básica; "[...] narração pública de feitos lendários

da comunidade [...]". (CHAUI, 2000, p. 5). Em outras palavras, seria um conto, uma estória, uma narrativa difundida nas suas mais variadas formas de contá-la, perpetuada na história das comunidades através da repetição, ou seja, do ato de recontar. Essa repetição será fundamental para a consolidação de uma estória, tida como mito, numa comunidade. Segundo a acepção psicanalítica de Chauí (2000) o mito como impulso à repetição de algo imaginário cria um bloqueio na comunidade em relação a percepção de sua realidade. E será nesse bloqueio da realidade frente ao imaginário lendário que as comunidades justificarão seus modos de vida, suas crenças, seus hábitos e terão suporte para resolver seus conflitos internos limitados a essa realidade.

Por outro lado, a ideia de fundação refere-se a um dado momento passado, imaginado como originário, que está vivo e presente no transcurso do tempo. "Fundar" significa "criar", "dar inicio"; fundação, "algo criado". Desse modo, fundação seria o ponto crucial de onde provém a "origem" de uma história, um lugar, uma comunidade, etc. Portanto, por exemplo, quando falamos da fundação de uma cidade, estamos nos referindo ao contexto de criação e "origem" da mesma; que usualmente se constitui num processo deliberado, atuando como marco histórico, ainda que se possa argumentar que essa dita "fundação" ou "origem" é sempre rasurada por seus mitos.

Diferentemente do contexto de "formação", conceito da história propriamente dita, que abarca os processos temporais de ordem econômica, política e social que produzem acontecimentos históricos.

Em termos gerais, Palmeira dos Índios se forma a partir de um pequeno arraial habitado por índios vindos de Porto Real do Colégio e de Pernambuco, que se instalaram numa região de matas e muitas palmeiras, marcando seus territórios, construindo suas aldeias e suas formas de sobrevivência. A edificação de uma igreja e a posse da terra pelos senhores brancos marcam a transformação desse espaço habitado pelos nativos em um espaço oficial da colonização branca.

> Em 1773, aos 27 dias do mês de julho deste mesmo ano, Dona Maria Pereira Gonsalves, seus Filhos e Genros, sendo senhores e possuidores de terras na serra da Palmeira, por Título de seismarias, doarão a Frei Domingos de S. José, meia legoa de terra (1.200 braças) Patrimônio de uma capela ou Igreja que dentro da dita meia legoa de terras devia êle, Frei Domingos, erigir, dedicada dita Capela ao Senhor Bom Jesus da Boa Morte, que assim êles doadores o declarão, na Escritura. [...] Fr. Domingos aceitou a doação, aldeiou os índios, e com êles eregio a Igreja (hoje matriz), colocou o Senhor Bom Jesus da Boa Morte, e deu o nome ao aldeiamento, de Palmeira dos Índios [...] (ANTUNES, 1973, pp. 45-46).

A ideia de "mito fundador" é construída com base na repetição de uma narrativa imaginária que localiza um povo ou uma comunidade em determinado tempo, um tempo fundador. Origens de um povo reconstruindo-se a cada narrativa contada e recontada em tempo presente.

Portanto, segundo Chauí, "Um mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e idéias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo. (CHAUI, 2000, p. 5). Percebemos isso quando o imaginário identitário que foi construído de Palmeira dos Índios se difunde, a princípio, com sua lenda de fundação que se replica ou se repete, por exemplo, com um novo código e uma nova linguagem na bandeira do município, no hino oficial de Palmeira dos Índios e nos monumentos considerados marcos na cidade.

Palmeira dos Índios, constrói uma de suas principais identidades enaltecendo a figura do índio com a popular lenda do romance entre o casal Tilixi e Tixiliá[6], passando a ser conhecida como *a famosa terra do amor*. E assim, a cidade é inventada: de "um extinto aldeamento dos Índios, Chamado 'Palmeira'" [7], para uma "Palmeira dos Índios".

> Conta-se que, há mais de 200 anos, Txiliá estava prometida ao cacique Etafé, mas era apaixonada pelo primo Tilixi. Um beijo proibido o condenou a morte por inanição. Ao visitar o amado, Txiliá foi atingida por uma flecha mortal de Etafé, morrendo ao lado do primo. No local, nasceu a palmeira, símbolo do amor intenso do casal. Em uma das versões, conta-se ainda que ela teria plantado uma cruz ao lado do amado, dada por frei Domingos de São José, rogando que Tilixi pudesse ter alguma sombra para aliviar seu sofrimento. Milagrosamente a cruz transformou-se na dita "palmeira dos índios". (Disponível em <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=284951> acesso em 28 de novembro de 2016).

E assim, a cidade é "fundada", inventada sob uma construção histórica e cultural ideológica dominante, sendo apenas uma repetição ou reflexo da história oficial do Brasil: que os portugueses descobriram uma vasta terra com grande riqueza natural e seus nativos, os índios. Dessa forma, Frei Domingos de São José está para Pedro Álvares Cabral, assim como o aldeamento indígena está para o Brasil como todo.

> A América não estava aqui à espera de Colombo, assim como o Brasil não estava aqui à espera de Cabral. Não são "descobertas" ou, como se dizia no século XVI, "achamentos". São invenções históricas e construções culturais. Sem dúvida, uma terra ainda não vista nem visitada estava aqui. Mas *Brasil* (como também *América*) é uma criação dos conquistadores europeus. O *Brasil* foi instituído como colônia de Portugal e inventado como "terra abençoada por Deus", à qual, se dermos crédito a

[6] Ver a Lenda de Fundação da cidade na íntegra em Anexo A.
[7] Trecho da "Acta da Camara do dia 25 de outubro de 1889". (ANTUNES, 1973, p.55).

> Pero Vaz de Caminha, "Nosso Senhor não nos trouxe sem causa", palavras que ecoarão nas de Afonso Celso, quando quatro séculos depois escrever: "Se Deus aquinhoou o Brasil de modo especialmente magnânimo, é porque lhe reserva alevantados destinos". É essa construção que estamos designando como mito fundador. (CHAUI, 2000, p. 35).

De tal modo, a cidade é formada sob um símbolo identitário construído por muitos e difundidos no decorrer de sua história: a idealização e/ou exotização do índio. Luiz de Barros Torres[8], escritor e considerado um dos memorialistas da cidade, contribuiu muito com essa formação identitária de Palmeira dos Índios, pois, além de ser o difusor da lenda de fundação da cidade, foi também o autor do hino oficial e dos símbolos da bandeira do município, sempre tomando como base o índio, especialmente a imagem do casal Tilixí e Tixiliá. Através de seus registros e suas escavações arqueológicas[9], Luiz B. Torres constrói uma imagem do índio idealizado dos anos 1500, colocando-o como exótico, visto que esta imagem é estereotipada nos símbolos oficiais da cidade. Vale ressaltar, que o mesmo foi o idealizador e fundador do Museu Xucurus, objeto de estudo dessa pesquisa. Segue trecho do hino de Palmeira dos Índios.

> Teu passado glorioso tem origem secular nos heroicos xucurus de bravura e fé sem par, cujos feitos nós seguimos como luz a nos guiar / Tuas terras verdejantes e teu povo varonil se irmanaram no trabalho para a glória do Brasil sob o manto protetor do teu céu de puro anil. / Seja sempre idolatrada dentro em nosso coração Tu, Palmeira abençoada, a Princesa do Sertão! (TORRES *apud* ANTUNES, 1973, p. 153).

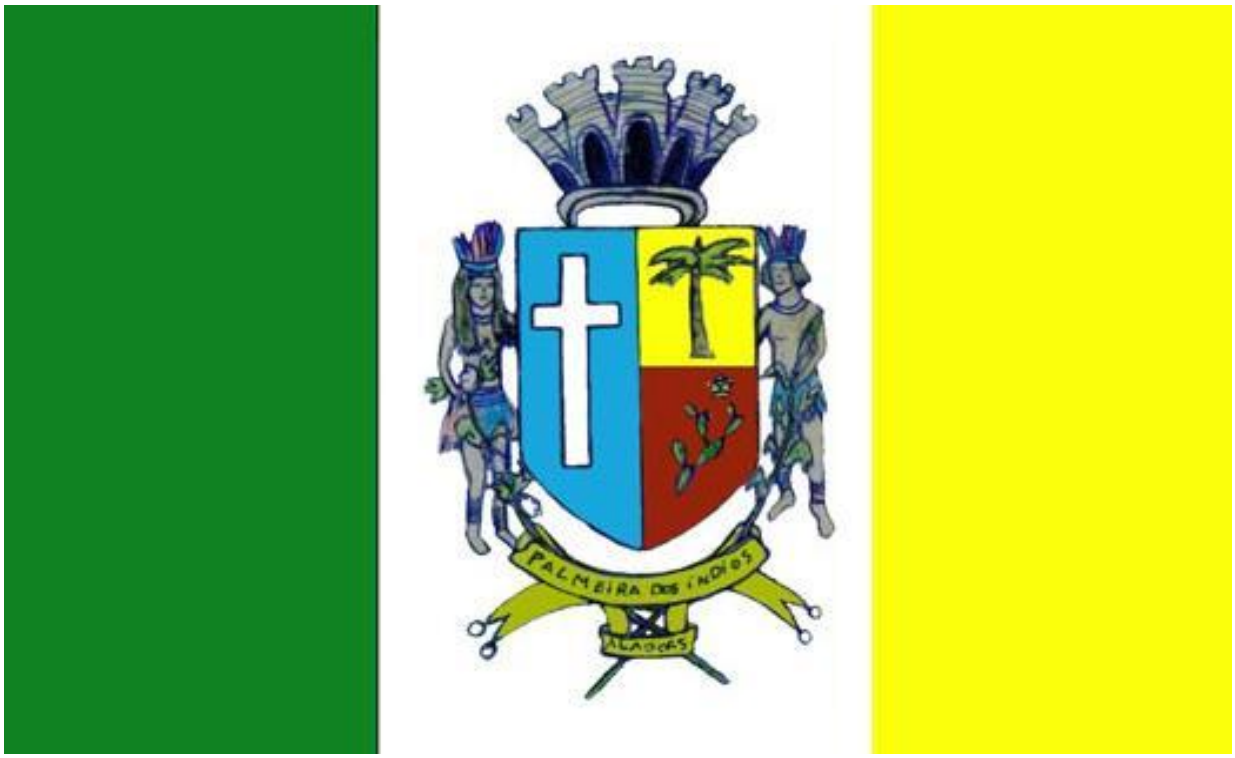
Figura 05 – Monumento do casal de índios (Tilixí e Tixiliá) e de uma palmeira (árvore) que havia na entrada da cidade.

Fonte: Arquivo digital <http://www.cadaminuto.com.br/blog/kleverson-levy/273740/2015/08/20/os-126-anos-de-historia-de-palmeira-dos-indios> acesso em 28 de setembro de 2016.

[8] Luiz de Barros Torres é considerado um dos fundadores da pesquisa histórica sobre Palmeira dos Índios. Na documentação oficial do município (Atas da Câmara Municipal de Vereadores, Documentos da Prefeitura, Registros paroquiais e cartoriais) ele é referendado como historiador, mas não possuía formação acadêmica. Era comerciante e entusiasta da historia local e como tal, dedicou parte da sua vida a coletar documentos e fotos e a angariar peças de todo o tipo que tivessem relação com as famílias do lugar, atitude que o consagra como fundador do acervo sobre a história local. (PEIXOTO, 2013, pp. 69-70).

[9] Foi responsável por encontrar muitas urnas funerárias (igaçabas) em suas escavações no ano de 1970 pelas serras da cidade.

Figura 06 – Bandeira do município de Palmeira dos Índios, tendo em seu brasão o casal de índios Tilixí e Tixiliá

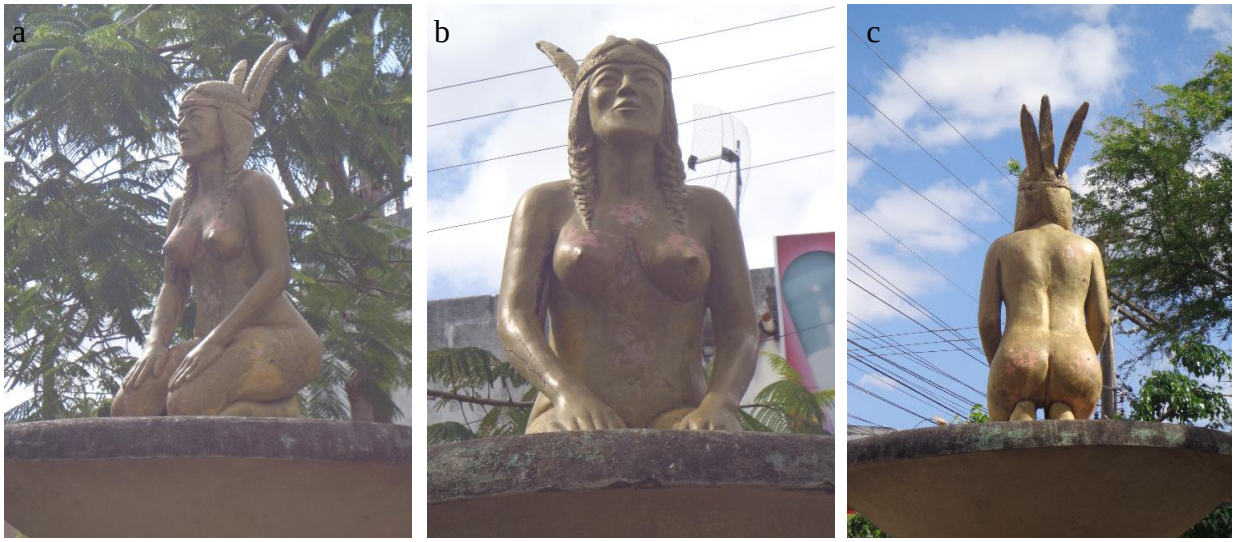


Fonte: Arquivo digital <http://apalca.com.br/bandeira-de-palmeira-dos-indios/> acesso em 20 de agosto de 2017.

> A Cruz Latina: de prata, simboliza a tradição e vocação democrática cristã do Povo Palmeirense. O Campo Azul Anil: diz da sua qualidade ordeira e pacífica. A Palmeira: ao natural, em campo cor de ouro, representa a árvore que lhe deu o nome, debaixo da qual imigrantes e seus filhos poderão desfrutar das riquezas (campo de ouro) de seu solo. A Coroa: fala do seu título de Princesa do Sertão. A coroa é o símbolo de sua nobreza. A Palma: representa o Sertão. [...] **Casal Índios: O macho, nome Tilixí, e a fêmea, de nome Txiliá, representam o casal de índios, vítimas do amor, de cujo heroísmo Frei Domingos extraiu a disposição de fundar a cidade**. Coroal Mural: sobrepujando o escudo, de prata, é o símbolo de Cidade. Os Ramos: que enlaçam o escudo, algodão e milho, significam suas culturas agrícolas mais produtivas. (TORRES apud ANTUNES, 1973, pp. 152-153, grifo nosso).

Pode-se dizer que a construção do "índio palmeirense", mitificado por sua lenda e reafirmado por esses símbolos, conforme figuras acima; traduz a imagem do "índio brasileiro" construído na Literatura, especificamente, no Romantismo. O Romantismo caracterizava-se principalmente pela busca do nacionalismo, por uma identidade nacional brasileira, exaltando a figura do índio como herói; pelo exotismo, que busca o peculiar, as coisas da natureza, ou melhor, esse índio visto como exótico; características essas identificadas na trilogia indianista do romancista Jose de Alencar. Em Ubirajara (1874), encontramos o índio, ainda "isolado", em seu estado natural de habitat, sem contato com a "civilização". Em O Guarani (1857), são narrados os primeiros contatos do índio com o branco. E, em Iracema (1865), podemos dizer, o índio integrado na civilização e sua miscigenação.

Figura 07 a, b, c – Monumento da Índia, localizado na Praça Moreno Brandão



Fonte: João Paulo Omena Silva, 2016.

Em Iracema (1865) identificamos algumas características assemelhadas com a imagem construída do "índio da Palmeira". A começar pela própria caracterização física da personagem:

> Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira.
>
> O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.
>
> Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo da grande nação tabajara, o pé grácil e nu, mal roçando alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas. (ALENCAR, 1997, p. 16).

Desse modo, Iracema é idealizada pelos seus traços e cor comparada a uma heroína romântica europeia. Ela, em tupi-guarani, é a "virgem dos lábios de mel", uma índia com um padrão de beleza superior à sua etnia e símbolo de sua pátria. Analogamente, na Figura 07, temos o monumento da Índia, localizado na Praça Moreno Brandão, em Palmeira dos Índios; parece-nos fazer uma alusão a essa idealização do índio, posta em Iracema. Esse monumento, idealizado por Luiz B. Torres, retrata uma índia nua, com traços físicos peculiares, corpo esbelto, cabelos aparentemente negros e numa postura de heroína, com ornamentos em sua cabeça. Longe de parecer fisicamente uma Xukuru-Kariri, a figura do monumento parece um protótipo estereotipado do índio romantizado. Uma Tixiliá branca, que, segundo a lenda, também morre como heroína por causa de um amor proibido.

Portanto, na formação de Palmeira dos Índios se por um lado temos a idealização de um índio herói, exótico, europeu e romantizado construído/difundido por Luiz B. Torres; por outro, percebemos a presença de um índio inteirado na dinâmica citadina. Ou melhor, a ideia de um índio que se constrói pelas relações de poder (índio/não índio) e trocas sociais cotidianas. Desse modo, temos um índio que luta por demarcações e retomadas de terras; que não necessariamente vivem em aldeamentos, muitos constituíram famílias com não índios e residem no perímetro urbano da cidade; outros inseridos nas universidades e no mercado de trabalho; salvaguardando sua cultura nessa dinâmica global. Numa terceira construção, a marca de uma nova estereotipia, derivada da idealização romantizada do índio: a ideia de que não há lugar para o índio contemporâneo, vestido em calças jeans e frequentando os espaços urbanos. Essa terceira construção está presente em muitas falas dos moradores de Palmeira dos Índios, incitados pelo mito fundacional a só enxergar a presença indígena se ela vier travestida de Tixiliá. Destacaremos mais tarde esses relatos e seus impactos na construção do imaginário da cidade e do Museu.

Essa noção acerca da construção do lugar e do mito fundacional nos permite pensar como o Museu Xucurus constrói também esse discurso da história de Palmeira dos Índios, a partir da leitura dos objetos de memória de seu acervo. Quais os discursos que narram essa história? Como esse espaço confirma a História de Palmeira dos Índios? Se é um Museu Xucurus, como a imagem do índio é construída? Como o negro é visto no acervo? Quais as histórias, as artes e os costumes que estão postos nesse acervo? Quais discursos nesse espaço corroboram com essa mitificação? Essas questões serão aprofundadas no Capítulo 3, a partir das leituras dos arranjos espaciais do Museu Xucurus.

1.1.3. Dimensão sociocultural

Palmeira dos Índios além de ser conhecida como “Terra do Amor”, também é conhecida por outros como “A Princesa do Sertão”, visto ser localizada no agreste e apresentar forte ligação sócio-econômica com o sertão. “A Cidade de Quatro Portas” é outra forma de chamar a cidade, pois possui acessos para Maceió, Arapiraca, Sertão e Pernambuco; “A Terra de Graciliano Ramos” é outra designação, devido ao fato de que o escritor foi prefeito; dentre outras denominações que lhes caracterizam como tal.

Depois de nos centrarmos na imagética da cidade construída a partir de seus símbolos monumentais, procuraremos agora trazer à tona outras construções narrativas da cidade,

engendradas com práticas e percepções do cotidiano. O cotidiano aqui será entendido com base no pensando de Heller (2000, p. 17) quando afirma que "A vida cotidiana é a vida do homem inteiro; ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade". Ou melhor, é analisando o dia a dia do homem comum, de sua realidade, que percebemos essa cotidianidade como nível de análise do real.

Todavia, precisamos compreender que tipo de indivíduo é esse e como o mesmo reproduz o cotidiano. Heller (2000, p. 20) afirma que "O indivíduo é sempre, simultaneamente, ser particular e ser genérico". O ser particular tem base no "Eu" que atende suas necessidades e sentidos próprios (comer, dormir, paixões, afetos, etc). Já o ser genérico é centrado no "Nós", no "eu" e suas integrações (classe, tribo, nação, etc), ou melhor, numa "consciência do Nós". Heller (2000, p. 22), portanto, entende que "O indivíduo (a individualidade) contém tanto a particularidade quanto o humano-genérico que funciona consciente e inconscientemente no homem. Mas o indivíduo é um ser singular [...]; e, nele, tornam-se conscientes ambos os elementos".

Segundo a autora, essa "consciência do Nós" é representada ou formada pela comunidade, lugar em que o homem sempre manteve relação e que também configura sua "consciência do Eu", a partir de suas particularidades. Nesse processo, portanto, acontece a reprodução do cotidiano vinculado sempre na análise do lugar, onde realizam-se as práticas do indivíduo.

Dessa maneira, o lugar é formado também pelo seu cotidiano, pela relação dos indivíduos ao construí-lo, que, com suas identidades, mantêm relações simbólicas, construindo e reconstruindo seus modos de vida, no decorrer do processo histórico.

Daí, podemos falar em "os cotidianos" que estão naquele espaço, pois geram-se especificidades, identidades que se desdobram nas diversas dimensões do tempo, fazendo com que exista "os lugares do lugar", no contexto de apropriação dos sujeitos e de suas relações simbólicas na condição de multiplicidade com esse lugar; tornando-o fragmentos, e por conseguinte, lugares.

E assim, os indivíduos com suas relações, práticas, valores, apropriações e manifestações formam dentro do espaço urbano de Palmeira dos Índios, seus lugares, consequentemente, a construção de suas identidades e culturas. E quais seriam esses cotidianos e seus lugares e o por que de alguns deles, estarem, quase que obrigatoriamente, não cobertos pelo que se poderia chamar de história oficial da cidade? Palmeira dos Índios não é formada apenas pelo monumental que o poder hegemônico escolhe para qualificar-se,

mas por um universo onde predomina também a pobreza. Lado a lado com Graciliano Ramos, há uma cidade com suas "portas", mas há também o pedinte, os meninos de rua e os pontos onde, localizavam-se as prostitutas, por exemplo.

Procurando o cotidiano escondido numa história oficial que esquece a profundidade do processo para estar na superfície dominante, poderemos estar numa Palmeira dos Índios "profunda", que faz sentido pela incorporação de suas contradições que se estabeleceram ao longo da formação histórica.

Inquietados por esse silenciamento do cotidiano presente na narrativa monumental, partimos para a noção de "Referências Culturais", conceito contemporâneo no campo do patrimônio cultural; que segundo o Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, IPHAN (2000, p. 29), "seriam objetos, práticas e lugares apropriados pelas culturas locais em sua construção de sentidos e identidades que passam a integrar aquele cotidiano daquela base social". Ou melhor, são as práticas culturais de um lugar reconhecidas como referências para os sujeitos, inseridos na dinâmica social local.

Discutiremos a seguir algumas dessas referências culturais de Palmeira dos Índios, interessados em levantar as práticas e manifestações culturais que os moradores reconhecem como suas referências sem perder de vista que parte daquilo que constitui o "monumental" é também referencial para a população. Estaremos mais especificamente detidos nos marcos referenciais que estabelecem os "lugares do lugar", especializando aspectos intrincados entre o monumental e o cotidiano.

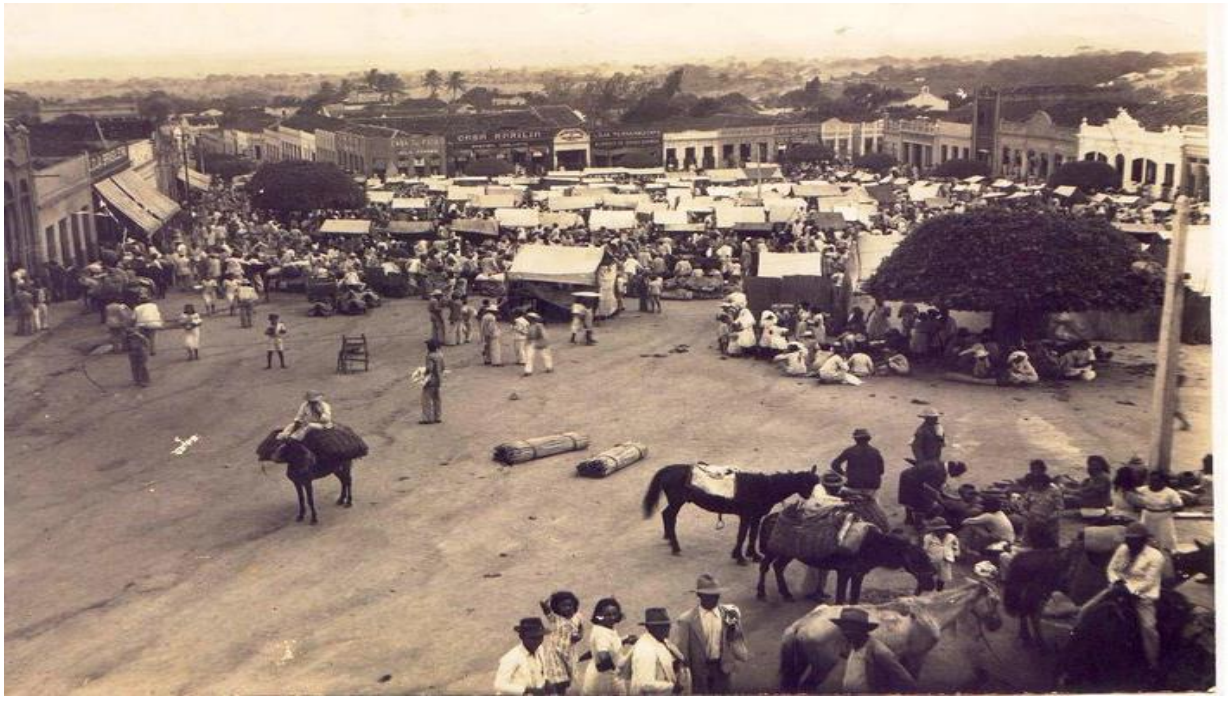
1.1.3.1. Marcos Referenciais de Palmeira dos Índios

Dentre essas referências[10], temos as **Feiras Livres** que fazem parte de um cotidiano bem expressivo em Palmeira dos Índios. Na verdade, a feira foi por muito tempo um dos principais atrativos da cidade e o que movimentava a economia: com o intercambiamento de mercadorias, e, por sinal, de pessoas, com a celebração do encontro. O "ir à Feira" não se resume apenas a relações socioeconômicas de compra e venda, mas também engloba a construção de laços socioculturais. O próprio fato de encontrar as pessoas, os familiares, os amigos é um motivo de "ir à Feira"; assim como ouvir as bandas de pífano ou os repentistas declamando suas prosas. Um verdadeiro espaço de sociabilidade e de práticas culturais fazem das Feiras Livres esses pequenos núcleos urbanos, visto como "lugares do lugar". São lugares bem singulares e ao mesmo tempo de diferentes expressividades culturais.

[10] Ver Apêndice A – Mapa Ilustrativo dos Marcos Referenciais do Centro de Palmeira dos Índios – para relacionar os contextos narrados a seguir.

A principal feira livre de Palmeira dos Índios acontecia aos sábados no Quadro da Feira, Centro. (Ver Fig. 08). Existia outra Feira nas imediações da Praça do Rosário, onde também está localizado o Museu Xucurus/Igreja do Rosário dos Pretos. (Ver Fig. 09 e 10). A Feira onde hoje localiza-se a Praça da Independência atraia muitos fazendeiros da região e até de estados vizinhos, como Pernambuco. Atualmente a Feira Livre acontece aos sábados, ainda atrai pessoas da região, porém num porte bem menor de visibilidade socioeconômica no cenário estadual.

Figura 08 – Feira Livre, década 1920, na localidade onde hoje é a Praça da Independência, em Palmeira dos Índios/AL.



Fonte: Arquivo digital <https://www.facebook.com/palmeiradosindios.dasantigas?> acesso em 26 de setembro de 2016.

Figura 09 – Feira Livre, década de 1950, realizada na Praça do Rosário, em Palmeira dos Índios/AL.

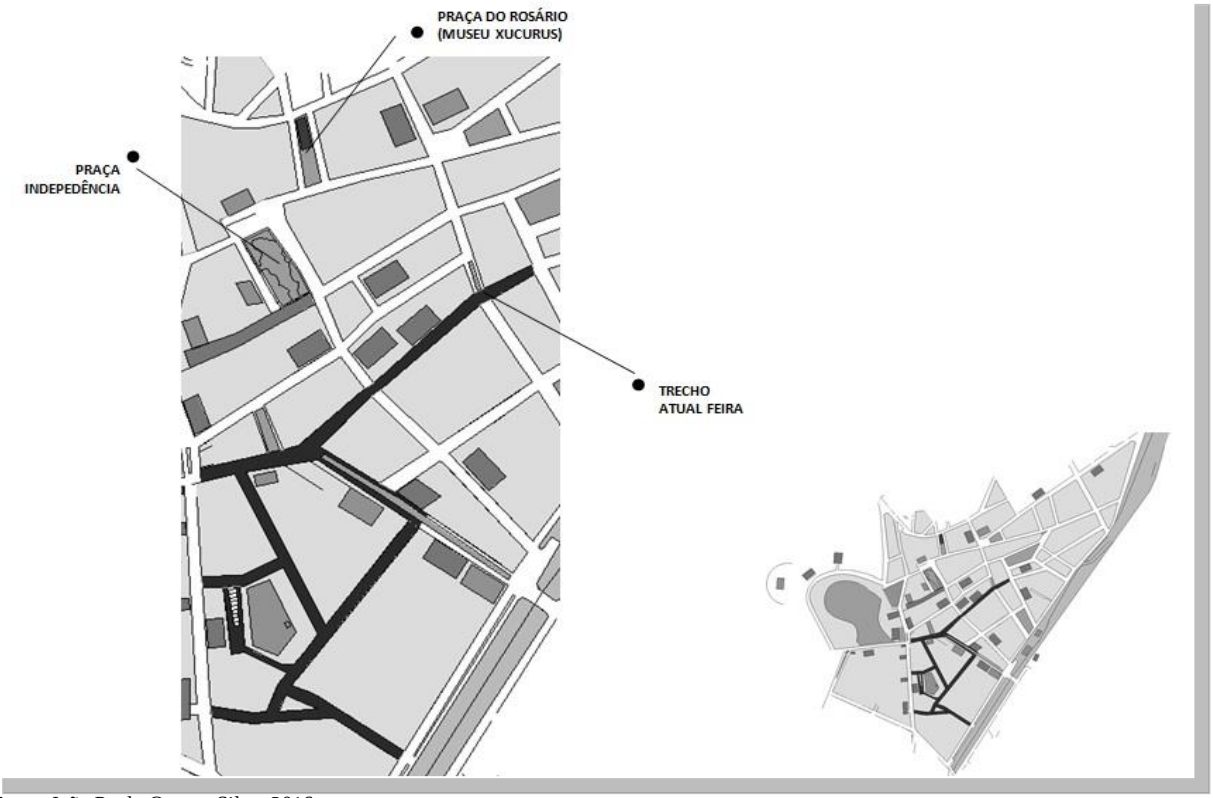
Fonte: Arquivo digital <https://www.facebook.com/palmeiradosindios.dasantigas?> acesso em 26 de setembro de 2016.

Figura 10 – Praça do Rosário, 2017, em Palmeira dos Índios/AL.

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

A seguir, no Mapa 05, podemos localizar o trecho atual da Feira Livre de Palmeira dos Índios, as antigas Feiras (Praça da Independência e Praça do Rosário) e a relação de proximidade com o Museu Xucurus/Igreja do Rosário dos Pretos.

Mapa 05 – Marcos referenciais: Trecho da Feira Livre, Praça da Independência e Praça do Rosário



Fonte: João Paulo Omena Silva, 2016.

Com o advento da modernidade Palmeira dos Índios passa por algumas rupturas, desde a produção econômica à transformação da paisagem urbana. Como consequência desse processo, foi construída a **Estação Ferroviária**, em 1933, pela empresa inglesa *Great Western*, responsável pela maior parte da rede ferroviária do nordeste na época; a antiga Fábrica de Algodão, Algolim, em meados da década de 1940/1950; como a construção dos cinemas, na década de 1960, e, posteriormente, na década de 1980, o **Hotel São Bernardo** – símbolos de uma prosperidade econômica e de *status* social em Palmeira dos Índios.

> Nos anos sessenta, o arapiraquense Moacir Almeida adquiriu de José Pinto de Barros o Cine-Ideal e o transformou no Cine-Moderno e o empresário Luiz Barbosa, construir o bairro de São Cristóvão, o Cine-São Luiz. Os três cinemas do município ofereciam 1.658 lugares e exibiam 1.440 sessões cinematográficas. Anualmente, tinham um público de 166.700 espectadores. [...] No Cine-São Luiz o tema preferido era o amor, o Cine-Moderno, os mais picantes e o Cine-Palácio, os de época. Sobreviveram por pouco tempo, pois a televisão exibia programa para todos os gostos. Era a guerra entre a telinha e a telona. Como diz o ditado que é nos pequenos

> fracos que estão as melhores essências, a telona sucumbiu. Era o Davi que havia vencido o Golias. (TORRES, 1999, p. 94)

Desse modo, com a chegada do Trem de carga, e, consequentemente, com a industrialização as Feiras ficaram em segundo plano, conferindo-lhe uma nova configuração no contexto socioeconômico da cidade, representado pelo surgimento de uma nova classe, a dos empresários, em vista dos fazendeiros ou proprietários de terra.

> O dia 25 de dezembro de 1933 foi o dia mais esperado pelos palmeirenses, desde a virada do século. Às dez horas da manhã, finalmente puderam inaugurar a Estação Ferroviária de Palmeira dos Indios, construída pela Companhia Great Western of Brazil Raillay. Foi um dia muito festivo, em que compareceram várias autoridades e pessoas das cidades circunvizinhas, além de toda a população da Princesa do Sertão. (TORRES, 1999, p. 48).

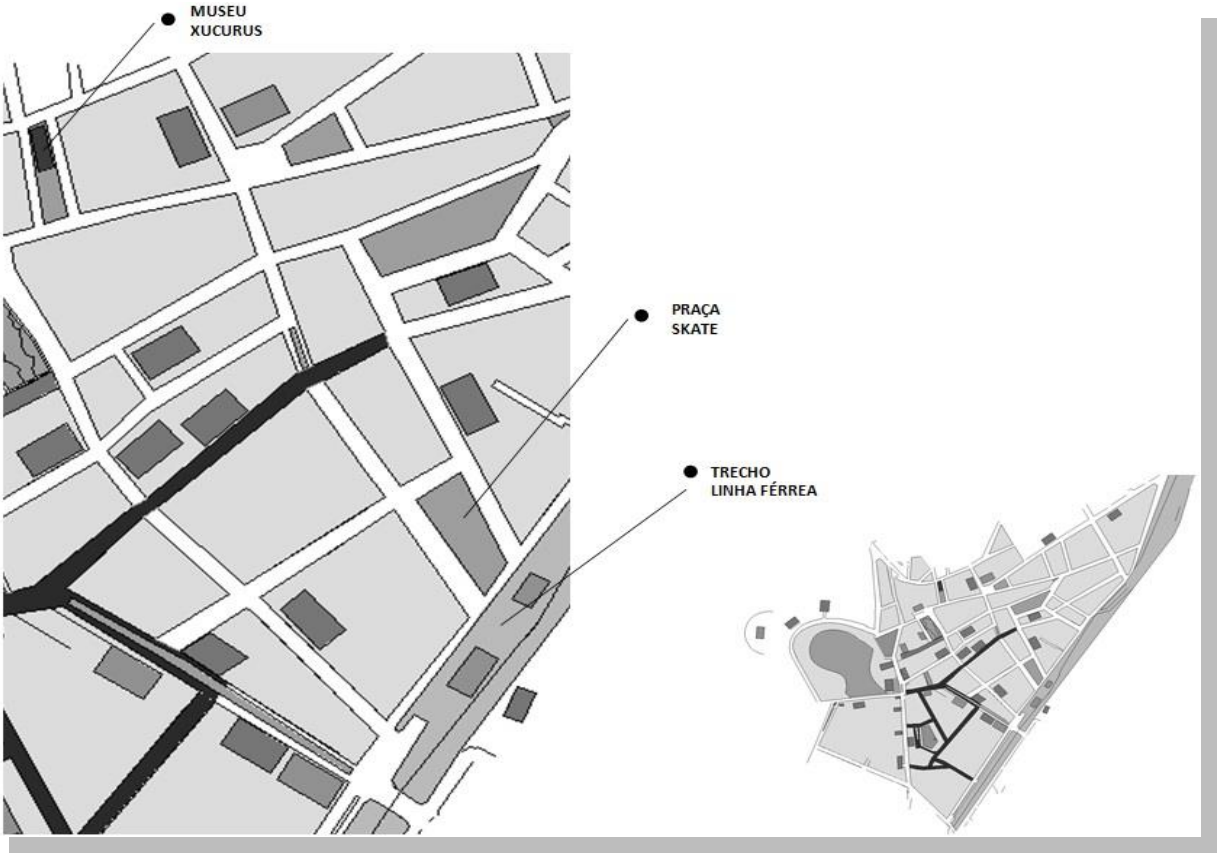
O processo de modernização também alterou o contexto sociocultural da época. Mesmo com a inserção do setor industrial na economia de Palmeira dos Índios, as Feiras, em segundo plano, ainda continuavam exercendo suas atividades comerciais. Particularmente, na antiga Praça do Sambra/Praça Humberto Mendes, atual **Praça do Skate**, localizada em frente a um trecho da linha férrea acontecia uma pequena Feira popularmente conhecida como "Feira do Bacurau" e a movimentação era intensa no embarque/desembarque de passageiros que vinham de cidades vizinhas paras as feiras de Palmeira dos Índios. Substituindo, portanto, o transporte de animal pelo ferroviário.

> Paralelamente, quando a noite chegava, a plataforma de embarques e desembarques de passageiros começava a se movimentar, dando origem aí a um novo comércio. Era a "Feira do Bacurau", numa alusão a essa ave de rapina noturna, que se instalou nas imediações da praça Humberto Mendes. Ela recebia seus possíveis compradores, oferecendo aos visitantes frutas das épocas fresquinhas, sarapatel, galinha de capoeira acompanhada de feijão de corda ou fava, tapioca, pés de moleque e outras iguarias especializadas da região. A movimentação nos bares instalados nas imediações da Estação ficava repleta quando as prostitutas vinham catar possíveis clientes.Tal procedimento fez com que os palmeirenses dessem uma alcunha a essa região: "Ponto Certo". Em seguida, os visitantes eram arrastados para o "Cabaré", que ficava localizado na rua Pernambuco Novo ou simplesmente, Pernambuquinho (Rua Chico Nunes). Era a noite palmeirense que ganhava vida. (TORRES, 1999, p. 62).

"O trem ficou partindo da Princesa do Sertão com destino a capital do Estado às 03:00 horas da madrugada nos dias de terças, quintas e sábados e retornavam sempre as segundas, quartas e sextas, por volta das 22:30 horas". (TORRES, 1999, p. 48). Atualmente, a Estação Ferroviária encontra-se desativada em sua linha férrea. Dentre suas edificações, uma está preservada e conservada em reuso como sede da **Biblioteca Pública Municipal**; outra

abandonada, pouco conservada, que servia como oficina de manutenção; e, a terceira, encontra-se em estado de arruinamento, conferindo-lhe um valor de rememoração de uma época vindoura em Palmeira dos Índios.

Mapa 06 – Marcos referenciais: Praça do Skate, trecho linha férrea, Museu Xucurus.



Fonte: João Paulo Omena Silva, 2016.

Outro marco que podemos destacar é a **Praça da Independência** que foi inicialmente um grande Largo, aberto em meados do ano 1910. Conhecido por Quadro, a Praça Dom Pedro II (nome oficialmente intitulado nessa década) foi o espaço em que se instalou a primeira Feira Livre da cidade, conforme exposto. Posteriormente, com a mudança da sede do governo municipal (Intendência) para o endereço do Largo, ficou conhecida como Quadro da Intendência. O prédio da antiga Intendência funciona até hoje como a sede administrativa do município, abrigando a **Prefeitura Municipal**. A edificação ainda preserva seus traços estilísticos da época. E, em homenagem ao fato histórico da independência do Brasil, passou a ser chamada Praça da Independência.

A Praça da Independência, além de marco referencial urbanístico, é considerada um marco cultural da cidade. Além das Feiras, os principais blocos carnavalescos e o tradicional carnaval de rua de Palmeira dos Índios eram realizados nessa Praça. “Com a abertura do ‘Quadro’ (atual Praça da Independência), os carnavais, natais e as festas juninas passaram a

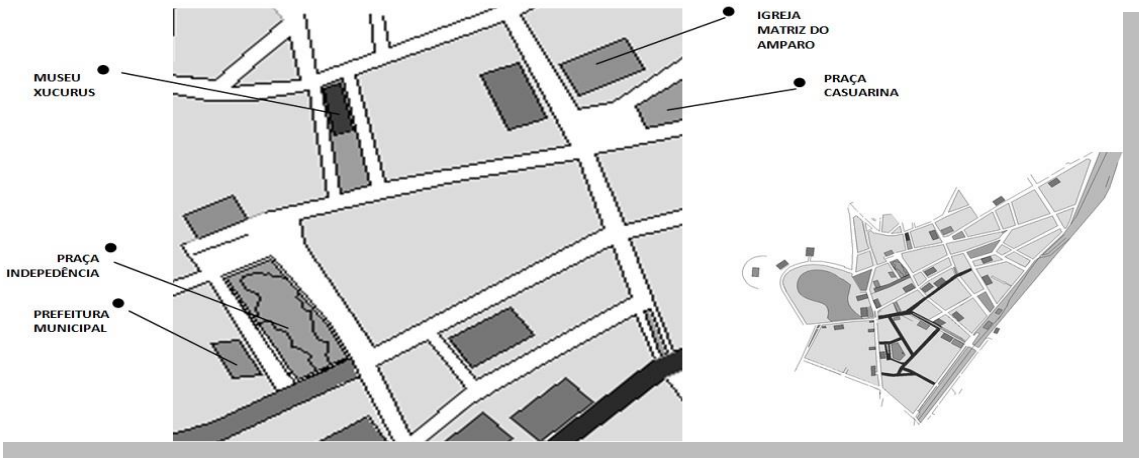
ser realizadas neste novo logradouro público". (TORRES, 1999, p. 15). Atualmente, a Praça da Independência ainda continua sendo esse marco referencial na cidade onde são realizados os principais eventos.

A "Festa das Nove Noites", como era chamada a Festa de Nossa Senhora do Amparo, padroeira da cidade, também era realizada na Praça da Independência. Construída em 1778 e concluída em 1780, a **Igreja Matriz Nossa Senhora do Amparo,** além de seu valor arquitetônico, atribui-se o valor cultural pela referência até hoje de sua Festa da Padroeira, que ocorre de 23 de dezembro a 1º de janeiro. A antiga "Festa das Nove Noites" era muito conhecida por atrair pessoas de povoados e cidades vizinhas. Um dos principais acontecimentos era o leilão de animais doados à igreja por fazendeiros. Hoje, a Festa de Nossa Senhora do Amparo ainda continua sendo realizada nas nove noites do mesmo período, porém numa dimensão e popularidade menor.

> A festa mais tradicional da cidade e que se preserva até os dias de hoje, era o natal, onde também se festejava a semana da padroeira. Era conhecida como a "Festa das Nove Noites". Ela começava a ser preparada em outubro, quando os fogueteiros iniciavam o fabrico dos fogos, que seriam queimados durante dos dias de festas. (TORRES, 1999, p. 03).

Outro largo é **Praça das Casuarinas** que atualmente está sem uso e degradada. Segundo Torres (1999, p. 56), em meados de 1877, era um grande largo que recepcionava os viajantes que vinham da Capital por uma rua que dava acesso ao largo. Posteriormente, foi transformado em praça pelo prefeito da época que governou a cidade no período 1937-1941, Francisco Cavalcante, plantando várias casuarinas e formando um bosque para recepcionar esses visitantes. Na década de 1990, essas árvores foram cortadas e a praça foi nivelada com a rua de baixo, no intuito de construir uma nova praça, não executada até hoje.

Mapa 07 – Mapa ilustrativo Praça da Independência, Prefeitura Municipal e Igreja Matriz Nossa Senhora do Amparo e Museu Xucurus.



Fonte: João Paulo Omena Silva, 2016.

Não podemos deixar de destacar a trajetória do escritor Graciliano Ramos em Palmeira dos Índios referenciada na **Casa Museu Graciliano Ramos** – casa onde morou o escritor com sua primeira esposa e seus filhos. É tombada em esfera federal pelo IPHAN e atualmente abriga um museu dedicado a preservar a memória do romancista (que foi prefeito desta cidade entre 1928 e 1930), expondo suas obras, escritos originais, utensílios de trabalho e itens pessoais.

O **Hotel Comercial** é considerado também um marco referencial na cidade. Construído no final do século XIX, essa edificação pertenceu ao Coronel Belarmino Teixeira Cavalcante, que era comerciante e pecuarista da região. No jardim dessa residência foi construída uma capela particular dedicada a São Pedro, que posteriormente veio a ser doada ao patrimônio da cidade assim como seus jardins. Foi a primeira escola particular da cidade, depois transformou-se em hotel, onde as pessoas quando vinham à cidade se hospedavam, ainda ativo é considerado o primeiro hotel de Palmeira dos Índios. Sua fachada frontal encontra-se pouco alterada em seu estado de preservação estilística, e muito alterada em sua fachada lateral, conferindo-lhe um reuso comercial (lojas).

E por fim, como marco paisagístico, o **Açude do Goiti**, localizado na **Praça Moreno Brandão**, e a **Serra do Goiti**, que possui o **monumento Cristo do Goiti**. Esse monumento é considerado um dos pontos turísticos principais da cidade, construído na década de 1990. Durante o período da Semana Santa acontece a Encenação da Paixão de Cristo, assim como Vias-Sacras subindo a ladeira da Serra do Goiti.

1.1.3.2. Museu Xucurus na relação da vida cotidiana da cidade

Acreditamos que falar de Palmeira dos Índios sem mencionar toda esta dinâmica citadina omitiria parte importante da vivacidade da cidade e de suas memórias. Contudo, consideramos esses lugares e edificações como suportes de um cotidiano hierárquico, pois, sabendo que "[...] a forma concreta da hierarquia não é eterna e imutável, mas se modifica de modo específico em função das diferentes estruturas econômico-sociais" (HELLER, 2000, p. 18), ainda não encontramos na cidade uma arquitetura com elementos de características da cultura indígena ou negra, por exemplo. Parece-nos que em Palmeira dos Índios essa hierarquia nunca se modificou. Encontramos sim exemplares arquitetônicos e urbanísticos de uma cultura branca, elitizada e dominadora, conforme acabamos de ver anteriormente.

E, desse modo, trazendo essa reflexão para o objeto de estudo – uma Igreja do negros[11], que ainda preserva suas características arquitetônicas e que mantém um Museu por nome genérico de "Xucurus" – passamos a indagar como esse monumento é reproduzido no cotidiano de Palmeira dos Índios. A sua arquitetura, na condição de patrimônio cultural, agrega que questões para além da Pedra e Cal? Entenderemos esse contexto a partir das práticas cotidianas que atravessam esse Museu no espaço da cidade.

A antiga Feira Livre que era realizada na Praça do Rosário (conforme exposto na Fig. 08), onde está localizado o Museu Xucurus/Igreja do Rosário dos Pretos, tornava essa edificação partícipe do cenário sociocultural e urbano que acontecia alí. Imaginemos as apropriações diversas dos sujeitos para com aquele espaço: desde as barracas em volta da edificação, as relações de compra e venda, os burburinhos e apregoamentos típicos de feiras, e o próprio uso da edificação como espaço sacro e de visitação no dia de ocorrência desta prática, por exemplo.

> [...] Nesse tempo a feira era por aqui, era tudo por aqui pertinho. Daqui a gente olhava e via as bananinhas amarelinha ali nas bancas, alí em baixo. Daqui eu olhava: -"eita banana bonita! Vou comprar!". (entonação alta). Aqui era a feira. Era feira que o pessoal negociava: era faca, era gaiola com pássaro, era tanta coisa... Naquele outro lado (gesticulando com as mãos) era panela, era porco, galinha... Ai onde tá esses automóveis parados (gesticulando com as mãos): a feira de galinha. Era tudo por aqui. [...]. (Dona Terezinha, em entrevista, 2015).

Outra ocorrência é a presença de uma pequena locomotiva que foi comprada na França em 1922 e doada para o acervo do Museu pelos proprietários da Usina Capricho, uma das usinas tradicionais de Alagoas na produção de açúcar e mel. Assim, esta locomotiva em frente ao Museu Xucurus/Igreja do Rosário dos Pretos traz consigo um valor socioeconômico e a ressignificação da chegada da modernidade em Palmeira dos Índios, com a chegada do trem. Chegou o trem, chegou a modernidade. A locomotiva que hoje domina a praça do museu simboliza, portanto, esse contexto do processo de modernização/industrialização de Palmeira dos Índios. E é testemunha da história desse cotidiano, desses tempos áureos da cidade. Durante muito tempo, já inserida na praça, atuava como objeto recreativo, quando não existia o gradeado em sua volta e as pessoas, especificamente, as crianças, tinham acesso a sua parte interna.

[11] Em 1802 foi iniciada a construção da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Santa Padroeira dos Negros, sendo esta a primeira igreja construída totalmente em alvenaria. [...] Além de ser santuário dos pretos, o pátio externo servia de cemintério para alguns negros pagãos, com possibilidade daquelas almas serem convertidas e aceitas por Deus. (MOREIRA, 2012).

O Museu Xucurus/Igreja do Rosário dos Pretos é tido como cenário cotidiano também quando identificamos que os moradores do entorno nos finais da tarde ou finais de semana sentam-se para prosear na Praça do Rosário; quando um grupo de senhores reúnem-se para jogar dominó e jovens para consumirem bebidas; quando uma senhora, a mais de 30 anos, voluntariamente cuida do jardim dessa praça. Conferindo-lhe um valor de uso na "Praça do Museu" ou "Pracinha do Trem", nomes que lhe são atribuídos popularmente.

> [...] Eu acho ótimo, aqui é a praça. Lá na frente a gente se senta, conversa um pouco [...] Porque a gente se sente mais tranquilo com essa praça que já é um divertimento para a gente [...] Essa edificação para mim ta bom de mais, porque ta quetinha ali, não ta fazendo mal a gente, a noite os meninos, dia de domingo ficam alí. Ta boa [...] (Dona Rosália, em entrevista, 2015).

Figura 11 – Praça do Rosário (vista

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2016.

Figura 12 – Praça do Rosário (vista posterior)

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2016.

Maria Zileide de Melo (*in memoriam*), natural de Santana do Ipanema/AL, chegou em Palmeira dos Índios/AL, com 15 anos de idade, foi morar na Rua Chico Nunes, posteriormente, mudou-se para uma residência em frente a Praça do Rosário. Dona Maria, há aproximadamente 30 anos cuidava do jardim da praça. Antes aguava o jardim com a água de sua casa e depois a prefeitura instalou a água da Praça do Rosário. [E a Senhora gosta de cuidar?] "[...] gosto, é porque eu tenho amor as plantas. [...] Eu limpo, cuido, barro tudinho direitinho, fica tudo uma coisa linda. E eu acho tão bonitinho quando tem muita flor, eu sento ali só para olhar. *(*Maria Zileide de Melo, em entrevista, 2016).

O monumental é também o lugar da prática cotidiana na medida em que acontecem determinadas práticas religiosas com frequência, como o ato de reverência (sinal da cruz e genuflexão) e pedidos de oração escritos em papéis depositados no altar pelos passantes e visitantes, assim como as pessoas que vão a procura do padre. Nesse caso, quando a

arquitetura (monumental), em sua relação forma/função, induz a esses tipos de práticas. Um museu abrigado numa antiga igreja.

> [...] Entrei nesse museu uma vez para rezar um terço por uma pessoa. Então eu fui pedir a moça para entrar lá e ela me autorizou. Eu fui em casa, peguei meu terço, entrei na igreja, inclusive pedi que ela me acompanhasse e ficasse me observando, devido ter muitos objetos de valor, pois de vez em quando sumia [...] (Dona Terezinha, em entrevista, 2015).

1.2. A Igreja Nossa Senhora do Rosário

1.2.1. Rastros históricos

> [...] a Igreja do Rosário era a Igreja dos Negros. [...] os negros construíam sempre, é, em várias cidades igrejas pra eles né. [...] eles se achavam muito humilhados, então faziam as igrejas deles. Naquele tempo não se falava muito de amor, da convivência múltipla, mas era a igreja deles. A igreja dos negros. Em todo canto que tem a igreja dos negros é reservado a Nossa Senhora do Rosário. (Monsenhor Nascimento, em entrevista, 2015).

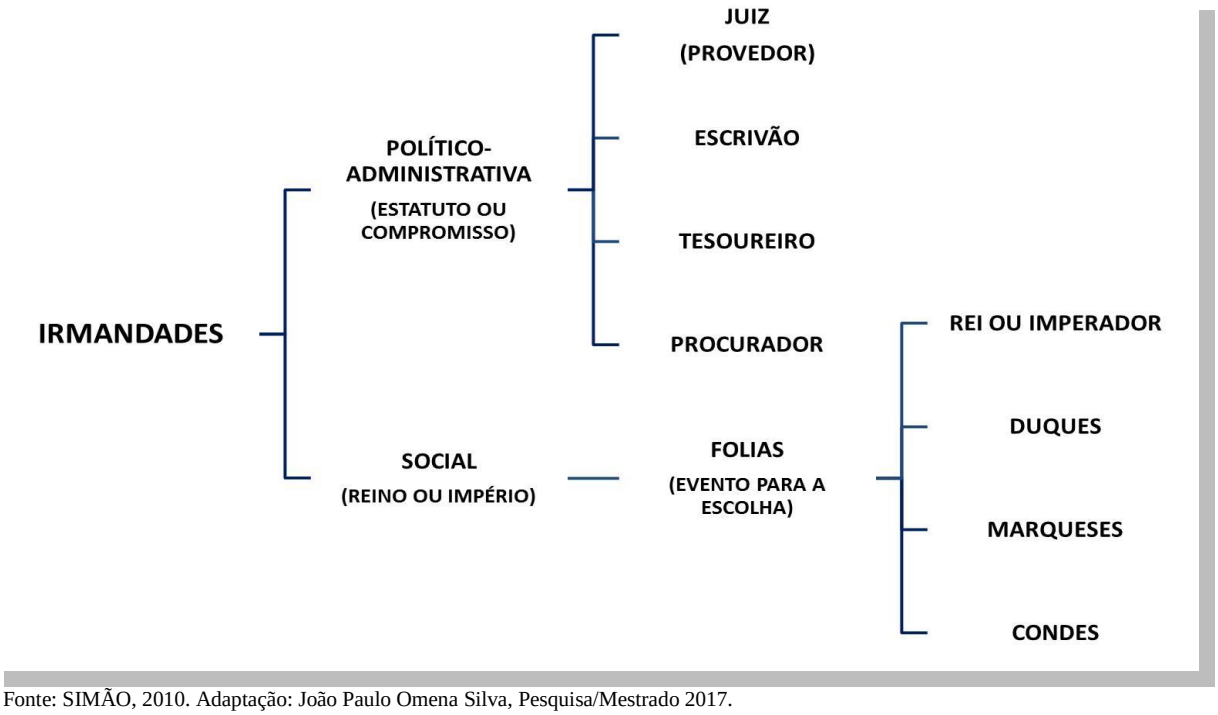
A Igreja do Rosário dos Pretos de Palmeira dos Índios/AL teve sua formação ligada a uma irmandade tradicional, denominada Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Vindas de Portugal as irmandades são "comunidades" que se reúnem em consagração a determinado padroeiro com práticas devocionais em suas confrarias e funcionam como associações de ajuda mútua.

Particularmente, as Irmandades dos Pretos, assim conhecidas, inseridas num contexto sócio-racial, tinham como principal objetivo integrar os negros (escravos e libertos) à Igreja Católica e ao Reino; como garantia de uma sepultura digna e do alcance da salvação (como era pregado para eles), e, como integralização da vida à sociedade; respectivamente. É por isso que em muitas Igrejas do Rosário existem cemitérios para negros, geralmente em seus arredores, pela crença na salvação pelo enterro em solo sagrado: "[...] aquilo ali é a Igreja dos negros, viu. E ali tem o cemitério dos negros, ali, em datas muitos anteriores, sabe. Depois se transformou em igreja e com Dom Otávio, esse Museu, de tradições e costumes". (Monsenhor Odilon, em entrevista, 2015).

Segundo Simão (2010), as Irmandades eram divididas por "nações" – lugares de onde eram trazidos os negros da África – e tinham uma estrutura política e social bem peculiar, desde seu Compromisso (estatuto) aos seus Reis, Duques, Marqueses e Condes (forma organizacional). Uma das práticas dessas irmandades era a construção de templos (igrejas), consagradas a um santo que geralmente levava o nome da irmandade, como por exemplo:

Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Nossa Senhora do Parto dos Crioulos, Nossa Senhora da Conceição dos Irmãos Pardos, São Vicente Ferrer dos Pretos, dentre outras.

Quadro 01 – Estrutura organizacional das Irmandades



Fonte: SIMÃO, 2010. Adaptação: João Paulo Omena Silva, Pesquisa/Mestrado 2017.

Esses templos foram construídos para que os negros participassem do culto cristão integrados à cultura dominante como forma de suprimir suas crenças particulares, já que eram proibidos de as manifestarem. Todavia, o que ocorreu foi uma ressignificação do sagrado africano no contexto brasileiro com a incorporação, em suas práticas religiosas, de elementos do catolicismo popular e também das tradições indígenas. É o caso das imagens dos santos que são veneradas no catolicismo remetendo aos orixás ou deuses africanos; e, o culto à Jurema, de tradição indígena e bastante disseminado no agreste alagoano. Com o passar do tempo alguns grupos religiosos passaram a aceitar razoavelmente essa associação com os santos católicos – isso já falando de um sincretismo religioso ou a possibilidade de uma religião afro-brasileira ou afro-indígena, por exemplo.

> [...] ele tinha consciência que a Nossa Senhora era a nossa Nossa Senhora da Igreja Católica, mas que na contraposição, ou melhor, na justaposição ela apenas ficava aqui de frente, porque por trás eles continuavam venerando Iemanjá [...] era Nossa Senhora do Rosário sim, mas eles sabiam o momento de venerar a Iemanjá e venerar Nossa Senhora [...] (Ana Cristina – em entrevista, 2015).

Essas Irmandades foram difundidas por toda parte do Brasil Colonial, erguendo seu maior número de templos no Ciclo do Ouro (séc. XVIII), com maior representação no Bispado de Marianna, em Minas Gerais, por ser o Estado de maior extração do ouro no período. Propagando-se primeiramente pelo litoral e posteriormente pelo interior do Brasil. O Bispado de Pernambuco era constituído do Estado de Pernambuco e Paraiba, todavia em 1814 com o desmembramento de Alagoas de Pernambuco, esta passou também a pertencer ao Bispado, que tinha sua sede na Provincial de Olinda. Em Alagoas encontramos a ocorrência das Irmandades dos Negros nos templos consagrados a Nossa Senhora do Rosário em Maceió, Marechal Deodoro, Penedo e Palmeira dos Índios.

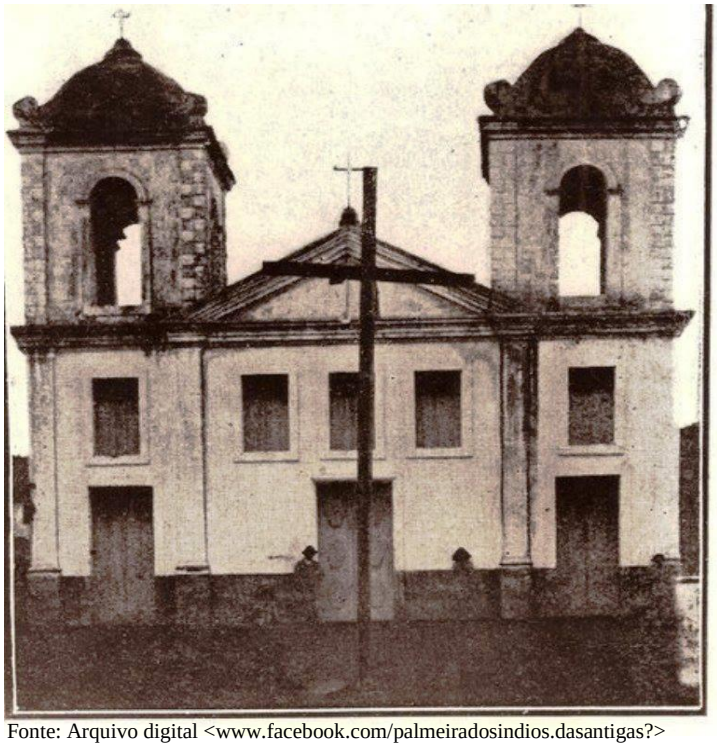
Palmeira dos Índios, portanto, ainda como paróquia pertencente a Diocese de Penedo é inserida nesse contexto com a vinda dessas irmandades para a região[12]. Em 1773, "Frei Domingos de São José, provavelmente oriundo de uma irmandade branca, catequizou os índios e batizando-os tornaram-se cristãos passando a frequentar a igreja matriz". (ANTONIS, 1973, p. 23). Já os negros ficavam nos fundos da igreja justamente por esse contexto sócio-racial da época. E, em 1803, deram início a construção da Igreja Nossa Senhora do Rosário, concluída em 1805 e consagrada capela em 1880.

Seu interior é compreendido por três naves, na época na nave central eram postos os assentos e as naves laterais serviam como oratórios. A igreja não funcionava diariamente, *a priori*, por não haver padres suficientes na cidade, como basicamente por manter proximidade com a igreja matriz e por ter sido construída para um público específico.

A Igreja do Rosário dos Pretos/Museu Xucurus está localizada na Praça do Rosário, Centro de Palmeira dos Índios, nas proximidades da Igreja Matriz Nossa Senhora do Amparo, numa distância aproximadamente de 300 metros.

[12] A Diocese de Palmeira dos Índios foi erigida a 10 de fevereiro de 1962, pelo Papa João XXIII, desmembrada da Arquidiocese de Maceió e da Diocese de Penedo. <<http://diocesedepalmeiradosindios.blogspot.com.br/>> acesso em 18/11/2016, 01h53min.

Figura 13 – Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, 1920, Palmeira dos Índios/AL.



Fonte: Arquivo digital <www.facebook.com/palmeiradosindios.dasantigas?> acesso em 29 de setembro de 2016.

Mapa 08 – Proximidades da Igreja do Rosário dos Pretos/Museu Xucurus e Igreja Matriz do Amparo.

Fonte: Google Maps, 2015. Adaptação: João Paulo Omena Silva, Pesquisa/Mestrado 2017.

1.2.2. Arquitetura

Tipologicamente, uma edificação de caráter religioso, tendo como uso original o de uma igreja, e uso atual institucional, de um museu. A edificação encontra-se pouco alterada em seu estado de preservação estilística e em um mau estado de conservação. A Igreja do Rosário dos Pretos/Museu Xucurus é a edificação religiosa mais antiga da cidade no que diz respeito a permanência ainda de seus traços originais, pois não houve nenhuma modificação de grande porte em sua forma arquitetônica até hoje – em 1979 passou por uma reforma de troca do piso e coberta e uma ampliação de um anexo superior por trás da Igreja, não modificando sua planta original. Foi também a primeira igreja a ser construída em alvenaria, já que a primeira matriz, a que foi construída por Frei Domingos para catequizar os índios, a Igreja de Nosso Senhor Bom Jesus da Morte, 1773, era de taipa.

Sua fachada frontal é composta por duas torres sineiras retangulares com coberta em cúpula, um frontão triangular na região central, portas de acesso respectivamente para as naves e cinco janelas superiores. Nas fachadas laterais temos apenas um conjunto de quatro janelas em cada lado. E na fachada posterior temos o anexo construído em 1979 que dá acesso aos fundos da Praça do Rosário.

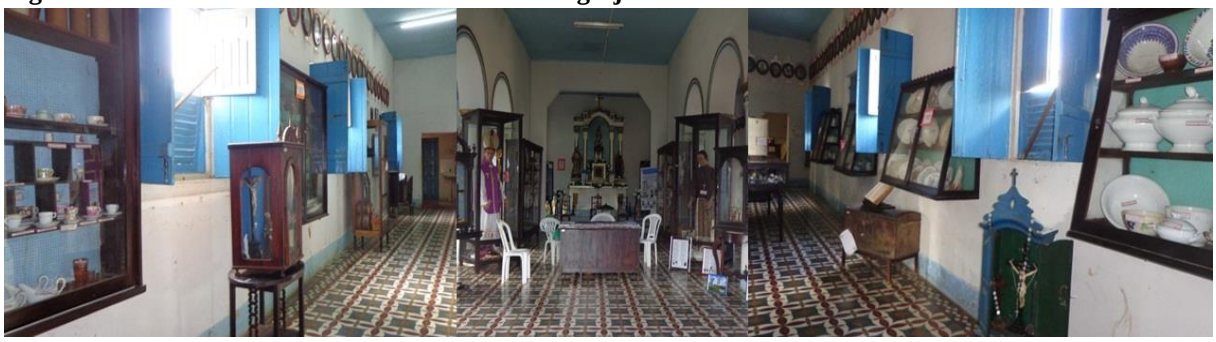
Sua parte interna mantém a configuração de *layout* em três naves, sendo uma central e duas laterais, divididas por colunas robustas que formam arcos entre si. Possui um altar em alvenaria; possui copa, banheiros e depósito; e acesso ao anexo superior através de uma escada. Possui piso com revestimento em ladrilho hidráulico, forro em laje pré-moldada e coberta com telha de fibrocimento.

A edificação está inserida na Praça do Rosário formada por canteiros de jardins, árvores de pequeno porte e grandes palmeiras. Na região central da praça há a locomotiva de ferro, conforme já exposto, que faz a referência para a edificação. Por seu terreno ser acidentado a edificação fica numa situação em nível mais elevado privilegiando sua visada. Seu entorno abrange tanto edificações residenciais como mistas (comércio e serviço). Ver Apêndice B.

Figura 14 – Fachada frontal da Igreja do Rosário dos Pretos/Museu Xucurus

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2013.

Figura 15 – Panorama das três naves internas da Igreja do Rosário dos Pretos/Museu Xucurus



Fonte: João Paulo Omena Silva, 2015.

Figura 16 a, b – Estado de conservação da edificação.

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2015.

Figura 17 a, b – Estado de conservação da edificação.

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2015.

Figura 18 – Estado de conservação da edificação

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2015.

Figura 19 – Estado de conservação da edificação

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2015.

1.3. O Museu Xucurus de História, Artes e Costumes

1.3.1. Histórico da criação do Museu Xucurus

Foi a partir de um diálogo entre Luiz Barros Torres, Dom Otávio Barbosa de Aguiar[13] e Alberto de Oliveira Melo[14] que surgiu a ideia de se criar um museu para a cidade de Palmeira dos Índios. Visto que a Igreja Nossa Senhora do Rosário estava praticamente sem uso, Dom Otávio cedeu a Igreja para abrigar o mais novo museu da cidade. "A Diocese cedeu, para o museu, a Igreja de N.S. do Rosário que, devido à sua proximidade da Catedral, não era

[13] Primeiro Bispo da Diocese de Palmeira dos Índios/AL.
[14] Tenente da Marinha Brasileira de suma importância para a região na época.

necessária ao culto religioso*”*. (Livro do Tombo da Diocese de Palmeira dos Índios, 12 de Dezembro de 1971).

Iniciaram, então, as dúvidas a respeito do conceito do museu, questionando se seria Museu Sacro (primeira ideia de Dom Otávio), Histórico ou Indígena. E assim, foi definido que seria um museu que abrangesse e compreendesse todos os aspectos da história da cidade.

Segundo Torres (1999, p. 134) foram feitas várias campanhas e divulgações para que a população doasse objetos de seus antepassados. E assim, com mais de 2.000 peças doadas em dois meses e meio de coleta; em 12 de dezembro de 1971, na presença do Presidente do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, Dr. José Lages Filho e do prefeito do município na época, Minervo Fernandes Pimentel e da população em geral, o Museu foi inaugurado e aberto a população intitulado **Museu Xucurus de História, Artes e Costumes.**

Figura 20 a, b – Inauguração do Museu Xucurus de Palmeira dos Índios/AL, 1971.

Fonte: Arquivo digital <www.facebook.com/palmeiradosindios.dasantigas?> acesso em 27 de setembro de 2016.

Figura 21 – Inauguração do Museu Xurucus de Palmeira dos Índios/AL, 1971

Fonte: Arquivo digital <www.facebook.com/palmeiradosindios.dasantigas?> acesso em 27 de setembro de 2016.

Em 1973 foi criada a “Sociedade Museu Xucurus”, uma fundação sem fins lucrativos que passaria a administrar o mais novo museu da cidade. Dentre os diversos sócios fundadores dessa sociedade faziam parte Dom Otávio, Luiz Torres e o Tenente Alberto de Oliveira, os três pioneiros da criação do museu. O presidente da sociedade seria sempre o bispo que estivesse no comando da Diocese de Palmeira dos Índios, demonstrando que ainda que desativada a sombra da função original da edificação permanecia.

Tendo em vista o Art. 1º do Estatuto da Sociedade Museu Xucurus, o qual afirma que o “Museu Xucurus é uma sociedade civil, sem fins lucrativos”; o mesmo, desse modo, era mantido pelos seus sócios beneficentes que voluntariamente se cadastravam nessa sociedade como sócios efetivos, contribuintes, beneméritos ou correspondentes. Já a estrutura administrativa com gestão de 04 anos, sem remuneração, era composta por uma Diretoria (presidente, vice-presidente, 02 secretários, 02 tesoureiros e 01 diretor técnico) e por três Comissões (História, Geografia e Artes e Costumes).

> Aos vinte e sete dias do mês de julho do ano de mil novecentos e setenta e três [...], às dez horas da manhã, no Centro Social Diocesano, reuniram-se os senhores **D. Otávio Barbosa de Aguiar, bispo diocesano, Luiz B. Torres**, Ronaldo Nogueira, dr. José Delfim da Mota Brandão, Canuto Mota Acioly, dr. Denício Calixto, **tenente Alberto de Oliveira Melo**, mons. Luiz Ferreira Neto, dr. Rubem Cavalcante de Amorim e dr. Valdomiro Mota, **com a finalidade de fundar uma sociedade, de hoje por diante denominada Museu Xucurus. Foram aprovados os estatutos, cujo projeto é de autoria de Luiz B. Torres**. Os presentes constantes desta ata foram considerados sócios fundadores. (Ata da Assembleia de fundação do Museu Xucurus, 1973, p.01, grifo nosso).

Desde a sua instalação foram cedidos servidores do Estado, da área da Educação, para trabalharem no Museu, através de um convênio firmado entre o Museu e o Governo do Estado. O Museu passou por diversas diretorias desde o próprio Luiz Torres, como também José de Almeida (pessoa que ocupou diversos cargos públicos no município). Atualmente, observa-se que não há mais essa sociedade e uma vez extinto, como previsto no Art.53 de seu Estatuto: “[...] seu patrimônio passará a pertencer ao Centro Social Diocesano e, em segundo lugar, ao município de Palmeira dos Índios, sob condição de mantê-lo”.

O Museu Xucurus é aberto das 08:00h às 17:00h todos os dias inclusive os finais de semana e feriados. O público alvo, perceptível no livro de visitação e nas experiências de campo, são os alunos de escolas de outras cidades e turistas. Outros visitantes são os parentes de pessoas que doaram alguma peça do acervo e que constroem laços de memória com as peças. O museu faz parte do Sistema Nacional de Museus, cadastrado pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Possui uma diversidade de acervo, que discutiremos analiticamente no

Capítulo 3. Possui um quadro de funcionários composto por atendentes ou guias, funcionários de serviços gerais, vigilantes e um responsável geral pelo Museu.

Na época de sua instalação já existia aproximadamente mais de duas mil peças em seu acervo. Também foi alvo de pesquisas de materiais fósseis no acervo arqueológico do Museu, realizadas pelos Departamentos de Geociência da Universidade de São Paulo e Universidade de São Judas, em São Paulo[15].

1.4. Cronologia Geral

1740	**Início de povoação pelos índios Xucuru-Kariri;**
1770	Ano da vinda do Frei Domingos de São José com a missão de catequizar os Índios;
1773	Início da construção da Igreja Velha (Igreja do Senhor Bom Jesus da Morte);
1778	Início da construção da Igreja de Nossa Senhora do Amparo;
1798;	A Igreja de Nossa Senhora do Amparo torna-se paróquia da Diocese de Penedo;
1803	Início da construção da Igreja de Nossa Senhora do Rosário;
1805	Término da construção da Igreja Nossa Senhora do Rosário;
10/04/1835	Aprovação do projeto que elevava o Distrito de Palmeira dos Índios a categoria de Vila;
1880	Ano de consagração a categoria de Capela, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário;
20/08/1889	Emancipação Politica de Palmeira dos Índios/AL.
10/02/1962	Criação da Diocese de Palmeira dos Índios, desmembrando-se da da Arquidiocese de Maceió e Diocese de Penedo;
12/12/1971	A Diocese de Palmeira dos Índios cede a Igreja de Nossa Senhora do Rosário para ser transformada no Museu Xucurus de História, Artes e Costumes; Inauguração do Museus Xucurus de História, Artes e Costumes;
27/07/1973	Criação da Sociedade Museu Xucurus; Dom Otávio Barbosa de Aguiar, primeiro presidente do Conselho Deliberativo do Museu Xucurus;
09/09/1979	Ampliação e reforma do Museu Xucurus de História, Artes e Costumes com a inauguração da ala da história dos Índios Xucurus/Kariri;
09/03/1978	Renúncia do bispado da Diocese Dom Otávio Barbosa de Aguiar;

[15] Informação coletada em pesquisa documental no Museu, onde encontramos ofícios enviados pelas universidades citadas com a finalidade de pesquisa no acervo.

05/06/1978	Dom Epaminondas José Araujo, segundo presidente do Conselho Deliberativo do Museu Xucurus;
28/11/1984	Renúncia do bispado da Diocese Dom Epaminondas José Araujo;
30/06/1985	Dom Fernando Iório Rodrigues, terceiro presidente do Conselho Deliberativo do Museu Xucurus;
2004	Dom Fernando Iório Rodrigues se afasta da Diocese de Palmeira dos Índios por motivos de doenças;
09/09/2006	Dom Dulcênio Fontes de Matos toma posse da Diocese de Palmeira dos Índios;
2007	Cadastro do Museu Xucurus no Sistema Nacional de Museus, Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM;
20/03/2010	Falecimento de Dom Fernando Iório Rodrigues, tornando-se Bispo Emérito da Diocese de Palmeira dos Índios;
2016	Desde então o Museu Xucurus de História, Artes e Costumes tem sua administração administrada pela Prefeitura Municipal de Palmeira dos Índios;

CAPÍTULO 2

PERSPECTIVAS CONCEITUAIS DO MUSEU XUCURUS

Os museus não valem como depósito de cultura ou experiências acumuladas, mas como instrumentos geradores de novas experiências e renovação da cultura.

Texto de Carlos Drummond de Andrade

Neste capítulo faremos uma abordagem histórica acerca dos Museus, entendendo o processo de construção de seus conceitos no decorrer de sua trajetória. Incluindo os Museus no contexto do patrimônio cultural, discutiremos também os conceitos que permeiam esse campo, desde a noção de "monumento histórico" até a definição de "referências culturais"; e seus reflexos na museologia.

Desse modo, explanaremos o trajeto do patrimônio no Brasil, com sua ascensão no modernismo, com destaque no anteprojeto de Mario de Andrade e na esfera do IPHAN, com o decreto-lei nº 25 e suas práticas, políticas e instrumentos de preservação. Consequentemente, abordaremos a consolidação dos Museus no Brasil, com o desmembramento do DEMU/IPHAN, a criação do IBRAM e a Política Nacional de Museus.

E por fim, situaremos o **Museu Xucurus**/Igreja do Rosário nos contextos dessas trajetórias para entender seu processo de instalação/fundação e refletir sobre os conceitos que parecem emergir no seu acervo.

2.1. Notas sobre a história dos museus

***M**emória, **M**nemósine, **M**usas, **M**ouseîon* – o que seria **Museu**? Segundo Pinheiro (2004, p. 49), o termo museu é uma derivação do grego (*mouseîon*) que na mitologia greco-romana significa templo ou lugar onde residem as musas. Num total de nove, as musas são filhas de *Júpiter*, pai de todos os deuses e homens, e de *Mnemósine*, a deusa da Memória; Esses templos seriam locais de contemplação e estudos científicos, literários e artísticos – a cada musa era designada uma atribuição especial cognitiva.

Vale ressaltar que a noção de museu ainda não estava ligada à guarda de objetos na ideia de espaços de memória, por exemplo. Segundo Pinheiro (2004), a noção que possivelmente entendemos hoje de museu só existe com a institucionalização de suas coleções, atendendo a um projeto de modernidade a partir de quatro categorias:

> "A primeira categoria segue as premissas estabelecidas pelo Iluminismo com seu trabalho epistemológico e o propósito de democratizar o saber, [...] o museu além de constituir-se como espaço para difusão e educação da cultura culta, do saber consagrado pelo próprio Iluminismo, também será o lugar de desenvolvimento de pesquisas científicas, [...] contribuindo intensamente para consolidar uma das premissas da modernidade, que é a da acumulação de conhecimento. [...] A segunda categoria apresenta o museu como consagração da cultura visual, como espaço para o espetáculo, [...] que sanciona a estética como esfera de valor e de dominação. [...] A terceira é a do museu como lugar metafórico para as representações da memória [...]. O museu como lugar de construção do espírito do nacionalismo e da cultura nacional em detrimento das culturas populares, [...] é o que configura a quarta categoria. (PINHEIRO, 2004, pp. 48-49).

Todavia, podemos dizer que a mitologia greco-romana já denunciava três conceitos-chave norteadores da ideia contemporânea de museus: (1) museu como "espaço", lugar ou templo greco-romano; (2) museu como "guarda ou memória" – residência das filhas de *Mnemósine*, deusa da memória; (3) museu como produção do "conhecimento", cada musa realizava estudo em um campo especial da ciência, literatura e artes.

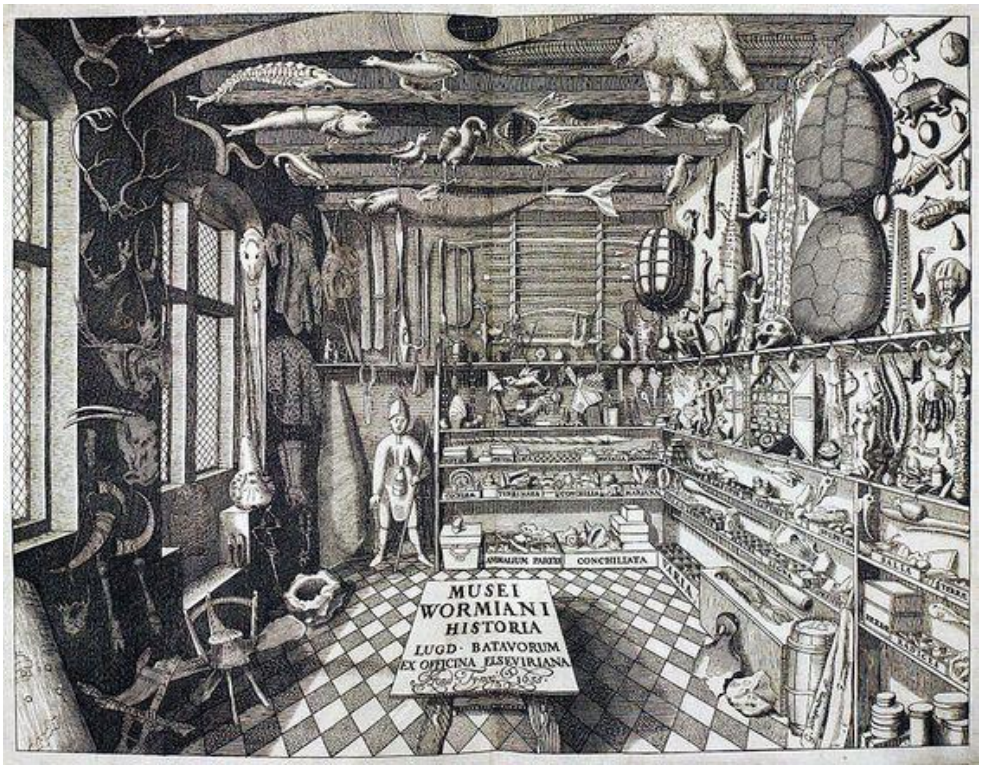
Segundo Pinheiro (2004), o surgimento de uma ideia de museu[16], remonta aos fins do século III a.C, com as coleções antigas de obras de arte do Império Romano e tem como momentos importantes também o século XV, com as galerias de antiguidades em espaços privados na Europa, e o século XIX, quando a galerias tornaram-se públicas.

Com essas galerias de antiguidades do século XV surge a figura do "antiquário", aquele que é "especialista no conhecimento de objetos de arte antiga e curioso deles". (CHOAY, 2001, p. 62). Conhecidos também como eruditos ou colecionadores, os antiquários com seus numerosos acervos da antiguidade produziam verdadeiros dossiês contendo toda uma catalogação, descrição e informações de seus objetos. Além disso, essas galerias ou coleções de antiguidades caracterizaram os chamados "Gabinetes de Curiosidades" do século XVI e XVII, o que posteriormente se intitularia de "museus".

Estes colecionadores preocupados em compreender tudo o que há no mundo, desde espécies vegetais a objetos e seres, considerados por eles, "exóticos", faziam de seus gabinetes depósitos de memória e curiosidades. Segundo Possas (2005, p. 151), "Os gabinetes, a princípio, revelam um caráter enciclopedista, uma tentativa de se ter ao alcance dos olhos, pelo menos, o que existe em lugares distantes e desconhecidos". E assim, o ato de juntar, guardar, colecionar os diversos objetos e achados ampliaria a noção desses depositários de memórias para relações de poder, conhecimento e pertencimento desses colecionadores diante da alteridade de mundo, exposta em seus gabinetes.

[16] Acredita-se que o autor esteja fazendo uma analogia do sentido da palavra, já que o uso do termo **museu** foi empregado, *a posteriori*.

Figura 22 – Gabinete de Curiosidades do *Museum Wormianum*, 1655, Dinamarca.



Fonte: Arquivo digital <https://www.pinterest.com/pin/345792077613230417/>, acesso em 20 de março de 2017.

Portanto, os Gabinetes de Curiosidades foram precursores da ideia de museu, *lato sensu*, durante todos esses séculos; no sentido de guarda de objetos em sua dimensão memorativa e de conhecimento, visto que a palavra "museu" ainda não existia no vocabulário. Essa ideia de museu, propriamente dita, surge no contexto da Revolução Francesa, final do século XVIII, quando houve uma preocupação com a proteção do patrimônio francês diante do saqueamento e das consequências desta revolução. E também, está relacionada com a noção de monumento histórico, que surge nesse mesmo período, e posteriormente, com a de patrimônio cultural, no que diz respeito a preservação de bens culturais e da idealização de uma cultura nacional.

A noção de patrimônio cultural surge como uma invenção do início da modernidade quando se atribuiu o valor histórico e artístico ao que chamamos de monumento. De acordo com Choay (2001) a etimologia da palavra "monumento" vem do latim *monumentun*, sendo uma palavra derivada de *monere* que significa "advertir", "lembrar" – aquilo que traz à lembrança alguma coisa.

Nesse caso, o monumento seria construído intencionalmente para trazer ao presente uma memória coletiva de um passado, sendo o mesmo a própria memória viva. Tem um caráter de "cultura universal" notando-se que a maioria das nações construíram monumentos

para afirmar através da memória seus poderes, suas conquistas e histórias passadas. Monumentos, por exemplo, seriam fortes, obeliscos, pirâmides, estátuas, torres, etc. Enfim, tudo o que fosse edificado com a função simbólica e de memória.

Já o monumento histórico é inventado com um caráter cognitivo, histórico e artístico; substituindo o "monumento" com sua dimensão simbólica memorativa pelo "monumento histórico" com sua dimensão histórica. Nesse sentido seria mais válido preservar e conservar um monumento se ele mesmo fosse testemunha de sua própria história. Portanto, monumentos históricos, por exemplo, seriam as grandes edificações da antiguidade que guardam em si memórias de seu passado.

Essa diferença entre monumento e monumento histórico que Choay (2001) enfatiza foi importante para compreender as primeiras formas de preservação do patrimônio cultural. A mesma destaca uma observação feita por Alois Riegl sobre tal questão:

> [...] o monumento é uma criação deliberada (gewollte) cuja destinação foi pensada *a priori* , de forma imediata, enquanto o monumento histórico não é, desde o princípio, desejado (ungewollte) e criado como tal ; ele é constituído *a posteriori* pelos olhares convergentes do historiador e do amante da arte, que o selecionam na massa dos edifícios existentes, dentre os quais os monumentos representam apenas uma pequena parte. (RIEGL *apud* CHOAY, 2001, p. 25)

O monumento seria criado intencionalmente à evocação da memória, enquanto o monumento histórico não seria intencionado ou pensado, mas sim já existente e selecionado à categoria por asserção de valor estético ou de prestígio, como objeto do saber. É nesse sentido que se define as primeiras formas de preservação do patrimônio cultural, ligado ao edificado.

Desse modo, no contexto universal, as antiguidades agora eram preservadas pela arquitetura consagrada das nações, basicamente, pelos templos, igrejas e objetos de culto cristão, considerada como "arquitetura maior". As antiguidades nacionais seriam asseguradas pelo Estado Nacional que lhe confeririam o direito de práticas de preservação. E assim, a noção de patrimônio cultural surge com a ideia de pertencimento à Nação. Com a noção de bens de valores históricos e/ou artísticos sendo propriedade do Estado, pertencendo a todos da nação. "A ideia de posse como parte do exercício da cidadania inspirou a utilização do termo *patrimônio* para designar o conjunto de bens de valor cultural que passaram a ser propriedade da nação, ou seja, do conjunto de todos os cidadãos". (FONSECA, 2005, p. 58).

A primeira medida de preservação com essa noção se deu no contexto dos efeitos da Revolução Francesa, através das bulas papais, quando os bens do Clero passaram para o Estado; como logo após o dos emigrados, e, em seguida os da Coroa, tornando-os bens patrimoniais da nação. A partir dessa medida a noção de tombamento do patrimônio foi institucionalizada devido aos procedimentos de preservação e conservação física dos bens, que então seriam de responsabilidade do Estado.

Nesse sentido o conceito de patrimônio cultural foi sendo construído com essa ideia nacional através da criação do Estatuto de Propriedade dos Bens Confiscados, em 1789, na França; e da ressemantização desses bens, ou seja, de dar um novo sentido aos mesmos. Desse modo, com a criação da Comissão de Artes, em 1793, nas novas formas de preservação surgiu uma distinção entre bens móveis e imóveis. Os primeiros seriam todos os objetos, artefatos, coleções de propriedade dos antiquários, conservados em depósitos provisórios, logo após transferidos para depósitos definitivos, *a posteriori*, museus; os segundos seriam as edificações relevantes de valores históricos e artísticos que seriam conservadas através da reutilização[17].

O modelo francês de conservação desenvolveu-se de uma forma planificada e regulamentada pelos interesses políticos de Estado com suas leis, diretrizes e criações de cargos de inspeções. Sua conservação centralizada em bens móveis se deu com caráter museológico, ou seja, os bens seriam protegidos em depósitos, no sentido de espaços que guardam memórias. O modelo anglo-saxônico, menos regrado e descentralizado tinha sua política voltada ao culto ao passado e valorização ético/estética dos monumentos. Sua conservação se dava através dos bens imóveis consagrados, mas também não consagrados, locais, vernaculares e com a ideia de reutilização dos mesmos, e sua integralização à vida cotidiana.

Foi no século XIX, com a Revolução Industrial, que houve o processo de consagração do monumento histórico a começar na França e Inglaterra, considerados os primeiros países a se preocuparem com a proteção dos monumentos históricos. Como também, a consolidação da acepção moderna de museu, com abertura ao público às coleções, o que antes eram privadas e particulares (colecionadores, antiquários); e, com a criação de instituições museológicas na Europa, o surgimento dos primeiros museus.

[17] No Capítulo 3 aprofundaremos essa discussão da ressemantização desses bens, analisando o caso do Museu Xucurus/Igreja do Rosário, inserido também no contexto da reutilização.

E vai ser nesse contexto que surge a noção de museu pensado como repositório de bens culturais móveis – ligado a ideia de construção de uma memória e identidade nacional e de preservação do patrimônio cultural. "O museu como lugar de construção do espírito do nacionalismo e da cultura nacional em detrimento das culturas populares, quando se consagra as glórias e os costumes da nação [...]". (PINHEIRO, 2004, p. 49). Surgem, portanto, nesse período os Museus Históricos e de História Natural corroborando com esse ideário nacionalista.

Na Europa tiveram seu apogeu ou foram criados museus concebidos dentro desse espírito nacionalista e da formação do Estado-Nação. Entre os séculos XVIII e XIX surgiram o Museu Britânico, criado em 1753 e aberto ao público em 1759, em Londres; o Belvedere, 1783, em Viena; o Museu Real dos Países Baixos, em 1808, em Amsterdã; o Museu do Prado, em 1819, em Madri; *Altes Museum,* em 1810, em Berlim; e, o Museu Hermitage, em 1852, em São Petersburgo. Também nessa época foi marcante o surgimento de Museus de História Natural com coleções de botânica, zoologia, mineralogia, etnografia, arqueologia; que foram desmembradas dos antigos Gabinetes de Curiosidades com sua abertura ao público e no contexto de transformação e desenvolvimento das Ciências Biológicas, no século XIX, na França.

Neste mesmo século surgem os primeiros museus brasileiros acompanhando a consolidação das instituições internacionais. Em 1818, surge o Museu Real[18] (atual Museu Nacional), no Rio de Janeiro. Em 1866, o Museu Paraense Emilio Goeldi[19], no Pará. E, em 1894, o Museu Paulista ou do Ypiranga[20], em São Paulo. Esses museus de "história natural" foram criados sob o ideário de constituir ou propagar uma identidade para a nova "nação", que estava se formando no período monárquico do Brasil Império (1822-1889). Vale ressaltar que nesse mesmo período foi fundado o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838), como mais um instrumento de registro e salvaguarda da história e memória nacional. É partindo, portanto, do pressuposto da construção de uma identidade nacional que os primeiros museus brasileiros surgem nessa perspectiva de monumento histórico[21].

[18] Instalado no prédio atualmente ocupado pelo Arquivo Nacional, o museu foi aberto com uma pequena coleção doada por d. João, que se compunha basicamente de peças de artes, gravuras, objetos de mineração, artefatos indígenas, animais empalhados e produtos naturais. Sem um grande acervo, o museu guardava um aspecto basicamente comemorativo; era um arquivo de curiosidades sem qualquer classificação. (SCHWARCZ, 2005, p. 126).

[19] O museu cumpriria basicamente a função de atender os naturalistas estrangeiros, tendo como objetivo analisar a flora, a fauna, a constituição genealógica, geográfica e histórica da região. (SCHWARCZ, 2005, p. 131).

[20] Abria-se então m novo museu etnográfico cujo objetivo era "o estudo da história natural da América do Sul e em particular do Brasil, por meios científicos". (SCHWARCZ, 2005, p. 128).

[21] Os museus, por exemplo, foram os primeiros monumentos históricos consagrados no Brasil, visto suas instalações em edificações de relevância histórica e estética.

E será nesse contexto de formação de uma identidade nacional brasileira que surgem os museus do século XX, como celebração dessa nação. A partir desse momento os museus históricos, agora como categoria distinta dos museus de história natural, surgem como evocação à memória, à história da nação, através de sua cultura material representada em seus acervos. Em 1922 foi criado o Museu Histórico Nacional (MHN), no Rio de Janeiro, como marco no movimento museológico brasileiro, fundado sob a ótica idealizadora dominante e elitizada: "O Museu Histórico Nacional foi fundado como um lugar de memória e sob a direção de seu idealizador, Gustavo Barroso[22], propunha-se como instituição moderna voltada para o culto das tradições". (MACHADO, 2005, p. 141). Ainda em relação aos museus, "Gustavo Barroso não escondia a sua intenção de torná-lo 'instituições de elites', pois a elas cabia o papel de fundadoras da nação brasileira". (MACHADO, 2005, p. 143). Como consequência disso, vale refletir as relações que se formaram das pessoas com os museus no Brasil - o senso comum ainda vê os museus na condição de uma cultura erudita, de acesso a um público mais elevado.

Desse modo, o Museu Histórico Nacional surge com esse marco na museologia brasileira, tendo como contributo a instalação do curso de museologia, criado por Gustavo Barroso, funcionando no próprio museu entre 1932 e 1979. Esse curso formou vários profissionais para atuarem na área em todo o território brasileiro. E assim, novos museus surgiram nas décadas seguintes, copiando o modelo de idealização da memória nacional, posta no MHN, conforme veremos na política de patrimônio e museus.

2.2. Os museus no contexto da política do patrimônio cultural

No Brasil a noção de patrimônio cultural começou a surgir na década de 1920 com a "Semana de 22", início do Modernismo Brasileiro. A partir desse período começou a se construir uma identidade nacional e um estudo para desenvolvimento da prática de preservação arquitetônica no país. A Semana de Arte Moderna de 1922, realizada no Estado de São Paulo, foi uma ruptura à produção que vinha sendo realizada anteriormente no país, propondo uma nova linguagem na literatura, nas artes plásticas, na arquitetura e na música.

Dentre os modernistas brasileiros surgem aqueles que queriam criar uma arte que fosse essencialmente brasileira, ainda que com claras influências das tendências das vanguardas europeias. A peculiaridade do modernismo brasileiro é que ao romper com estéticas herdadas o faz não no sentido de cisão com a tradição, mas justamente o contrário. Uma vez que,

[22] Gustavo Dodt Barroso, historiador, escritor e fundador e diretor do Museu Histórico Nacional (1922). (MACHADO, 2000, p. 141).

diferentemente da Europa, não pesava sob o Brasil séculos de tradição própria, os modernistas tomam para si a tarefa de construir olhares para o que seria um "Brasil profundo" como base para a construção de uma identidade nacional moderna. E assim, imbuídos nesse espírito de busca pelo "originalmente brasileiro" os modernistas realizaram emblemáticas incursões pelo interior de Minas Gerais mantendo contato com uma arte e arquitetura local. Segundo Fonseca (2005), já em 1916, Rodrigo Melo Franco de Andrade junto com Alceu Amoroso identifica o barroco mineiro despertando a importância da proteção do monumento histórico. Lúcio Costa, nos anos 20, visita Diamantina e se depara com toda uma arquitetura colonial civil, simples, de uma técnica construtiva empírica. Como também, em 1924, Mario de Andrade tem contato com a arte colonial brasileira. Dessa forma, Minas Gerais foi tornando-se relevante no contexto nacional preservacionista. Essas viagens foram decisivas para a percepção da importância de uma arte e arquitetura que passaram a ser preservadas como parte de uma identidade cultural, como bens pertencentes a uma nação.

Assim, com os intelectuais e arquitetos modernistas e neocoloniais influenciados pela "Semana de 22", houve as primeiras medidas federais efetivas em direção à preservação do patrimônio cultural brasileiro. Nesse contexto, em 1922 foi criado o Museu Histórico Nacional, conforme exposto. Em 1933, a cidade de Ouro Preto foi elevada a categoria de "Monumento Nacional", que com a posterior criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, seria tombada. Em 1934, foi criada a "Inspetoria dos Monumentos Nacionais"; a criação do "Plano de Restauração de Ouro Preto", com intervenções restaurativas com bases nas cartas e nos teóricos de restauro internacionais; como também a "Comissão do Plano da Cidade", em Salvador, que detinha das questões patrimoniais.

Essas medidas fizeram o campo do patrimônio cultural ganhar espaço na esfera federal com a institucionalização da "Carta Brasileira", em 1934, através do Decreto n° 24.735, que diz respeito à proteção do patrimônio cultural, efetivando a política preservacionista do Museu Histórico Nacional. Logo depois, ampliada e reafirmada no artigo 134 da Constituição de 1937, com a regulamentação da Lei 378/1937, que propunha a criação do SPHAN. Com a criação do orgão inicia oficialmente a política de preservação do patrimônio cultural brasileiro, que, segundo Fonseca (2005), foi marcada por duas fases: heróica e moderna.

2.2.1. SPHAN: fase heroica

O contexto histórico e cultural da primeira metade do século XX no Brasil, com a formação do Estado Novo e do Movimento Modernista, foi contribuinte para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O Estado Novo com sua ideologia em criar uma cultura nacional unificada, em que os cidadãos se identificassem com a mesma, atribuiu ao patrimônio cultural à ideia de bens patrimoniais, bens da nação, bens que preservam a memória de uma história nacional.

Dentre os membros que faziam parte desse movimento, Mario de Andrade se destaca com suas contribuições para construção de uma identidade nacional. Mario era escritor, poeta, romancista, cronista, etnógrafo; foi diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo (1935-1938); e teve uma vasta experiência em suas viagens interioranas pelo Brasil, no qual teve contato com diversos povos, culturas e produções arquitetônicas "menores" (civil, vernácula, local, popular), ampliando seu conceito de arte, cultura e patrimônio.

Em sua obra "O Turista Aprendiz" (2002), Mario de Andrade percorre as cidades brasileiras a fim de investigar, de uma forma livre, as formas e características da cotidianidade dessas cidades. Em suas andanças registra e descreve as ocorrências da vida citadina: características físicas das pessoas, os modos de vestir e falar, as comidas típicas, as danças, os casebres, o amanhecer e anoitecer, etc. Enfim, toda a dinâmica de cidades que ele não estava acostumado a vivenciar por sua realidade urbana paulista.

> Maceió, 9 de dezembro – No longe estão os trapiches compridos chamando, são apenas cinco horas e Maceió já está inteirinha acordada de sol. [...] O nadador aproveita o domingo, vem lá da praia longe bordejar o navio. O corpo dele é um jacarandá claro movendo por debaixo d'água com volúpia cinemática dum rallenti. Como é bonita a raça humana! Depois do ajuntamento dos trapiches impertinentes, chamando que mais chamando, Maceió se estende pra esquerda duma fila de casas praieiras. [...] Fui levado no embalanço dos amigos, por praias, no gradeado dos coqueiros, por morretes colhendo sururu na aba das alagoas [...]. Maceió é terra de moça bonita. Passam algumas dum sabor popular que sai fogo, alargando o critério da feira até o amor. [...] Aí dançarão cantando o fado eterno da Nau Catarineta, é a Chegança... – Sobe, sobe, meu gajeiro [...] Tudo isso enche meu peito que nem posso respirar. (ANDRADE, 2002, pp. 194-196).

Sua obra é ilustrada em diários de bordo descrevendo um Brasil que o autor não conhecia. Foram viagens etnográficas, por assim dizer, que Mario de Andrade realizou detalhando cada momento de suas passagens nas regiões. A forma que relatava suas experiências trazia uma linguagem simples, corriqueira, com uma sensação entusiástica de descobrimento de algo novo. Essas viagens influenciaram Mário de Andrade a ter uma visão

diferente da cultura nacional. Ele teve contato com uma "outra cultura" apropriando-se dela e (re) construindo um novo conceito para si.

Para criação do SPHAN foi solicitado a Mário de Andrade um anteprojeto que definisse um conceito, práticas e políticas de preservação da instituição. Pela experiência nessas viagens etnográficas Mario desenvolveu uma concepção de anteprojeto bem avançado para a realidade e o contexto da época.

> Entende-se por **Patrimônio Artístico Nacional todas as obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira**, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais e a particulares nacionais, a particulares estrangeiros, residentes no Brasil. (IPHAN, 2002, p. 272, gripo nosso).
>
> Entende-se por Obra de Arte Patrimonial, pertencente ao Patrimônio Artístico Nacional, todas e exclusivamente as obras que estiverem inscritas, individual ou agrupamento, nos quatro livros de tombamento. Essas obras de arte deverão pertencer pelo menos a uma das oito categorias seguintes: 1 - Arte arqueológica; 2 - Arte Ameríndia; 3 - Arte Popular; 4 - Arte Histórica; 5 - Arte Erudita Nacional; 6 - Arte Erudita Estrangeira; 7 - Artes Aplicadas nacionais; 8 - Artes Aplicadas estrangeiras. (IPHAN, 2002, pp. 273-274).

Mário definiu uma noção de arte que englobaria não só as manifestações e produções eruditas, mas sim todas as manifestações populares. Acredita-se que um conceito metodológico implícito em seu anteprojeto era que houvesse uma participação social e popular na construção das práticas e politicas patrimoniais.

Estendendo-se, este conceito, para área museológica Mário "[...] previa que os museus deveriam expressar o valor identitário que representassem a comunidade local [...]" (MACHADO, 2005, p. 145). A inserção das manifestações culturais no campo do patrimônio alteraria a centralização, elitização e autoridade da seleção de bens à categoria de patrimônio, tida como prática tradicional da instituição por determinado tempo. Da mesma forma que a inserção de uma arte popular nos acervos museológicos alteraria o *status quo* dos museus nacionais brasileiros.

> Os museus servirão para neles estarem expostas as obras de arte colecionadas para cultura e enriquecimento do povo brasileiro pelo Governo Federal. Cada museu terá exposta no seu saguão de entrada, bem visível, para estudo e incitamento do público, uma cópia do Livro de Tombamento das artes a que ele corresponde. Eis a discriminação dos quatro livros de tombamento e dos museus correspondentes: 1. Livro de Tombo Arqueológico e Etnográfico, correspondente às três primeiras categorias de artes, arqueológica, ameríndia e popular; 2. Livro de Tombo Histórico, correspondente à quarta categoria, arte histórica; 3. Livro de Tombo das Belas-Artes / Galeria Nacional de Belas-Artes, correspondentes às quinta e sexta categorias, arte erudita nacional e estrangeira; 4. Livro de Tombo das Artes Aplicadas / Museu de Artes Aplicadas e Técnica Industrial, correspondentes às sétima e oitava categorias, artes aplicadas nacionais e estrangeiras. (IPHAN, 2002, p. 277).

Todavia, distanciando-se da ideia primeira de Mário de Andrade, e prevalecendo uma concepção de cultura erudita e de uma classe dominante; foi aprovado em 1937, o Decreto-Lei nº 25 que organiza a proteção do patrimônio cultural, institucionalizando o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN.

> Art. 01. Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a **fatos memoráveis da história do Brasil**, quer por seu excepcional valos arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (BRASIL, 1937, Art. 01, grifo nosso).

Sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade os primeiros trabalhos do órgão concentraram-se em ações em bens patrimoniais isolados, utilizando-se de instrumentos como o inventário (para que os bens móveis e imóveis fossem estudados e documentados) e o tombamento (para que os mesmos fossem protegidos perante a lei), além de obras de restauração emergenciais.

Na atuação da direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade houve uma centralização das práticas de preservação do patrimônio cultural no âmbito do material, e principalmente do edificado. O *tombamento,* por exemplo, foi a medida mais tradicional na atuação do SPHAN. Sendo um instrumento jurídico-administrativo, o tombamento tem a finalidade de proteger bens edificados de valor histórico, cultural, arquitetônico e ambiental. É um instrumento de conservação física dos edifícios de caráter excepcional para a preservação de seus traços arquitetônicos, como forma de valorização deste bem. De acordo com o IPHAN, etimologicamente, a palavra tombamento é originária do verbo "tombar", que no Direito Português tem o sentido de "registrar", "inventariar", "inscrever bens".

Toda prática do tombamento foi direcionada e disseminada por uma intenção seletiva e hoje considerada elitista da instituição, identificada pelo caráter excepcional da arquitetura brasileira. As ações realizadas eram apenas de tombamentos aplicados em palácios, igrejas, **museus**, em sua maioria de arquitetura consagrada e de caráter estético selecionado pela autoridade dos técnicos "arquitetos" da época. Ressaltamos, portanto, o *tombamento* aqui como parte do processo da constituição dos museus nacionais brasileiros, visto que o "tombar" seria uma das primeiras medidas para conferir integridade ao edifício que teria um novo uso, mas também do acervo, como patrimônio material móvel.

A atuação do SPHAN, nesse período, no campo da museologia foi pontual com ações de restrições à saída de acervo do País e implementação de uma política de criação de museus

nacionais (evocação a memória nacional): em 1937, o Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ; 1940, o Museu das Missões, em São Miguel das Missões, RS; 1943, o Museu Imperial, em Petrópolis, RJ; 1944, o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto/MG; 1946, o Museu do Ouro, em Sabará, MG; E, em 1960, o Museu da República, Rio de Janeiro, RJ. As peças do acervo desses museus documentariam a história e processo de formação das elites nacionais, como por exemplo, as peças do período colonial, do império, e do período republicano.

Desse modo, diferentemente da visão de Mário de Andrade em seu anteprojeto, "para Rodrigo Melo Franco de Andrade os museus deveriam ser destinados a uma classe social informada. Não ao povo. Deveriam ser destinados a uma elite cultural, que dispensa ajuda, podendo até contribuir para o melhor conhecimento da arte no país". (MACHADO, 2005, p. 145).

2.2.2. SPHAN: fase moderna

No final da década de 1960, precisamente a partir dos anos 70, o SPHAN passa por uma nova administração substituindo Rodrigo Melo Franco de Andrade por Renato Soeiro que articulou a instituição à politica de desenvolvimento econômico do Brasil.

Nessa fase tivemos a criação da Secretaria de Cultura (SEC) em 1981, no governo de Figueiredo, no qual ocorreu uma restruturação no Ministério de Educação e Cultura (MEC), unindo todos os órgãos culturais num mesmo departamento. E, logo em seguida, por Tancredo Neves, em 1985 foi criado o Ministério da Cultura. No contexto histórico desse período a ditadura militar estava em seu término e a criação desses órgãos não foram por lutas e reinvindicações, mas por motivos estratégicos de concentração de poder e resistência às pressões sociais.

Nesse contexto, houve uma fragilidade no campo da preservação do patrimônio cultural, pois os interesses do órgão não iam de encontro com os do Estado, perdendo assim o apoio político. Renato Soeiro na tentativa de reverter a situação promoveu o patrimônio cultural integrado ao desenvolvimento econômico do Brasil. E assim, procurou apoio da UNESCO, inserindo o órgão nos parâmetros internacionais de preservação, procurando seguir através das cartas internacionais as novas redefinições da preservação do patrimônio. Referente aos conjuntos urbanos na *Declaração de Amsterdã*, de 1975, surge o conceito de Conservação Integrada, no qual insere uma dimensão antropológica na preservação do patrimônio. Essa declaração afirmava que a conservação do patrimônio não deveria ser

realizada apenas por especialistas, mas sim envolver a população em todas as tarefas relacionadas à proteção de um bem.

Essas novas orientações direcionavam-se para uma integração dos conjuntos históricos, do patrimônio cultural à vida coletiva contemporânea. A população deveria ser envolvida com as atividades de preservação de determinado bem, assim como os valores referenciais passariam por atributos culturais e sociais, estritamente ligados a cotidianidade do coletivo.

Com isso o conceito de "sítio urbano" ou "conjuntos urbanos", que desde 1960 já se difundia internacionalmente, é aderido pelo órgão iniciando uma nova política de tombamentos. Política voltada para o planejamento urbano como condição para a preservação, e não apenas uma política para edifícios isolados como na prática tradicional.

Paralelamente ao SPHAN foram criadas duas outras alternativas de preservação do patrimônio cultural que contribuíram para consolidação de uma nova política à instituição e que também matinham essa mesma discussão a respeito do conceito de patrimônio que o SPHAN vinha discutindo: o Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas – PCH, em 1973; e, o Centro Nacional de Referências Culturais – CNRC, em 1975.

O PCH serviu como apoio a falta de recursos financeiros e administrativos do SPHAN, com o objetivo de criar infraestrutura ao desenvolvimento e suporte das atividades turísticas, como ao uso de bens culturais servindo como fonte de renda para regiões desprovidas no Nordeste, revitalizando monumentos históricos degradados.

Então, houve uma descentralização com a criação de órgãos locais e legislações estaduais visando a promoção e preservação do patrimônio cultural ligado ao desenvolvimento econômico do país.

O CNRC objetivava um sistema referencial da dinâmica cultural brasileira, através de coleta, descrição e análise de dados. Esse sistema visava com as pesquisas conferir um novo olhar sobre os processos culturais, pois era mapeado todo um patrimônio cultural não-consagrado e não compreendido pelas camadas eruditas. Assim, eram mapeadas as tradições e manifestações culturais populares inseridas nas práticas sociais contemporâneas, experiências essas que culminaram na década de 2000 na Política de Patrimônio Imaterial, sob a tutela do IPHAN, como veremos adiante.

Esses dois "órgãos" contribuíram na esfera do SPHAN para unificar numa política de preservação as dimensões do patrimônio (material e imaterial), visto que anteriormente o órgão atuava apenas em politicas voltadas para o material com ênfase no edificado.

Em 1979, Aloísio Magalhães assume a direção do órgão, agora transformado em instituto – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN. Foi nessa gestão que houve uma compreensão ampla da política de preservação com a fusão desses três órgãos: IPHAN, PCH e CNRC; com a criação da Sphan (Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e da FNpM (Fundação Nacional pró-Memória) que teria a função de revitalizar a instituição e operacionalizar o CNRC, devido sua prática ter sido realizada apenas com planos pilotos.

Portanto, foi na gestão de Aloisio Magalhães que o IPHAN modificou sua noção de identidade e memória nacional dinamizada no sentido de envolver a população e os órgãos culturais nas responsabilidades da proteção. Defendendo o conceito de "continuidade", onde a preservação não terminava no próprio bem (fase heroica), mas iria além do ato de "tombar", de conferir a cada momento um novo laço, através da ação projetiva das pessoas. Só neste momento é que a instituição começa a se preocupar, através da junção do CNRC, com essas questões que Mario de Andrade já enunciava em seu anteprojeto.

No campo da museologia era inaugurado o Museu do Folclore (1968), em um anexo da sede do Museu da República, Rio de Janeiro, RJ. Representando a "cultura do povo", esse museu foi resultado do movimento folclorista das décadas de 1940 e 1950. Ressaltando que ainda não havia uma participação popular efetiva nos museus e que os acervos eram justamente selecionados por essa visão folclorizada da cultura popular.

> Ao definir sua atividade como um movimento, os folcloristas brasileiros organizados em torno da Comissão Nacional de Folclore expressavam a sua identidade como grupo que não apenas compartilhavam um tipo de produção intelectual específica, mas principalmente adotava um engajamento coletivo na defesa das tradições populares. (VILHENA, 1997, p. 173).

Vale ressaltar, que no contexto internacional havia uma movimentação em luta pela renovação da museologia, com um discurso dinâmico e criativo de museus, pensados a partir de valores socioculturais, ou melhor, museus com novas atribuições: educativas, culturais e de entretenimento. Nesse contexto, em 1946 foi criado o Conselho Internacional de Museus (ICOM), no âmbito da UNESCO, e com participação de representantes do Brasil, para fomentar as discussões e estratégias a respeito da transformação da área museológica. O Icom

é um órgão internacional que representa os museus e profissionais da área em todo o mundo, formulando diretrizes básicas para o campo.

A partir da década de 1960, surge uma nova estruturação dessa área pensada na dimensão sociocultural, e na condição de instituições dinâmicas voltadas para atividades culturais e educativas. Essa nova estruturação foi motivada por algumas contestações a respeito dos modelos de museus que estavam sendo reproduzidos.

Inicialmente na França, expandindo-se por toda a Europa ocidental, no contexto da rebelião dos movimentos estudantis, em maio de 1968, "[...] dizia-se que era preciso 'incendiar o Louvre', então considerado protótipo do almoxarifado de um patrimônio burguês". (MENESES, 2005, p. 17). As contestações moldavam-se basicamente no descontentamento dos museus como espaços de contemplação da cultura burguesa. E não de museus como espaços de debates, interações e criações, como assim seguiam as marchas discursivas.

Foi na década de 1970 que esses processos de renovação se intensificaram. Em 1971, aconteceu a IX Conferência realizada em Paris e Grénoble, com o tema "O museu a serviço do homem presente e futuro", pelo qual o Icom discutia um deslocamento de valores do objeto musealizado – do "por que?" e o "que conservar?" (objeto) / "Para quem?" E "como conservar?" (homem, processos). Já em 1972, com a realização da Mesa Redonda de Santiago do Chile, promovida pela UNESCO, discutia-se a função social dos museus, com uma maior aproximação dessas instituições para as comunidades e povos de uma maneira geral.

A Mesa de Santiago do Chile foi um marco no processo de renovação dos museus, pois rompeu com os valores da museologia tradicional, voltada para um acervo tradicionalista, com seus objetos tipológicos isolados e memorativos às nações e elites, com ênfase na construção de uma identidade nacional. A partir desse momento os objetos não teriam um valor em si, mas um valor para o outro. O homem, o visitante, o expectador, passaria agora a ser protagonista do acervo museológico. Pensar os museus para as comunidades, para os outros, para o homem. E foi nesse sentido que surgiu o Movimento Internacional da Nova Museologia (Minom), em Quebec, Canadá, em 1984, corroborando com tais deslocamentos.

> a nova museologia deve partir do público, ou seja, de dois tipos de usuários: a sociedade e o indivíduo. Em lugar de estar a serviço dos objetos, o museu deveria estar a serviços dos homens. Em vez do museu "de alguma coisa", o museu "para alguma coisa": para a educação, a identificação, a confrontação, a conscientização, enfim, museu para uma comunidade, função dessa mesma comunidade. (MARTINS, 1999 apud JULIÃO, 2006, p. 27).

Desse modo, essa Nova Museologia pensaria os museus não mais apenas como espaços de contemplação, mas sim espaços de trocas de experiências, debates e reflexões segundo as necessidades das comunidades locais (o que vinha sendo discutido desde as primeiras contestações na década de 1960). Pensando, agora, os museus como referências dessas comunidades. Com esses novos direcionamentos, os museus asseguraram a dimensão antropológica, em seu aspecto abrangente de representação dos diversos grupos da sociedade.

No contexto nacional, na década de 1970 e 1980, a área museológica no Brasil passou por uma reformulação, adequando-se a essas novas diretrizes, revitalizando suas instituições; e, especializando-se em centros culturais, como o caso do Centro Cultural Banco do Brasil[23], e museus temáticos (representatividade social e cultural: negros, indígenas, regiões, etc).

2.3. A política atual do Patrimônio Cultural

Com a promulgação da Constituição de 1988 e por todo um processo de gestão e política cultural a noção de cultura passou por uma reflexão que abarcou além da cultura erudita (hegemônica no país), outros tipos de manifestações da sociedade em geral. E de acordo com o § 1º, do artigo 215, da Constituição Federal de 1988: "O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional". (BRASIL, 1988, Art. 215, § 1º).

Com essa reflexão a noção de patrimônio cultural passa a ser pensada também pela sua imaterialidade, ou seja, pelas práticas da coletividade relacionadas a determinados bens ou localidades. Consequentemente, o conceito de patrimônio cultural alterou-se, sendo a partir de então definido como patrimônio material (com a inclusão dos bens não consagrados) e imaterial, com a inclusão das práticas e manifestações culturais realizadas por determinados grupos reconhecidos e identificados como tal. Assim, no Artigo 216, da Constituição de 1988, é estabelecida a ampliação do campo do patrimônio cultural, com os diferentes grupos formadores da cultura nacional, o direito a salvaguarda da memória das diferentes culturas e as responsabilidades das esferas governamentais.

> Art. 216. **Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira**, nos quais se incluem:
> I – as formas de expressão;
> II – os modos de criar, fazer e viver;
> III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

[23] O primeiro Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) foi fundando em 1989 no Rio de Janeiro.

> IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
> V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1988, Art. 216, grifo nosso).

Contudo, na esfera do IPHAN, essa reflexão só iniciou em 1997 com a proposta da Carta de Fortaleza, resultado do Seminário "Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção", realizado na cidade de Fortaleza/CE, em que objetivou recolher subsídios para a elaboração de diretrizes de promoção e valorização desse artigo 216, da Constituição Federal.

Nessa esfera, o IPHAN realizou algumas alterações em sua metodologia de práticas preservacionistas, no que se refere a essa necessidade de assegurar as mais novas manifestações culturais existentes na sociedade como um todo e em suas particularidades. Foram criadas as superintendências regionais – esferas do órgão nacional em escala estadual – para uma melhor atuação nas mais diversas singularidades das representações simbólicas da sociedade e para descentralizar a gestão, caracterizando uma intenção de aproximar o patrimônio dos locais.

Com essa nova política de preservação o instituto passou a sentir-se limitado ao tentar utilizar o instrumento de tombamento para essas práticas culturais, aplicado aos bens de natureza material. Então, viu-se a necessidade de criar outro instrumento com condições de manter essas práticas culturais vivas, mas num sentido dinâmico de transformação das mesmas. E pelo Decreto-Lei 3.551, de 04 de agosto de 2000, é instituído o instrumento do "Registro" como ação de proteção ao patrimônio imaterial e que organiza a política de patrimônio cultural imaterial.

> Art. 1º Fica instituído o **Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial** que constituem patrimônio cultural brasileiro.
> § 1º Esse registro se fará em um dos seguintes livros:
> I - Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;
> II - Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;
> III - Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;
> IV - Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas. (BRASIL, 2000, Art. 01, § 1º, grifo nosso).

O “Registro” serve para garantir os investimentos naquele bem, através do “plano de salvaguarda” – ações de políticas culturais buscando garantir sua continuidade – passando por uma revisão de dez em dez anos, visto sua dinâmica cultural. Então, quando se quer proteger um bem imaterial aplica-se o instrumento do “Registro” como ação de salvaguarda.

No cenário internacional também já se discutia esse novo campo do patrimônio. Destacamos em 2003, a aprovação pela UNESCO da “Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial”, no qual por meio de estudos e discussões internacionais com especialistas, juristas e membros dos governos foi regularizada a política e organização do patrimônio cultural imaterial. Complemento da “Convenção do Patrimônio Mundial”, 1972, que diz respeito aos bens materiais.

2.4. A noção de Referências Culturais

A noção de “referências culturais” é um conceito contemporâneo a respeito do patrimônio cultural. Seu conceito veio descentralizar e dinamizar a prática de preservação do patrimônio, que como visto anteriormente, mantinha uma postura elitista e seletiva na escolha dos bens a serem patrimonializados, centralizando essa prática num corpo técnico, formado em sua maioria por arquitetos. No entanto, esse novo conceito conferiu outros olhares para essas práticas tradicionais com a inserção do valor cultural e social como item de seleção dos bens. Descentralizando sua prática elitista, da exclusividade ou prevalência do técnico para realização da mesma, permitindo às próprias comunidades locais atribuírem valores aos bens, tornando suas as referências culturais.

Foi com essa nova dimensão antropológica da noção de cultura e patrimônio à sua imaterialidade – práticas e manifestações culturais coletivas da sociedade – reguladas por essas legislações, que surgiu o conceito de “Referências Culturais”, uma noção que descentraliza os valores atribuídos aos bens culturais.

O conceito de referências culturais surgiu quando o IPHAN no ano de 2000 lançou um instrumento complementar ao *Registro Cultural* de proteção ao patrimônio imaterial: *o Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC*. Esse inventário é um manual metodológico de pesquisa de campo com o objetivo de identificar, documentar e registrar de forma sistemática os bens culturais de maior expressão da diversidade cultural brasileira. Esse instrumento teve como base as experiências realizadas pelo CNRC e atualmente é o instrumento mais utilizado pela instituição e (ou) órgãos do patrimônio como subsídio para a formulação de políticas públicas, planejamento e aplicação do Tombamento ou Registro.

Segundo o IPHAN, “referências seriam objetos, práticas e lugares apropriados pelas culturas locais em sua construção de sentidos e identidades que passam a integrar aquele cotidiano daquela base social”. (IPHAN, 2000, p. 29). Quando se fala em “referência” indagamos ao sujeito para quem é direcionada essa determinada referência, ou seja, é referência para quem? Então, quando se fala em referências culturais devemos focar sempre no sujeito particular que dá sentido e significado ao patrimônio cultural que lhe pertence. É referência cultural para quem? As referências devem ser direcionadas a uma dimensão coletiva, anuída pelos detentores daqueles bens que dizem serem referências.

Na identificação dessas referências culturais temos que observar os valores que são atribuídos aos determinados bens, através das trocas de experiências e relações de pertencimento que o sujeito tem com o objeto. Nesse sentido nem todo bem cultural ou prática social é o que chamamos de referência cultural. É necessária uma seleção com a condição do que aquele bem ou prática cultural afirma da história, identidade e memória do grupo social, ou melhor, em que medida aquele bem cultural está inserido na dinâmica social, fazendo parte da vida cotidiana, sendo referencial para seu modo de vida.

É nesse sentido que o conceito de referência cultural descentraliza a forma de identificação de um bem cultural e pode ser muito útil para tratar também do patrimônio edificado. O que era antes analisado objetivamente através de técnicas e por valores elitizados, hoje o é (também) através da subjetividade e dos valores sentimentais e afetivos daqueles que fazem parte do cotidiano em que o bem cultural está inserido.

Em partes, além da relevância estético-arquitetônica, uma das condições para que um bem seja identificado como patrimônio cultural está no que a sociedade diz a respeito do mesmo, no sentindo de reconhecimento e pertencimento com aquele bem, pois o bem cultural deve estar inserido no contexto social das sociedades. Acreditamos ser uma tendência contemporânea a ser consolidada no campo do patrimônio nacional, devido toda a dinâmica em que o mesmo está inserido.

2.5. A política nacional de museus

A criação do Ministério da Cultura (MinC) em 1985 marcou a autonomia e independência do setor de cultura no país, anteriormente inscrito no Ministério de Educação e Saúde (1930) e no Ministério de Educação e Cultura (1953). Todavia, em 1990, no governo Collor, o MinC é transformado em secretaria, e criado novamente em 1993, no governo de Itamar Franco. Os primeiros anos do ministério são marcados por um período de

instabilidades, desde a sua definição como setor até a transitoriedade da gestão: cinco ministros no governo de José Sarney (1985-1990), dois secretários no governo de Fernando Collor (1990-1992), e, três ministros no governo de Itamar Franco (1992-1995). Resultando em uma descontinuidade e fragilidade do setor, tendo basicamente um gestor por ano.

"A criação do ministério em 1985 não implicou em uma descentralização e nacionalização dos equipamentos e, por conseguinte, da atuação do órgão. Ele continuou sendo um ministério que opera de modo muito localizado e desigual." (RUBIM, 2007, p. 10). A atuação desse ministério nos primeiros anos de sua instalação configurou-se ou continuou num regime autoritário e centralizado no poder estatal. Por conseguinte, as ações foram nulas no setor cultural, estendendo-se para área museológica, mesmo com a grande expansão dos museus nas décadas de 1980 e 1990, conforme exposto. O governo FHC (1995-2002), por exemplo, caracterizou-se pela ausência de políticas públicas, transferindo a responsabilidade do setor cultural para o mercado (empresas), através das leis de incentivo, justificando que a cultura seria um bom empreendimento.

Contudo, a consolidação do Ministério da Cultura deu-se a partir do governo Lula (2003-2009) na formulação de políticas públicas para a cultura. Rompendo com uma política neoliberal, o estado agora garantiria a implementação de uma política cultural entendida como a própria cultura. Desse modo, pensando na dimensão antropológica da cultura, permeada no governo Lula, abriu-se um elo entre Estado e sociedade, no sentido de ter uma cultura mais abrangente e representativa. Pois, agora o Estado entendia que a cultura não era formada apenas pelos seus criadores ou produtores, mas pelos agentes detentores do saber e da promoção desta cultura, entendida como a própria sociedade. Como reflexo dessa concepção temos a atuação do MinC, por exemplo, no apoio e na abertura de editais voltados às culturas populares, indígenas; em projetos, como os Pontos de Cultura; na realização do primeiro concurso público do Ministério e das leis de incentivo à cultura.

Nesse período (2003-2009), no cenário museológico temos a formulação propriamente dita de uma "politica de museus". Rompendo com um padrão de produção de museus à memória da pátria e com a ausência de políticas públicas, foram dadas novas relações entre museu, Estado e agora sociedade com a criação da Política Nacional de Museus (PNM) que "[...] pretendia propor instrumentos de financiamento e fomento dos museus, desenvolver ações e iniciativas para oferecer visibilidade e condições de existência e consolidação aos museus [...]". (MORAES, 2009, p. 61). É cabível dizer que o Ministério da

Cultura, no governo Lula, deu prioridade as ações na área museológica por entender um novo conceito para museu: o de sua função social.

A Carta do Sul ou Carta de Rio Grande, documento produzido no 8º Fórum Estadual de Museus do Rio Grande do Sul, em 2002, foi subsídio para fomentar a discussão acerca de uma política nacional de museus. Intitulada "Por uma política pública de inclusão social e democrática para construção da memória nacional e preservação do patrimônio cultural brasileiro", esta carta visava a implementação de uma ampla política pública museal nas esferas estaduais e federal. Desse modo, tomando como base as diretrizes da mesma e o documento "Imaginação museal a serviço da cultura", publicado no mesmo ano pelo Conselho Federal de Museologia (COFEM); deu-se a implementação da Política Nacional de Museus (PNM), no ano de 2003, gerida pelo Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU), recém criado –na esfera interna do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

> Promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro, considerado como um dos dispositivos de inclusão social e cidadania, por meio do desenvolvimento e da revitalização das instituições museológicas existentes e pelo fomento à criação de novos processos de produção e institucionalização de memórias constitutivas da diversidade social, étnica e cultural do país. (POLÍTICA NACIONAL DE MUSEUS, 2003, p. 08).

Com esse objetivo de promover a valorização e preservação do patrimônio cultural brasileiro e a reestruturação das instituições museológicas, a Política Nacional de Museus (PNM) é implementada em seu sentido amplo atingindo os diversos segmentos culturais, como as próprias instituições museológicas (públicas ou privadas), os órgãos gestores de cultura (estaduais e municipais), assim como as escolas e universidades e os profissionais da área. Formulando uma política de museus ampla e democrática, no que tange o acesso aos diversos grupos sociais e a participação dos mesmos como agentes de fomento à cultura museal, respectivamente.

A PNM é estruturada em princípios orientadores para a construção de uma política pública de museus e em sete eixos programáticos como base das ações dessa política: (1) Gestão e configuração do campo museológico; (2) Democratização e acesso aos bens culturais; (3) Formação e capacitação de recursos humanos[24]; (4) Informatização de museus;

[24] Surgimento de vários cursos de graduação e pós-graduação em Museologia, 2003/2010. Eixo bastante avançado no governo de Lula.

(5) Modernização de infraestruturas museológicas; (6) Financiamento e fomento para museus; (7) e, Aquisição e gerenciamento de acervos culturais.

Com a Política Nacional de Museus (PNM) e a implantação de seus eixos programáticos a área museológica no Brasil começa a ser consolidada. Como desdobramentos das ações dos eixos dessa politica, cria-se o Sistema Brasileiro de Museus (SBM), pelo Decreto nº 5.264, de 05 de Novembro de 2004, que teria por finalidade gerar uma rede sistematizada de intercâmbios entre os museus nas três esferas. Os museus brasileiros seriam agora articulados e orientados por um sistema que propõe políticas e ações concretas para o setor museológico. Em 2006, fica instituída a obrigatoriedade do Plano Museológico como forma de planejamento estratégico para os museus brasileiros, regidos pelo IPHAN.

Nesse contexto, o Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU/IPHAN) vinha se destacando internamente em suas ações e atividades na política de museus. Em 2007, participou da Conferência Geral de Viena, organizada pelo ICOM, no qual lança a proposta "Museus como agente de mudança e desenvolvimento" para ser trabalhada nas instituições museológicas brasileiras e que foi tema do Terceiro Fórum Nacional de Museus, em Florianópolis, 2008. Com essas novas articulações e compromisso com as agendas internacionais o DEMU progressivamente foi se fortalecendo como unidade e estabelecendo sua autonomia dentro da instituição. Desse modo, no intuito de regulamentar este setor, que estava em constante crescimento, foi criado o Estatuto dos Museus, pela Lei nº 11.904, de 14 de Janeiro de 2009. E, logo em seguida, marcando sua independência setorial o DEMU foi desvinculado do IPHAN, passando a ser o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), criado pela Lei nº 11.906, de 20 de Janeiro de 2009.

O Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) é a mais nova autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura (MinC) pelo qual sucedeu o IPHAN na política de museus até os dias atuais. Responsável pela Política Nacional de Museus (PNM), o IBRAM passaria a administrar e fiscalizar os museus brasileiros em todas as suas categorias e instâncias: público e privado; municipal, estadual e federal.

O IBRAM implantou diversas políticas para uma melhor efetivação do Sistema Brasileiro de Museus (SBM). Criou um banco de dados de alimentação do SBM, como o Cadastro Nacional de Museus (CNM), o Sistema Nacional de Museus (SNM), o Cadastro Brasileiro de Bens Musealizados Desaparecidos, e, o Sistema de Gerenciamento de Informações. Assim como, ações e editais de fomento à área museológica: Fórum Nacional de

Museus, Primavera dos Museus, Semana Nacional dos Museus; Edital de Modernização de Museus, edital de Implantação e Fortalecimento de Sistemas de Museus; por exemplo.

As políticas estabelecidas nesse período (2003-2009) marcam a institucionalização da área museológica no Brasil, no que tange sua regulamentação. Cria-se um mecanismo legal de política estratégica para gerir os museus, a partir da obrigatoriedade do Regimento Interno, do Plano Museológico e do Profissional Museólogo, posto no Estatuto dos Museus.

"Templo das Musas" que guardam todo um conhecimento, "Gabinetes de Curiosidades" que colecionam e preservam os mais diversos artefatos do mundo, "Museus Nacionais" e "Museus Históricos" de exaltação à memória nacional e construção de uma identidade; são conceitos que perpassaram todo um processo sócio-histórico e que complementam hoje um conceito amplo sobre museus, não se limitando apenas ao conceito de "guarda". Conforme a definição no Estatuto dos Museus:

> Art. 1º Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que **conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem**, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, **a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.** (BRASIL, 2009, Art. 01, grifo nosso).

2.6. A construção da ideia de Museu Xucurus

> Eu vejo aquilo uma loja de bugigangas. Se você chega ali para pesquisar, por onde vai pesquisar? Não tem por onde pesquisar. Primeiro de um lado a galeria de políticos que não era para estar ali. Por outro lado você se depara por uma quantidade de objetos de usos e costumes do povo de Palmeira. (Jorge Vieira, em entrevista, 2014).

Diante do que foi exposto a respeito da trajetória e política de museus, cabe-nos refletir em qual perspectiva museológica encontra-se o Museu Xucurus. Entendendo os contextos de sua trajetória, desde a fundação até a condição atual, poderemos refletir na ideia de museu que foi construída pelos seus idealizadores, assim como a categorização de seu acervo no espaço.

Analisando o contexto da época de fundação do Museu Xucurus (1971), acontecia na América Latina uma discussão sobre a aproximação das instituições museológicas com as comunidades, refletindo na função social dos museus, conforme vimos na temática da Mesa

de Santiago do Chile (1972). No Brasil esse processo de renovação ainda era recente frente aquela ideia consolidada da museologia tradicional.

"[...] o Museu representa uma página viva da vida xucuru, nos seus mais variados aspectos. [...] é enfim o tipo de museu popular. Não há nele a monotonia de uma classificação só, mas para qualquer visitante haverá sempre uma atração. (TORRES, 1978). Percebemos uma das ideias de Museu, posta pelo seu idealizador, a partir da representatividade em seu acervo da "vida xucuru", entendida aqui no sentido amplo dos aspectos da vida cotidiana palmeirense, e na idealização de uma cidade conhecida como Terra dos Xucurus, sendo os povos indígenas mistificados pela construção de Luiz Torres.

Inaugurado, portanto, o Museu Xucurus é pautado justamente pela noção de culto as memórias tradicionais, observados na categorização de seu acervo, como exaltação a elite palmeirense, por exemplo. Esse "museu popular", posto por Torres, pode ser entendido como elemento folclorizante das etnias representadas no acervo (índio e negro). Um típico museu tradicional de exaltação à sua nação, além de ser sediado na Igreja do Rosário, não sendo tão comum a prática de alocar os museus em edificações de interesse histórico (Igrejas).

Amontados mais de 2.000 objetos adquiridos em campanha de doação comunitária, parece-nos que este Museu traz também as características dos antigos Gabinetes de Curiosidades e de seus colecionadores, pois "todos os exemplares recolhidos eram dispostos geralmente em um mesmo local, uma mesma sala, lado a lado ora obedecendo a uma classificação posterior, ora não obedecendo a nenhuma teoria preexistente". (POSSAS, 2005, p. 156). Foi observado, em experiência de campo, que o Museu segue essa mesma lógica, alguns objetos estão categorizados, outros isolados e descontextualizados, tecnicamente não existe uma organização expográfica e as classificações não seguem a mesma lógica de tipologia.

Da mesma forma que os gabinetes tentavam representar o mundo em um pequeno espaço, o Museu Xucurus não só reproduz uma leitura de Palmeira dos Índios e região, mas encontramos em seu acervo objetos que tentam também reproduzir o mundo em seu espaço.

> O terceiro reino, o Reino Mineral, também se fazia representar nos gabinetes. As pedras colecionadas eram, em sua maioria, selecionadas ou por sua raridade ou por supostas propriedades terapêuticas. [...] No âmbito da *Mirabilia*, colecionava-se desde inventos do homem que facilitavam o dia-a-dia como as armas, peças importantes da coleção. [...] Era nessa seção que se encontrava também representados os objetos exóticos de diversas culturas trazidos pelos viajantes (arcos e flechas, mantos de plumas de pássaros, colares e enfeites, utensílios cotidianos, etc.). (POSSAS, 2005, p. 156).

Encontramos no Museu Xucurus um acervo variado: utensílios de uso cotidiano, como cinzeiros, paliteiros, pratos, talheres, estojo de barbear, penicos, grampo de cabelo; vestimentas, como camisola, fardamento militar, roupa de cangaceiro, vestes litúrgicas (clero) e cerimoniais (indígenas) e também as roupas do "menor homem do mundo"; minérios, como pedras das mais diversas propriedades (calcita, cristal, pepita, etc), como também um pedaço do muro de Berlim; fósseis animais e humanos (indíos); coleção de moedas, de medalhas, de estribos, de armas, de troféus; vitrolas e máquinas de datilografia, ferros em brasa, máquinas de costura antiga, cadeira de dentista antiga. E temos até um sino que Lampião atirou a bala. Um museu de curiosidades.

Figura 23 a, b, c, d, f – Objetos do acervo do Museu Xucurus

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

"Um gabinete de curiosidades era a expressão da cultura do colecionador, do poder e da glória do conhecimento. Os colecionadores se tornavam os guardiões da memória [...] para

que o entendimento do processo da criação fosse [...] dominado". (POSSAS, 2005, p. 156). Luiz Torres, Dom Otávio Aguiar e Alberto de Oliveira seriam esses guardiões de uma memória que é construída nesses objetos do acervo do Museu Xucurus. Talvez uma memória que remete a uma nobreza e elitização de uma classe abastada, assim como a uma exotização e opressão de uma classe minoritária. Logo mais no Capítulo 3, faremos uma reflexão se esse Museu expressa a cultura de seus fundadores, a partir da leitura da espacialização e hierarquia do acervo.

No campo da política cultural, foi implantado no ano de 2015 o Conselho Municipal de Política Cultural de Palmeira dos Índios (CMPC)[25], que regulamenta o Sistema Municipal de Cultura (SMC). Ressaltando, que ainda está em trâmite a implantação do Plano Municipal de Cultura (PMC) e do Fundo Municipal de Cultura (FMC) para efetivar o Sistema Municipal de Cultura (SMC), e, consequentemente, seu cadastro no Sistema Nacional de Cultura (SNC), no Ministério da Cultura. Não há nenhuma política de preservação do patrimônio cultural, como leis de tombamento, plano de gestão e de salvaguarda.

Em relação ao Museu Xucurus, sua edificação não é tombada, mas é citada como patrimônio histórico do Município, assim como não possui um inventário de acervo museológico.

> Seção III
> **Dos Elementos Referenciais do Patrimônio Histórico**
> **Art. 35. São elementos referenciais do patrimônio histórico material de Palmeira dos Índios:**
> I – o artesanato indígena;
> II – as esculturas em madeira;
> III – os monumentos do Cristo do Goiti, da Índia na Praça Morena Brandão (Praça da Índia ou Praça do Açude), monumentos aos Bispos, Médicos e às Professoras;
> IV – o patrimônio arquitetônico a ser identificado;
> V – os edifícios institucionais:
> a) da sede do Departamento Nacional de Obras Contra a Seca (DNOCS);
> b) da Casa Museu Graciliano Ramos;
> c) da sede da Ordem dos Advogados do Brasil – Seccional de Palmeira dos Índios;
> d) da sede da Prefeitura Municipal;
> e) do conjunto de edificações da antiga Estação Ferroviária;
> f) do Centro Educacional Cristo Redentor;
> g) do Colégio Estadual Humberto Mendes;
> h) do Centro de Treinamento Pio XII;
> i) da Associação Atlética do Banco do Brasil (AABB);
> j) da sede Aeroclube;
> l) do Posto Ferreira;
> m) do São Bernardo Hotel;
> n) do Verde Hotel;
> o) do Parque São José;

[25] Art. 1º. O Conselho Municipal de Política Cultural de Palmeira dos Índios, criado pela Lei municipal Lei nº 2017, de 19 de Março de 2015, é o órgão colegiado deliberativo, consultivo e normativo da Política Municipal de Cultura, integrante da estrutura da Secretaria Municipal de Cultura. (Regimento Interno do CMPC).

> **VI – os edifícios religiosos:**
> a) da Igreja de São Cristóvão;
> b) da Igreja de São Vicente;
> **c) da Igreja de Nossa Senhora do Rosário;**
> d) da Igreja de São Sebastião;
> e) da Catedral Diocesana;
> f) da Igreja da Divina Pastora;
> g) do Cemitério Santo Amaro;
> h) do Cemitério São Gonçalo;
> i) da Igrejinha do Alto do Cruzeiro;
> j) da Igreja do Distrito de Canafístula;
> **VII – os acervos dos museus:**
> **a) Xucurus de História, Artes e Costumes;**
> b) Casa Museu Graciliano Ramos;
> (PALMEIRA DOS ÍNDIOS. Projeto de Lei N. 1.766-A, 2008. **Institui o plano diretor participativo do município de palmeira dos índios, estabelece o macrozoneamento municipal e dá outras providências**. 2008, grifo nosso).

De acordo com o manual "Subsídios para Criação de Museus Municipais", do IBRAM, um museu deve conter: decreto, lei ou qualquer outro documento que registre a criação do museu; documento que defina seu estatuto jurídico e administrativo; um regimento interno; organograma; plano museológico; local de instalação do museu; plano de ocupação de espaço; e identificação de roteiros e percursos no museu.

Trazendo para a realidade do Museu Xucurus podemos registrar a Ata de Assembléia de fundação do Museu Xucurus (1973), seu Estatuto Social (1973) e o documento de Cadastro no Sistema Brasileiro de Museus (2007). Não existindo um plano museológico que seria uma ferramenta de planejamento estratégico que regeria o museu, nem seu estatuto jurídico e regimento interno atual, nem um plano de ocupação de espaço (salas de exposição, sala administrativa, reserva técnica, espaços de circulação). Assim como, não há uma equipe técnica especializada no Museu, o que encontramos são apenas servidores municipais de outros setores que são transferidos para o museu sem nenhuma qualificação para o setor.

> Antes eu era da saúde. Quando eu vim para cá, eu não sabia nada. E ninguém me ensinou não, nem a mim, nem a ninguém que veio para cá. A gente vem para cá como aqui fosse um depósito daquilo que eles acham que não servem mais. Quando um funcionário eles acham que não servem mais, eles mandam para o museu. Eu vim para cá por questões de política. Aê comecei a vir para cá e observar as coisas. Aê chegava um, chegava outro que já tinha um conhecimento a mais com o museu e eu fui aprendendo. E o pessoal do IPHAN vinha aqui de primeiro. Então, eles foram vendo meu interesse. E, sempre que eles vinham e olhavam os fósseis, porque de vez em quando eles vinham e limpavam os fósseis, abriam as vitrines lá e começavam a limpar, e eu ia perguntando as coisas do museu. E os meninos que vinham ia me dizendo. Foi aê que aprendi. Já tenho uns 10 (dez) anos aqui no museu". (Maria Nazaré[26], em entrevista, 2014).

[26] Nome fictício, pois a entrevistada não permitiu divulgar seu nome.

Portanto, o Museu Xucurus surge na década de 1970 com a intenção da época de construir um museu que representasse a história e cultura palmeirense, o que nos daria a entender, um museu memorativo ao culto tradicional; Como também possui características talvez dos Gabinetes de Curiosidades, pelo amontoado de seus objetos e por suas tipologias de acervo. O que nos possibilita fazermos múltiplas leituras ao seu respeito, conforme veremos adiante.

Capítulo 3

PERCEPÇÕES DO MUSEU XUCURUS

Outra coisa que me parece de enorme e imediata necessidade é a organização de museus. Mas, pelo amor de Deus!, museus à moderna, museus vivos, que sejam um ensinamento ativo, que ponham realmente toda a população do Estado de sobreaviso contra o vandalismo e o extermínio.

Mário de Andrade

... é arte sacra na nave central da "igreja";
... são os negros colocados para o anexo superior;
... são os negros representados como "o fujão e o ladrão" e por elementos de torturas;
... são os índios escondidos no final do anexo superior;
.... são funcionários relocados para o museu como forma de punição;
... são funcionários tratando mal os índios;
... são visitantes desde relações afetivas até por questões turísticas;
... são as figuras dos bispos diocesanos logo na entrada da "igreja";

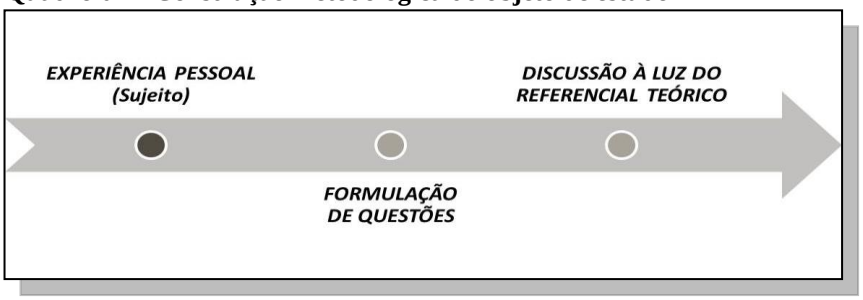
(Impressões de campo – João Paulo Omena Silva, 2015)

Neste capítulo são estas e outras impressões registradas a partir das vivências, narrativas e experiências do autor da dissertação no **Museu Xucurus/Igreja do Rosário** que serão apresentadas como forma preliminar de análise do mesmo. Investigaremos um pouco mais a fundo o "acervo museológico[27]", como construção ativa das releituras e ressignificações do Museu Xucurus de História, Artes e Costumes. Sendo esse acervo entendido aqui não somente como objetos e documentações museológicas, e sim como parte que compõe um todo, desde a configuração espacial de seu entorno até seu objeto arquitetônico, a Igreja, sob a ótica do reuso e conservação das edificações.

Portanto, para compreender as relações postas no acervo museológico, no que tange a forma de exposição e atribuição de valor dos objetos, faremos uma análise da experiência do que chamaremos nesta dissertação de "museu vivido", identificando os principais circuitos internos dos visitantes e as formas de exposição do acervo na produção simbólica de valores e sentidos deste Museu.

3.1. Dos procedimentos metodológicos

Quadro 02 – Construção metodológica do objeto de estudo



Fonte: João Paulo Omena Silva, 2016.

[27] A categoria de acervo nesta pesquisa será entendida não apenas pela classificação e disposição física de seus objetos no espaço museal, mas sim pela linguagem e semantização na relação estabelecida entre sujeito (visitante) e objeto (musealizado). "Não se trata, apenas , portanto, de identificar quadros materiais de vida, listando objetos móveis, passando por estruturas, espaços e configurações naturais, a 'obras de arte'. Trata-se, isto sim, de entender o fenômeno complexo da apropriação social de segmentos da natureza física – e, mais ainda, de apreender a dimensão material da vida social". (MENESES, 1983, *apud* MENESES, 2005, p. 18).

De caráter qualitativo e exploratório, a etapa descrita neste capítulo consiste de uma pesquisa de campo, no plano da empiria, construída a partir de observações e experimentações do objeto de estudo, oferecendo dados ou questões para sistematização das teorias. “O significado dos dados empíricos depende do referencial teórico, mas estes dados agregam impacto pertinente, sobretudo no sentido de facilitarem a aproximação prática”. (DEMO, 1994, p. 37).

Na prática da pesquisa, essas observações e experimentações foram chamadas de “vivências” no MUSEU XUCURUS/IGREJA DO ROSÁRIO, utilizando a técnica de diários de campo em diferentes momentos, no intuito de observar e registrar seu funcionamento, seu acervo museológico, sua arquitetura, os diferentes usos e apropriações dos sujeitos. Enfim, a dinâmica e a cotidianidade daquele espaço.

A experiência empírica foi fundamental no processo de construção/investigação do objeto no decorrer dessa pesquisa. Pois, a cada vivência descobria-se algo novo, novas indagações ou questões eram formuladas e novas teorias aplicadas. E assim, a partir da realização dessas vivências em seu espaço, pude percebê-lo multiplamente, em seus recortes e fragmentos; permitindo-me falar sobre múltiplas construções vivenciadas Museu Xucurus/Igreja do Rosário.

Além das vivências, em que me aproximei do Museu a partir do meu olhar, nesta fase da pesquisa procurei também identificar os olhares dos outros vivenciadores do museu. Para tanto realizei entrevistas com a população local, especificamente com grupos de interesse para a discussão sobre o museu, como representantes do clero, da secretaria de cultura do município, das comunidades indígenas e dos moradores de seus arredores, além da retomada de material coletado em pesquisa anterior.

3.1.1. A experiência das vivências

As “vivências” foram realizadas de maneira livre pela observação participante e registros nos diários de campo, portando sempre um instrumento audiovisual (câmera fotográfica ou aparelho celular) e caderno de anotações. Foram realizadas vivências de uma manhã, uma tarde, um dia, um final de semana ou uma semana inteira. Foram realizadas um total de 15 experiências de “vivência”, sendo algumas marcadas em diferentes temporalidades, desde uma hora ou quatro horas de duração.

Segue abaixo alguns excertos dos diários de campo, no intuito de demonstrar a dicção e os diferentes modos de registro das experiências. A marca da primeira pessoa nos relatos e o coloquialismo da linguagem dizem da aproximação pessoal do pesquisador, ainda que no contexto do trabalho certas questões de viés analítico se façam presentes constantemente. A opção por explicitar esta forma e deixa-la evidente neste capítulo relaciona-se ao desejo de não mascarar a feitura do trabalho, e as mudanças no olhar produzidas ao longo do processo.

Relatos **21 de Outubro de 2015 | 10h às 12h**

Antecipadamente comuniquei a secretária municipal de cultura a respeito de minhas visitas durante a semana que estaria em Palmeira dos Índios. Inicialmente, foram três dias vivenciando o museu e o suficiente para deixar-me reconstruir outro espaço e um outro eu naquele espaço. Foram manhãs incríveis de imersões naquele imenso tesouro!

Chegando tive contato com a parte administrativa. Conversando com um dos funcionários, ele me explicou o funcionamento do museu: o museu abre de segunda à sexta, inclusive finais de semana, das 8h às 17h, sem fechar para o almoço; em dias excepcionais, por exemplo, 1º de Janeiro, sexta-feira da paixão, eleições, etc; quem mantém o espaço é a Prefeitura Municipal (pequenas reformas e funcionários).

Nesse dia chegou mais um funcionário transferido de outro setor para o museu para passar uma "temporada", enquanto a gestão providenciaria outro setor para ele ficar. Esse novo funcionário é professor de literatura e história, porém eu percebi que ele não queria estar ali (até porque sabia que seria provisório) e não entendia de nada a respeito do museu. Sobre isso, conversando com os demais funcionários, deu a entender que o Museu Xucurus para a gestão municipal é visto como uma punição para seus servidores públicos. Um celeiro em que depositam as pessoas que não agradam a gestão, um castigo! Um funcionário que "não presta mais" para estar naquele setor, ele é transferido para o museu. Ouvir, perceber e identificar isso, já me diz o que a gestão municipal pensa sobre o Museu Xucurus: "um depósito de pessoas que não prestam para eles". Triste fim!

Teve um momento em que eu estava sentado na "recepção" com os olhares direcionados para o altar. E naquele instante, olhando para aquele altar, para aquela imagem de Nossa Senhora do Rosário, em meu imaginário vinha a imagem de Iemanjá e o culto do negros. Foi quando percebi que aquele acervo de arte sacra católica na

nave central me deixou inquieto refletindo sobre esse contexto cultural e o sincretismo religioso.

Tive contato com os documentos (1) Integração do Cadastro Nacional de Museus, onde o Museu Xucurus é registrado no IBRAM; e (2) Doação pela Diocese da Edificação para a Sociedade Museu Xucurus, doação do prédio da Igreja para ser sede do Museu Xucurus – que estavam em quadros na parede do acervo museológico.

Como também, acesso ao Livro de Visitas, registrando as visitas de pessoas de outras cidades e estados: ano de 2014 – 1.786 pessoas; ano de 2015 – 577 pessoas (até essa data); e de 1971 a 2015 – 74.813 pessoas;

Relatos **22 de Outubro de 2015 | 10h às 12h**

No segundo dia, eu cheguei e não havia ninguém na entrada, "recepção" do museu, antes de entrar, eu chamei e nada... Entrei! Fiquei aguardando alguém aparecer e o museu encontrava-se lá, sozinho, num silêncio. Foi quando resolvi ir ao anexo posterior e na medida em que me aproximava ouvia algum burburinho. Então, voltei e aguardei na entrada. Foi quando voltaram dois funcionários desse anexo e um falou que estava explicando o museu para o novo funcionário. Comecei a refletir: se tivesse chegado algum visitante não teria ninguém para recebê-lo naquele exato momento, como não fui recebido. O museu estava lá, qualquer pessoa poderia entrar e até mesmo furtar alguma peça do acervo e ninguém iria ficar sabendo, por não ter ninguém na recepção e nem um inventário do acervo.

Conversando com os funcionários descobri que uma das funcionárias ali presente estava no cargo da direção do museu. Desde 2013, quando iniciei a minha pesquisa, acompanhei duas gestões, sendo essa a terceira. Em nenhuma delas observei alguma intervenção a não ser o convite nas escolas para visitarem o museu. A nova diretora assumiu o cargo em abril deste ano.

Descobri que tem uma senhorinha cuidando do jardim da Praça do Rosário desde muito tempo. Ela mora em frente a praça e fiquei de ir na casa dela, conversar um pouco...

Dois visitantes entraram no museu, mas quando o funcionário disse que pagava

uma taxa de R$ 2,00 (dois reais) eles foram embora...

Ainda nesse dia, a secretária chegou no museu com um técnico da prefeitura para fazer o orçamento do telhado e pequenas reformas no espaço. Trouxe com ela o capítulo terceiro do meu Trabalho de Conclusão de Curso (já havia enviado para ela em outro momento), que aborda toda a contextualização, caracterização e formação do Museu Xucurus, para a leitura dos funcionários.

Relatos **23 de Outubro de 2015 | 10h às 12h**

No decorrer desse dia os funcionários estavam comentando sobre a questão da taxa que é cobrada, argumentando o fato de algumas pessoas não quererem entrar...

Chegaram duas mulheres querendo tirar uma foto de uma medalha e de um capacete da Segunda Guerra Mundial, que teria sido doado pelo seu pai. Solicitando o recibo de doação, pois era para alguma questão de comprovação jurídica que o pai dela era do exército brasileiro. Para variar, a gestão do museu não sabia onde se encontrava esse documento. Elas tiraram as fotos das peças do acervo e pediram para providenciar.

Continuando o diálogo com os funcionários entramos numa discussão a respeito dos índios, pois eu estava falando um pouco da minha pesquisa e da questão da titulação do museu por Xucurus. Por incrível que pareça pude perceber a visão negativa e estereotipada de índio que eles têm. Afirmaram que o índio não tem mais "cultura", que vestem as roupas deles simplesmente por dinheiro. Um professor de história e uma equipe que trabalha num museu falar isso? Tem alguma coisa errada aí. Recentemente, na visita a Aldeia da Mata da Cafurna, pelo INRC, pude conversar um pouco com um índio a respeito do museu e o mesmo falou que um dia precisou ir no museu fazer um documentário por uma questão nacional dos índios que estava acontecendo, e todo trajado com suas vestes tradicionais, a funcionária não permitiu que ele entrasse sem pagar.

Nesse dia a secretária estava novamente no museu, pois havia recebido umas doações de mesas, cadeiras, estantes da Faculdade Cesmac do Sertão. Foi uma experiência de reconhecimento para mim mesmo, pois pude ajudar na mudança e organizar algumas peças do acervo junto com eles. Cada peça museológica que eu tocava e movia tinha um cuidado muito especial. E percebi que já estava intrínseco aquele valor museológico e afetivo dentro de mim. Começamos a pensar na disposição

dos acervos e foi quando a secretária brincou me chamando de "museólogo". Quando fui despedir-me ela disse que eu poderia pensar junto com ela no layout do acervo, por eu ser um arquiteto.

Sabe aquela sensação de fazer parte daquela história e daquela equipe? De querer mudar, melhorar, educar e valorizar cada vez mais aquele espaço? Foi assim que me senti. Eu me vi naquele museu e o museu me viu nele!

Relatos **05 de Janeiro de 2016 | 14:30h às 16:30h**

Cheguei pela tarde e havia dois funcionários que eu ainda não tinha visto. Conversando com a funcionária, ela falou da disposição do acervo que dava para ser vários museus, principalmente já dava para ser um museu de arte sacra católica (apontando para o acervo ela demonstrava entender um pouco do assunto).

Me chamou a atenção quando percebi que o sacrário estava aberto (quando eu estava na nave lateral direita), fui até lá e tinha o cálice dentro do sacrário (achei incrível, tive uma sensação forte da presença de Jesus Eucarístico, momento sublime). Perguntei a funcionária e ela não sabia. Fiquei imaginando se poderia ter sido o vento? (Mas, depois fiquei sabendo que o chaveiro estava fazendo novos cadeados e deixou sem eles, quando o vento batia abria).

A porta da vitrine da imagem de Nossa Senhora das Brotas também estava aberta (isso me chamou atenção);

Quando entrei na torre sineira e olhei a nave lateral direita tive a sensação de vazio, espaço vazio;

Observei muitas peças que não tem ligação com o contexto do museu. Será? (o próprio acervo de usos e costumes) Nesse acervo encontrei peças de 1871, 1880, 1906, 1920 (de vários povoados, como Chorador, Canafístula).

Existe um acervo muito rico de arte sacra católica. Olhando para a nave central do início da igreja, percebi que esse acervo ocupa a nave toda e desperta uma atenção visual imensa.

Chegou um grupo de visitantes de São Paulo e começaram a interagir com o acervo. Através das peças uma senhora, integrante desse grupo, lembrava do tempo que era criança na casa de seus pais. Essa senhora ia narrando a funcionalidade de cada peça do acervo (ferro a brasa, máquina de costurar, potes que colocavam água, mel, telhas) e lembrando de seu tempo de infância e adolescência. Ela é de um

povoado próximo a Canapi e Mata Grande e reside em São Paulo.

Nessa mesma tarde entrevistei a senhora que cuida do jardim do museu: Maria Zileide de Melo chegou em Palmeira com 15 anos de idade, natural de Palmeira dos Índios. Aproximadamente há 30 anos cuida do jardim (desde o tempo do Prefeito Helenildo Ribeiro). Mora numa casa em frente a Praça do Rosário. Antes aguava o jardim com a água de sua casa e depois a prefeitura fez a instalação da água da praça do rosário.

Relatos **06 de Janeiro de 2016 | 14:30h às 16:00h**

No anexo superior do museu sentei no chão numa localização que podia ver aquela ala inteira, fiquei próximo das figuras dos negros. Comecei a contemplar o acervo. Pude perceber a riqueza do espaço. E comecei a me questionar a respeito da imagem do negro: quem foi o negro no Brasil? Continuando a olhar para o acervo pude refletir e me contradizer quando dizia que aqui poderia ser um museu temático, mas não, aqui realmente era para estar cada peça desses diferentes acervos. Lembrei de ontem quando aquela senhora em cada peça (variadas tipologias) lembrava de um fato histórico de sua vida, através de sua memória.

Será que é a titulação do museu que não está adequada? Tem sentido ser um museu de tudo? Vários museus em um museu? Por que não? Talvez seja essa sua possível identidade?

Cada peça tem um valor simbólico para determinada pessoa. E é isso que torna o museu vivo. Agora realmente o nome não está adequado. Então, acho que estou considerando que esse espaço possa ser um museu. Um espaço museológico que até então não aceitava. Porém, a experiência de vivenciar esse espaço está me dizendo o contrário, que realmente trata-se de um museu, da forma que ele se encontra. Necessariamente um museu precisa ser temático nos moldes contemporâneos? Qual o verdadeiro sentido de um museu? Qual sua função? (questionamentos).

Cada acervo conta um pouco da história de Palmeira dos Índios. Seria um museu da história da cidade? Mas, o que seria história? Será que essa história é rememorada no acervo museológico? A história é só passado? (Faço essa pergunta porque me inquietou ver datas de peças do ano de 2000, 2006). Isso me inquietou muito e eu não aceitava, pois para mim aquele museu sempre cheirou passado (algo construído em

minha memória). E ver peças tão recentes me provocou estranheza.

Mas aqui é um museu de coisas antigas? Somente? Ou seria um museu que conta a história de um povo? (pensando história como processo) Por que não, Museu da História Palmeirense?

Ontem um funcionário do museu me falou que alguns índios se apropriam como donos quando entram no museu. Fiquei me perguntando por que será? Eles têm uma edificação que leva o nome de sua etnia e um acervo que lhes pertence. É museu que tem o nome Xucurus né? Então, acho que há um equívoco na titulação desse museu.

Eu aqui sentado contemplando o acervo comecei a refletir o quanto de valor cognitivo ele agrega. Fiquei imaginando uma aula de história aqui no museu. Cada aluno sentado no chão mesmo e associando o que a professora falava. Poderia até ser aulas temáticas, como história nazista, africana, portuguesa, do nordeste, política...

Antes de ir embora sentei na recepção do museu e nesse momento chegou uma senhora. Ela entrou, fez uma reverência, fazendo a genuflexão e o sinal da cruz olhando para o altar, e perguntou a respeito do padre. Ela veio pedir dinheiro para voltar para sua casa em outro bairro. Aproveitando, eu perguntei se ela conhecia essa edificação, se era uma igreja. A resposta foi engraçada, porque ela respondeu que sim, que era uma igreja e apontou para o altar dizendo: "Olha Nossa Senhora alí trepada e a cruz do Senhor Jesus Cristo".

Relatos **07 de Janeiro de 2016 | 14:30h às 16:00h**

Atento aos detalhes dos variados acervos do museu, pude observar que as peças não são todas de Palmeira dos Índios, muitas foram encontradas e doadas por municípios vizinhos. Pedras, fósseis, louças, armaria, oratórios de fazendeiros com a identificação de algumas cidades, como Pão de Açúcar, Delmiro Gouveia, Quebrangulo, Recife, Rio de Janeiro. Fico pensando a relevância desse museu para os municípios circunvizinhos que mantêm relação socioeconômica e cultural com Palmeira dos Índios.

Muitas peças representam um tempo de outrora, mas num contexto geral e não local. Como podemos chamar esse museu? Somente de Museu de História da Cidade? Vale lembrar que sua criação foi através de uma campanha de doação de objetos e seus fundadores viajaram pela "região" recolhendo os objetos que viriam compor o

acervo museológico. (Vale averiguar nos históricos a questão dos desmembramentos das cidades, pois muitas cidades pertenciam a Palmeira dos Índios).

Relatos **08 de Janeiro de 2016 | 14:30h às 16:00h**

Praça do Rosário (posterior ao Museu)

Eu aqui sentado na praça fiquei imaginando como seria interessante e adequado uma das entradas do museu ser por esse lado. A praça é convidativa, toda sombreada por árvores, com bancos, podendo até servir de apresentações culturais (tem um espaço ocioso). Nessa praça os moradores ao redor ficam sentados. Tem uma boa localização.

Sentado aqui no banco vejo as duas torres sineiras e percebo a imponência que essa edificação exerce sobre a cidade. As duas torres com seus crucifixos voltados para toda a cidade.

Praça do Rosário (em frente ao Museu)

Eu sentado no banquinho de um dos canteiros da praça observava as pessoas entrarem para visitar o museu e o quanto me deixava animado ver isso. Pessoas da cidade que trazem seus parentes e amigos de fora para conhecer o museu. Isso me alegra, pois sei que o museu está vivo de alguma forma, que as pessoas visitam...

O trem (locomotiva) já faz parte da paisagem desse museu e de seu entorno. Já é uma característica dessa praça. Acredito que muitos desconhecem o nome da praça, chamando-a de praça do museu ou do trem. "A praça que tem aquele trem né?".

Seria tão interativo se não houvesse esse gradeado. As pessoas, crianças poderiam entrar, brincar, tirar fotos.

Os visitantes que saíram do museu foram tirar fotos na frente da locomotiva. Isso me fez refletir que esse museu tem sim diversos valores referenciais... Me fez lembrar de quando eu viajo conhecendo outros tipos de arquitetura e pontos turísticos que também quero tirar foto, selfies, etc.

Relatos **28 de Agosto de 2016 | 14:00h às 16:00h**

Nas vivências anteriores eu tinha percebido que dentro de alguns "baús" e

"penteadeiras" do acervo museológico existiam alguns documentos e não sabia a rigor do que se tratava. Especificamente no dia de hoje programei a visita com mais dois estudantes do Curso de História da Universidade Estadual de Alagoas, UNEAL, que também realizavam pesquisa sobre o Museu Xucurus, no intuito de fazermos uma análise dos documentos encontrados nesse acervo. Solicitei anteriormente à secretária de cultura a permissão para analisar com mais cautela esses documentos.

Com luvas, câmeras fotográficas e scanner móvel começamos nossa análise documental. Primeiramente, tivemos acesso aos documentos das penteadeiras do anexo superior. Retiramos toda papelada das gavetas e sentados no chão fizemos nossos registros e leituras. Encontramos vários documentos referentes às administrações anteriores do Museu: Livro de Receita e Despesas, ano de 1997; Livro de Visitas encerrados; Livro de Recibos; Convênios realizados; Balanço Geral, etc.

O que mais me chamou a atenção foi encontrarmos algumas cartas redigidas por Luiz Torres encaminhadas ao Departamento de Assuntos Culturais, do Ministério de Educação e Cultura. Muitas dessas cartas descrevem a situação do recém-criado Museu Xucurus, solicitando auxílio financeiro ao Ministério. Lendo essas cartas descobri o ano de reforma do Museu Xucurus, 1978, onde Luiz Torres escreve a relação de materiais de construção para orçamento do Ministério. Descobri que o piso atual (ladrilho hidráulico) e a coberta e forro não são os originais. E também foi nessa mesma reforma que foi construído o anexo da Igreja.

Outro documento importante que encontramos foi uma cópia "Ata da Assembleia de Fundação do Museu Xucurus" que registra a elaboração do Estatuto Social do Museu Xucurus. Particularmente guardei esse documento, tirei uma cópia e entreguei à Secretaria Municipal de Cultura.

Nessa análise documental descobri através do Livro de Ponto e algumas cartas para a Secretaria de Estado da Educação que os funcionários do Museu eram todos servidores da Educação cedidos pelo Governo do Estado. O que hoje são os funcionários do município que trabalham no Museu.

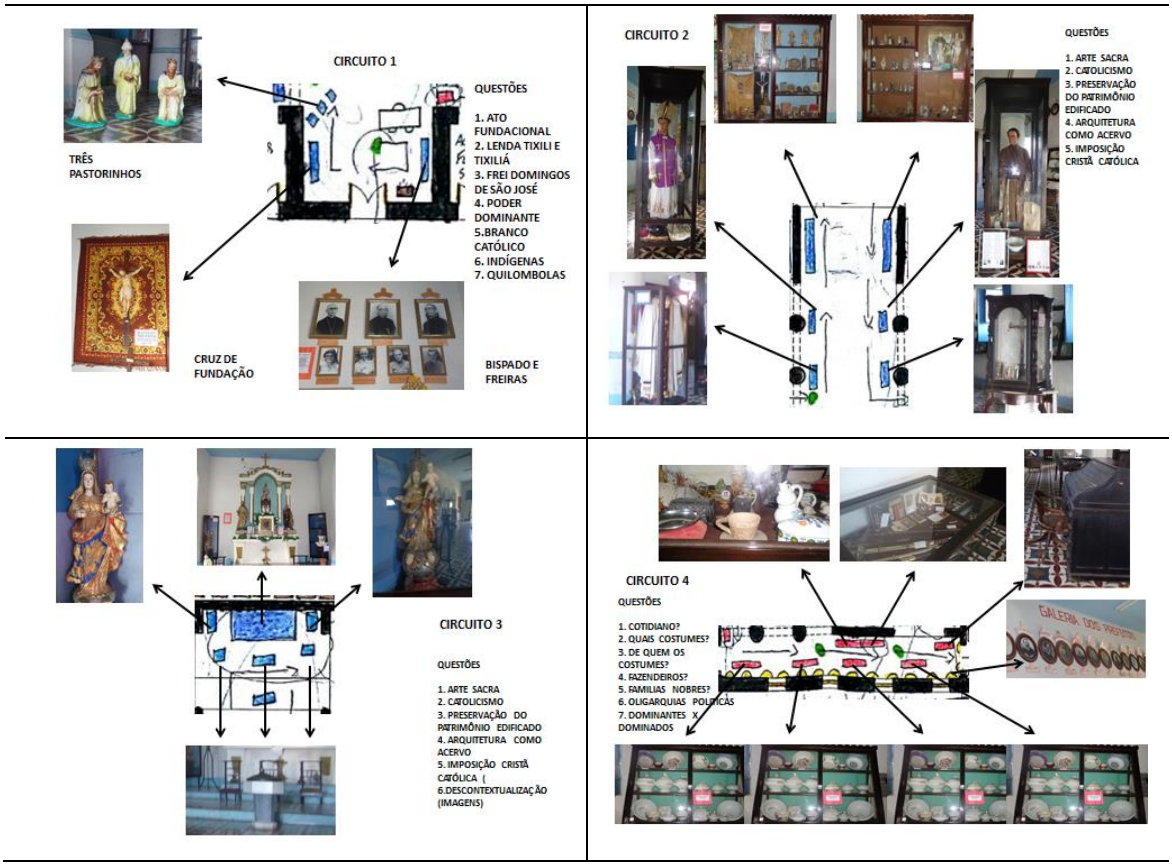
Logo após olharmos todos os documentos que estavam nessas penteadeiras, descemos e fomos ver os documentos que estavam dentro dos baús. Encontramos jornais da época e listas telefônicas. Nos debruçamos sobre os jornais, mas não detinha especificamente nenhuma informação sobre o acervo.

No fim da tarde terminamos a varredura desses documentos e refletimos entre nós:

Por qual motivo documentos, que ao nosso ver são relevantes, estão "guardados" dentro desses objetos e em péssimos estado de conservação? (Teve documento manuscrito que só tinha folhas em branco e os rastros de letras).

No decorrer dessas vivências e relatos de campo foram realizados alguns exercícios de reflexão e construção do objeto de estudo. Passei a observar quais os percursos que os visitantes faziam no Museu Xucurus, contrapondo-os com um percurso oficial regido pelos funcionários do Museu. Foco da análise que se segue, foi elaborado um mapa do museu vivido com os respectivos caminhos dos visitantes e uma análise dos arranjos expográficos classificados por essa pesquisa. Esse exercício teve o objetivo de fazer uma leitura espacial do acervo e analisar como ele se comunica com a cidade e seus respectivos sujeitos. Ver Apêndice C e D.

Figura 24 – Estudo e classificação dos arranjos do Museu Xucurus.



Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

Vivenciar por algumas horas, manhãs, dias, semanas a experiência de estar nesse espaço foi importante para perceber entrelinhas, silenciamentos e imposições contidos nele. A

arte sacra católica é predominante na ala central, reafirmando o poder e a imposição da Igreja sob um espaço construído por negros para seus cultos, ainda que fossem no contexto do sincretismo. São esses mesmos negros, construtores da edificação, representados no acervo como "o fujão e o ladrão", por elementos de torturas e colocados para o anexo superior. É a cultura indígena colocada também no anexo superior, ou seja, no fundo de um museu que leva o nome de Xucurus, numa cidade por nome de Palmeira dos Índios e que vive em constante luta de terra contra os índios. Assim como são visitantes diversos, movidos por distintos interesses, desde suas relações afetivas até por questões turísticas.

Vivenciar esse espaço foi também (re) descobri-lo. Quantos conhecimentos e novos valores eu adquiri. Um espaço guardião de um testemunho da suposta história de uma cidade, construindo seu imaginário através do valor simbólico e museológico de seu acervo.

Exteriormente, a tipologia deixa clara a presença de uma igreja edificada, mas quando adentramos, abrimos suas portas, não encontramos bancos nas naves, o sacrário não tem a eucaristia, não há um altar apropriado para missas. O que há é um acervo museológico, que em cada peça, em cada ala, descobrimos histórias, valores e laços que se mantêm até hoje.

Figura 25 a, b, c – Vivências no Museu Xucurus.

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2016.

3.1.2. Entrevistas e Depoimentos

Além das observações pessoais, e cruzadas por elas, foram realizadas releituras e novas análises das entrevistas e questionários aplicados no meu Trabalho de Conclusão de

Curso de Graduação, intitulado “Construindo Valores, Reconstruindo Identidades: O Caso do Museu Xucurus de Palmeira dos Índios/AL”, 2015. O banco de dados de entrevistas foi sendo atualizado na medida em que surgiam as reflexões extraídas das vivências, sendo realizadas, quando necessário, novas entrevistas.

O Trabalho de Conclusão de Curso (2015) teve como foco a identificação de valores referenciais atribuídos a essa edificação pela população, identificando-a ora como igreja, ora como museu; mas também, como igreja e museu, ou como nem igreja e nem museu nessa dinâmica de (re)construção identitária. A metodologia de campo aplicada nessa pesquisa foi um levantamento dos posicionamentos da população, levantados por *entrevistas* e *questionários abertos*. Por ser uma pesquisa do tipo qualitativa a análise das entrevistas e questionários foram realizadas pelo conteúdo das mesmas e não pelo quantitativo.

A entrevista, obtenção de informações de um entrevistado, sobre determinado assunto ou problema. (SILVA, 2005, p. 33); previamente foi padronizada ou estruturada, porém não manteve muita rigidez em seu roteiro, devido a temática em questão ser de cunho subjetivo, havendo adaptações de acordo com a experiência da aplicação da mesma. Todas as entrevistas foram realizadas pessoalmente com uso de aparelho de áudio para colher as gravações das mesmas. Obtendo 18 entrevistas realizadas.

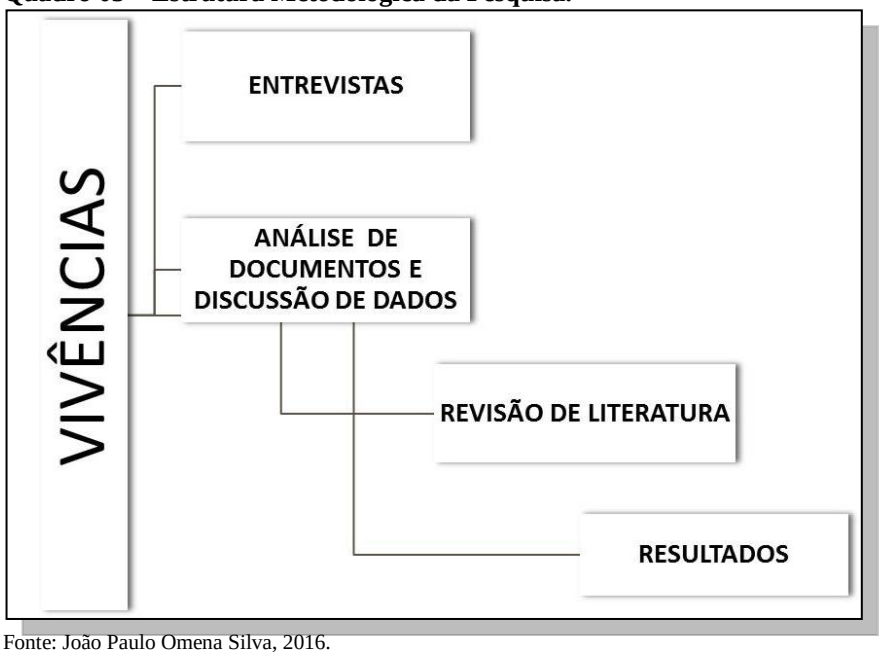
O questionário, uma série ordenada de perguntas que devem ser respondidas por escrito pelo informante (SILVA, 2005, p. 33); foi formulado por questões abertas no qual as respostas seriam livres. Foi construído em três blocos temáticos: 1. *Dados Pessoais*, preenchimento dos dados pessoais da pessoa que preencheu o questionário; 2. *Sentidos Referenciais,* perguntas acerca do objeto de estudo; 3. *Colaboração*, opinião sobre a pesquisa e outras contribuições. Os questionários foram aplicados virtualmente por meio de formulários *online* divulgados nas redes sociais. Obtendo cerca de 50 questionários respondidos.

O público alvo da pesquisa no TCC (2015) foi a população de Palmeira dos Índios no qual foi aplicada essa metodologia. A formulação das entrevistas e dos questionários foram construídas com base no manual do INRC e por necessidade específica de obter algumas respostas acerca dessa investigação.

A aplicação e realização dos mesmos foram através de grupos temáticos: *(1) população em geral,* moradores do município (aplicação do questionário online); (2) *população do entorno,* pessoas que residem nas proximidades da edificação (entrevista presencial com as mesmas questões dos formulários online); (3) *membros do clero,* bispo e padres (realização de entrevista especifica acerca do objeto); (4) *museu,* funcionários do

Museu Xucurus ou pessoas da área de estudo (realização de entrevista específica acerca do objeto); (5) *comunidade indígena*, índios Xukuru-Kariri (realização de entrevista específica acerca do objeto).

Quadro 03 – Estrutura Metodológica da Pesquisa.



Fonte: João Paulo Omena Silva, 2016.

Outros procedimentos metodológicos foram a atualização do levantamento físico-arquitetônico (planta baixa), assim como a análise de documentos encontrados a respeito da edificação e do acervo museológico, no Livro do Tombo da Diocese de Palmeira dos Índios e no próprio acervo do Museu Xucurus.

3.2. Linguagem e morfologia do Museu

> [Para você, o que é essa edificação? Como a identifica?] (Questionário online, 2014).
>
> - Um prédio subutilizado. Por fora igreja, por dentro museu desorganizado. (Ionara Araújo, em resposta a questionário online, 2014).

A instalação do Museu Xucurus no espaço arquitetônico de uma igreja enquadra-se no contexto da reutilização, que segundo Choay (2001, p. 219), "[...] consiste em reintegrar um edifício desativado a um uso normal, subtraí-lo a um destino de museu, é certamente a forma mais paradoxal, audaciosa e difícil da valorização do patrimônio". Portanto, um novo uso foi dado a Igreja do Rosário, com suposta formação vinculada ao contexto das Irmandades dos Homens Pretos e primeira edificação de caráter religioso construída em alvenaria por negros

escravizados, subtraída para um espaço museológico, contemplado por miscelâneas conflituosas, conforme demonstrou experiência da pesquisa.

Choay (2001, p. 219) continua afirmando que esse processo de reutilização "[...] é uma operação difícil e complexa, que não deve se basear apenas em uma homologia com a destinação original. Ela deve, antes de mais nada, levar em conta o estado material do edifício, o que requer uma avaliação do fluxo dos usuários potenciais". No caso da Igreja do Rosário à qual foi dado o uso de museu, esse estado material foi levado em consideração para requerer bom funcionamento da nova destinação do edifício. Desativada, consequentemente a igreja estava fechada e em precário estado de conservação, conforme trecho de correspondência do Museu Xucurus para o Ministério de Educação e Saúde: "Em meio aos debates, fizemos um relato sobre a situação calamitosa em que se encontra o prédio do Museu – uma igreja de 1805 – com o forro prestes a desabar, com sério prejuízo para Palmeira dos Índios... e o Brasil". (TORRES, 1978). Portanto, preservando os traços arquitetônicos originais, houve uma reforma e ampliação para adequar o "novo museu" na "antiga igreja".

> Em primeiro lugar, há necessidade urgente de se substituir o forro. Está completamente comido por cupim, sob a ameaça de desabar a qualquer instante. Em conversa com um engenheiro, sugeriu ele um forro de laje-pré. Além de se poder desenhar nela para que imite a madeira, durará uma eternidade. **O telhado poderia ser substituído por telha Brasilit, da cor da telha de cerâmica, para não destoar do estilo arquitetônico da igreja**. Este telhado oferece a vantagem de não sofrer deslocamento provocado por ventanias e nem por pássaros que comumente pousam. Além disto, em face do espaço já exíguo para exposição do precioso acervo, há necessidade de se ampliar o Museu. **No fundo, há terreno para se fazer a ampliação pretendida, onde seria possível alojar-se toda seção de Antropologia Indígena e mais algumas peças que infalivelmente deverão ser descobertas nos muitos sítios arqueológicos do município.** Na ampliação, há necessidade de sanitários e instalação de serviço de água. Os funcionários do Museu não dispõem de lugar onde se despachem nas necessidades fisiológicas. (Acompanha planta de ampliação e cálculo orçamentário feito pelo dr. Ives Prudente, engenheiro que também é chefe do DNOCS na cidade). (TORRES, 1978, grifo nosso).

Como consequência desse processo de reutilização "o monumento é poupado aos riscos do desuso, mas é exposto ao desgaste e usurpações do uso". (CHOAY, 2001, p. 219). O que seria apenas uma edificação de caráter religioso inativa, "abandonada", transformou-se numa edificação de caráter cultural, vulnerável aos danos do tempo e de seu uso. Essas "usurpações do uso", além de direcionar-se para o estado material e de reuso da própria edificação, ou seja, de uma igreja transformada num museu que não é somente de arte sacra, "museu de tudo", mas que mesmo assim conserva a edificação como parte de seu acervo museológico, preservando seu *layout* interno (naves, altar mor); podem também ser interpretadas pela reflexão de como o reuso de uma edificação, relevante no contexto

sociocultural de um lugar, pode conferir diversos sentidos simbólicos no que diz respeito as apropriações e relações dos sujeitos para com esse espaço.

Consultando o banco de dados de entrevistas e questionários online da pesquisa, tentamos identificar quais os valores que a população atribui a essa edificação. Quais são os sentidos, símbolos e relações de pertencimento com a mesma. Como a população identifica essa edificação? Ainda como uma Igreja? (forma e memória) Como Museu? (função) Museu-Igreja? Igreja-Museu? Refletindo, nesse caso, como o reuso pode trazer várias (re) interpretações sobre a edificação.

Obtivemos um número razoável de respostas dos questionários e depoimentos de entrevistados para serem analisadas. As análises desses resultados se darão, (1) por recorrência, onde serão observadas as palavras chaves recorrentes nas respostas da população; (2) pelo contexto que a pessoa está inserida; (3) por cruzamentos de diferentes pontos de vista; (4) e, por algumas respostas individuais.

O questionário *online* foi elaborado de maneira a não identificar previamente a edificação, devido uma vez que era importante para a pesquisa que os próprios entrevistados identificassem e nomeassem a mesma. Assim, as questões foram direcionadas à imagem contida no formulário, utilizando apenas o termo "edificação" para não induzir respostas a quem fosse preencher, deixando livre, assim, a percepção dos sujeitos.

Os resultados foram graficamente representados por uma "nuvem de palavras", para descrever os termos mais frequentes mencionados nos questionários. Desse modo, a Figura 26 representa a quantidade de vezes que foram mencionadas essas palavras, num sentido condicional: quanto mais a palavra se repete maior ela fica representada na figura. Possibilitando um melhor entendimento acerca da identificação da edificação pela população.

Figura 26 – Nuvem de palavras, segundo a questão: [Qual o nome dessa Edificação? Você a conhece? Já Visitou?]

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2015.

Tabela 1 – Síntese das respostas, segundo as questões: [Qual o nome da edificação?]; [Como você a identifica?]

Nº	Nome	Idade	Tempo na localidade	Nome da Edificação	Identificação da edificação
01	Leyciane	28 anos	24 anos	Museu Xucurus	Igreja
02	Olival	24 anos	12 anos	Museu Xucurus	Museu
03	Odair	43 anos	20 anos	Museu Xucurus	Igreja
04	Elvira	27 anos	24 anos	Museu Xucurus	Igreja e Museu
05	Wilson	24 anos	20 anos	Museu Xucurus	Patrimônio
06	Claudenício	30 anos	01 ano	Museu Xucurus	Patrimônio
07	Juscellan	31 anos	31 anos	Museu Xucurus	Patrimônio
08	Gilza	35 anos	24 anos	Museu Xucurus	Igreja e Museu
09	Fernanda	20 anos	07 anos	Museu Xucurus	Igreja e Museu
10	Larissa	26 anos	18 anos	Museu Xucurus	Igreja
11	Samuel	27 anos	23 anos	Museu Xucurus	Patrimônio
12	Marineide	54 anos	51 anos	Museu Xucurus	Igreja-Museu
13	João Carlos	18 anos	14 anos	Museu Xucurus	Patrimônio
14	José Tenório	-	-	Igreja do Rosário/Museu Xucurus	Turismo
15	Ionara	35 anos	11 anos	Museu Xucurus/Igreja do Rosário	Igreja e Museu
16	Jucineide	37 anos	37 anos	Museu Xucurus	Museu
17	Rejane	-	29 anos	Museu Xucurus	Igreja-Museu
18	Átila	28 anos	24 anos	Museu Xucurus	Museu
19	Cármem	46 anos	05 anos	Museu Xucurus	Patrimônio
20	Kellyane	30 anos	-	Museu Xucurus	Museu
21	Christiane	47 anos	47 anos	Museu Xucurus	Museu
22	João	33 anos	07 anos	Museu Xucurus	Igreja
23	Fellipe	26 anos	23 anos	Museu Xucurus	Igreja
24	Aroldo	51 anos	10 anos	Museu Xucurus	Museu
25	Luis	28 anos	24 anos	Museu Xucurus	Igreja-Museu
26	Arlete	29 anos	26 anos	Museu Xucurus	Patrimônio
27	Felipe	27 anos	20 anos	Igreja do Rosário/Museu Xucurus	Museu
28	Aderllane	26 anos	23 anos	Museu Xucurus	Igreja
29	Liliane	20 anos	02 anos	Museu Xucurus	Museu
30	Arthur	21 anos	21 anos	Museu Xucurus	Igreja
31	Érica	31 anos	28 anos	Museu Xucurus	Patrimônio
32	Edmilson	52 anos	30 anos	Museu Xucurus	Igreja-Museu
33	Laura	24 anos	20 anos	Museu Xucurus	Igreja
34	Aline	36 anos	33 anos	Igreja do Rosário	Igreja-Museu
35	Roberta	53 anos	07 anos	Museu Xucurus	Igreja
36	Jeanne	34 anos	10 anos	Museu Xucurus	Museu
37	Silvia	24 anos	21 anos	Museu Xucurus	Museu
38	Karleany	26 anos	22 anos	Museu Xucurus	Museu
40	Michelle	29 anos	29 anos	Museu Xucurus	Igreja-Museu
41	Nadja	42 anos	39 anos	Museu Xucurus	Patrimônio
42	Graça	28 anos	16 anos	Museu Xucurus	Museu
43	Hortência	26 anos	22 anos	Museu Xucurus	Igreja
44	Yasmin	26 anos	23 anos	Museu Xucurus	Patrimônio

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

Notas:

Igreja, refere-se a morfologia;
Museu, refere-se a funcionalidade;
Igreja e Museu, refere-se a morfologia e funcionalidade;
Igreja-Museu, refere-se a transitoriedade entre Igreja, Museu, e, Igreja e Museu; no sentido das pessoas citarem essa edificação na como uma só, na relação de uma definição ambigua: Igreja-Museu /Museu-Igreja.

Embasado nas respostas dos questionários, observamos que as pessoas citaram mais vezes as palavras “Museu”, “Xucurus” para definirem o nome dessa edificação, com poucas menções a “Igreja Nossa Senhora do Rosário”, “Igreja do Rosário” ou mesmo “igreja”. Todavia, quando se perguntou a definição e identificação da mesma, obtivemos respostas divergentes. Vale ressaltar, que devemos observar nas respostas os contextos que as pessoas estão inseridas, como as relações entre idade, tempo que mora na cidade, algum vínculo com a edificação, etc.

Figura 27 – Nuvem de palavras, segundo a questão: [Para você, o que é essa edificação? Como você a identifica?]

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2015.

Notadamente, percebe-se que uns identificam essa edificação como Igreja e outros como Museu, acompanhados de valores, principalmente, os valores históricos e culturais. O que induz afirmar que há uma relação de compreensão entre forma/função. Imbuídos de compreender se a relação de denominação sobre a forma e o uso da igreja apareceria ao cruzarmos as respostas fizemos a experiência de cruzar respostas recorrentes dos questionários online para vermos o que obteríamos.

Percebemos uma multiplicidade de identificações acerca da edificação. Alguns a identificam como Igreja: “Uma igreja, identificada pela fachada, sinos, pórticos de entrada”. (João Assis, em resposta a questionário *onlin*e, 2014); “Uma Igreja ou capela, o que é bastante visível”. (Fellipe Neves, em resposta a questionário *online*, 2014).

Outros como museu: “Um ótimo museu em relação ao conteúdo”. (Olival Paulino, em resposta a questionário *online*, 2014); “É um museu, tem muita história da cidade de Palmeira dos Índios [...]”. (Jucineide Ferreira, em resposta a questionário *online*, 2014).

Há aqueles que identificam como Igreja e Museu: “Se analisarmos externamente, podemos identificar como sendo uma igreja. Mas sabemos que é um museu [...]”. (Elvira Marques, em resposta a questionário *online*, 2014); “Por fora igreja, por dentro museu desorganizado”. (Ionara Araújo, em resposta a questionário *online*, 2014).

E por fim, há aqueles que transitam entre essas identificações, definindo como igreja-museu: “É uma igreja que foi transformada em museu”. (Luís Araújo, em resposta a questionário online, 2014); “Hoje uma igreja inativa que é usada como museu”. (Aline Moreira, em resposta a questionário *online*, 2014); “Era uma igreja e virou museu”. (Edmilson Medeiros, em resposta a questionário *online*, 2014).

Para compreendermos como se dão essas relações de identificações precisamos entender o contexto semântico da Arquitetura. O que a Arquitetura, no binômio forma/função, consegue transmitir ao seu expectador ou usuário? Tratando-se de uma reutilização, o que a arquitetura do Museu Xucurus comunica? Quais sãos os valores e sentidos (re)significados de uma igreja transformada em museu?

Segundo as teorias de Stroeter (1986, p. 35), “A função utilitária sempre foi, e provavelmente será sempre, a razão principal da origem dos edifícios e, portanto, da arquitetura”. Pressupõe que se não projetarmos espaço útil para o homem, não estaríamos mais produzindo arquitetura?(talvez monumento?) Foi no Movimento Moderno que a função utilitária permeou a partir da ideia de casa como “máquina de morar”, de Le Corbusier, e que a forma foi entendida como resultado estético da adequação do uso no espaço. Daí a notável frase “a forma segue a função”, do arquiteto proto-modernista Louis Sullivan, pondo a “forma” em segundo plano em razão da funcionalidade do edifício.

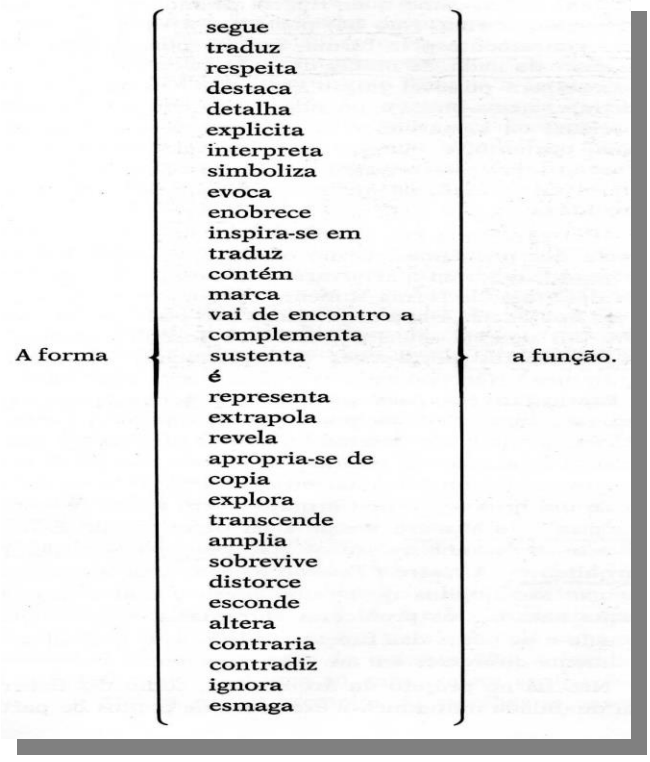
Vale ressaltar, que aqui não iremos aprofundar a discussão dessa correspondência entre forma e função, segundo qual Stroeter (1986) afirma que a forma não segue apenas a função, necessariamente não há uma correspondência absoluta entre os dois, mas que a forma reflete muitas causas provenientes de outros efeitos. E são esses outros efeitos, tidos como parâmetros, que nos interessam aqui – o que o autor vai chamar de *significado*, ou *conteúdo*, da arquitetura.

> Em arquitetura, não é a função que *tem* uma forma. Ao contrário, *a forma representa a função*, pois é a forma que é construída, é ela que vence o tempo, atravessa os séculos e vem até nós. É nela que o uso é exercido. A função-uso gera a existência e o porquê de um edifício, mas o resultado é sempre uma forma. É justamente na maneira pela qual a forma se vale da função, que, acredito, reside a essência da arquitetura. (STROETER, 1986, p. 43).

Parece-nos que o autor altera a relação *forma/função*, no que se refere a forma condicionada a utilidade, para *forma/conteúdo*, referindo-se a forma que contém a função. No sentindo em que entre forma e função tangencia inúmeros *significados.* É através da forma que identificamos toda a expressão da arquitetura, seja pela materialização de uma ideia, seja pelos conteúdos ou significados que lhe são impressos. A forma é inerente à arquitetura. Portanto, segundo o autor, agora é a *função que segue a forma*, ou melhor, a forma atravessa a função constituindo-se de vários *significados*, que não são somente o de ser suporte da utilidade.

E quais são esses significados? Quais os signos que a arquitetura contém? A Arquitetura por si só é um signo? Parece-nos que não, pois Stroeter (1986, p. 93) ao citar a definição de Peirce de que "O objeto/edifício é um signo, como de fato o é todo e qualquer objeto que representa algo para alguém", condiciona esse signo como reflexo da representatividade do objeto. E evidenciamos aqui a palavra *representar* como causa desses outros efeitos ou *significados* do objeto/edifício, na medida em que o representar torna-se ambíguo e/ou subjetivo: o que uma edificação representa para um sujeito, pode ser diferente do que ela representa para outro. O que nos faz requerer a diferentes interpretações a respeito do objeto, segundo os contextos que lhe são inseridos.

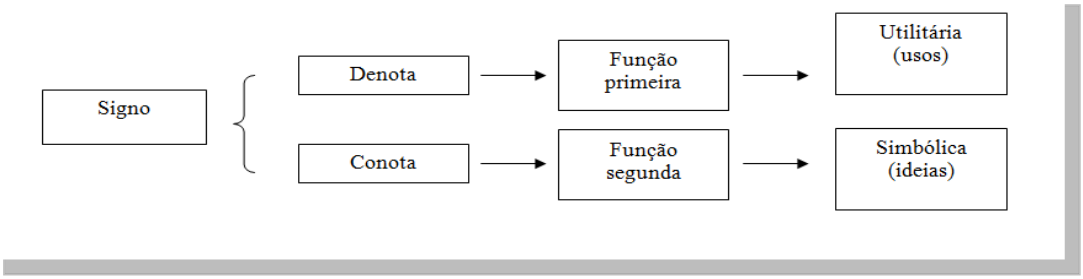
Figura 28 – Matriz de inter-relação forma/função.



Fonte: STROETER, 1986

Segundo o autor, o principal significado da arquitetura é seu uso, pois ela "[...] comunica, a quem observa, para que serve" (STROETER, 1986, p. 93), porém além dessa função utilitária, a arquitetura pode comunicar outros sentidos. Para explicar isso, o autor, utiliza-se do conceito de denotação e conotação de Umberto Eco para expressar as maneiras que o signo tem para *representar*.

Figura 29 – Esquema da representação do signo



Fonte: STROETER, 1986. Adaptação João Paulo Omena Silva, Pesquisa/Mestrado, 2017.

"A escada que mostra, antes de mais nada, a possibilidade de subir ou descer, significa esta serventia". (STROETER, 1986, pp. 94-95). Ou seja, ao olharmos para uma escada temos, *a priori*, a noção de sua finalidade (subir ou descer), *denotando* a sua função primeira, utilitária, de uso. Assim como a plasticidade da mesma *conota* a sua função segunda, simbólica, de mostrar a intenção estética e seu ideário projetista. A arquitetura em sua função simbólica transmite, através dos arquitetos e de sua época, ideologias e filosofias que são (re)interpretadas de diversas maneiras por seus observadores e usuários. Nesse sentido, toda edificação traz consigo a perspectiva de seu projetista, o período histórico e contexto sócio-cultural da época de construção, e, seu estilo arquitetônico – constituindo-se como marca identitária. Portanto, a arquitetura terá um significado próprio (função utilitária) e significados outros (função simbólica).

Com base nos pressupostos de Stroeter (1986), refletimos o caso: o Museu Xucurus tem significados que são seus e tem significados que as pessoas lhe dão como usuárias ou observadoras. Um significado seu é a denotação à sua função primeira: uma igreja. A Igreja de Nossa Senhora do Rosário com técnica construtiva caracterizada pela época que foi edificada, altar-mor, colunas dividindo as três naves e outros detalhes arquitetônicos que têm significados seus, de função utilitária da realização de missas e cultos. As lembranças de minha memória quando criança que passava na frente do Museu Xucurus e brincava naquela locomotiva, são um significado seu? Ou conota apenas um significado meu? Quando Luiz Araújo, em resposta a questionário *online*, 2014, afirma que é [...] uma edificação de valor

histórico, guardiã da história e cultura palmeirense", refere-se a um significado seu? Ou seriam significados dele? Ou quando "[...] fez parte da minha infância, visita da escola, atividades da escola" (Karleany de Lima, em resposta a questionário *online*, 2014), seriam significados seus? Ou dela?

> Os edifícios não vivem somente por aquilo que têm de visível, de físico, mas também pelos reflexos sobre a memória de gerações de pessoas. O valor simbólico da arquitetura é encontrável, portanto, não só no objeto e nas suas relações com outros objetos, como na relação entre o objeto e quem a usufrui. (STROETER, 1986, p. 97).

No caso deste objeto de pesquisa, o que prevalece hoje é a sua função simbólica, pois o edifício não é mais uma igreja, agora é um museu, um monumento histórico. A igreja é lembrada, primeiramente, por sua morfologia, mas como reflexo da memória das pessoas, já que ela se encontra desativada. É o caso de alguns relatos dos depoimentos em que as pessoas citavam que era igreja pelo fato de seus pais ou avós, por exemplo, lhe contarem. É por isso que na Tabela 1, o nome da edificação por *Museu Xucurus* está nitidamente definido, pela atual função utilitária da edificação. Já a identificação da edificação não está claramente definida justamente por ela não *representar* o mesmo significado para todos. E aí define-se sua função simbólica, conforme citação acima, a partir da relação objeto e sujeito: atribuição de valores referenciais à edificação.

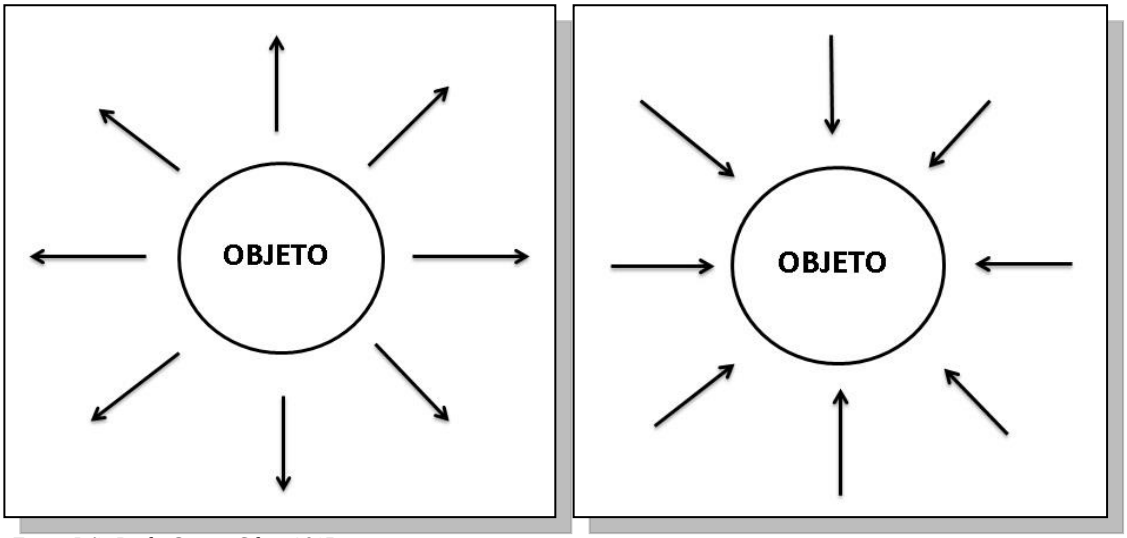
Portanto, a Arquitetura por si só nunca será um signo, pois não tem como haver efeitos na relação objeto/objeto, pedra e cal por pedra e cal. O(s) signo(s) da arquitetura surge na medida em que há uma relação entre objeto/sujeito, entre o edificado e seu usuário ou observador. E por manter esse tipo de relação, "O significado é um processo criativo, um desempenho no aqui e agora". (STROETER, 1986, p. 98). Esse processo criativo e mutável faz com que o Museu Xucurus, por exemplo, tenha várias identificações, seja múltiplo, se reinvente na medida em que valores e sentidos se reconstruam nessa experiência de vivenciar o espaço (objeto/sujeito), conforme identificamos nas vivências e banco de dados das entrevistas.

No Capítulo 2 dessa pesquisa, discutimos como era tradicionalmente a prática de preservação do patrimônio cultural no Brasil: pela sua materialidade, pelos valores excepcionais da edificação e pelo olhar técnico elitista. Valores esses do objeto para o sujeito,

como se a partir da edificação emanasse esse valores. O IPHAN, por exemplo, centralizou o arquiteto como detentor dessa prática.

Observou-se, notadamente nessas edificações práticas e manifestações realizadas através das pessoas que mantinham algum tipo de relação com as mesmas. E a partir dessa identificação a edificação passou também a ser olhada pela imaterialidade contida naquele espaço, tornando-a viva no contexto social e cultural. Portanto, houve um sentido inverso em que agora os valores partiam também do sujeito para o objeto. Seria o sujeito com suas relações, práticas, manifestações que construiria seus valores apropriando-se daquela edificação.

Figura 30 – Representação dos valores na relação de objeto/sujeito e sujeito/objeto



Fonte: João Paulo Omena Silva, 2015.

Vejamos, portanto, a identificação dos valores agregados à edificação através de algumas respostas obtidas, segundo a questão: [Para você essa edificação é importante? Por que? Qual a sua relação?] (Entrevista e questionário, 2014).

a) Valor Histórico: Segundo Choay (2001) refere-se a memória objetiva da história ou a um passado histórico;

"Sim, por que retrata a história da cidade e do seu povo". (Thiago Barbosa, em resposta a questionário *online*, 2014);

"Sim, por manter a memória de nossa história". (Christianne Leite, em resposta a questionário *online*, 2014);

"Sim, porque mostra um pouco da história da cidade". (Gilza Gomes, em resposta a questionário *online*, 2014);

“Considero sim. É uma parte da cidade onde retrata um pouco da nossa historia”. (Rejane Oliveira, em resposta a questionário *online*, 2014);

b) Valor de Uso: refere-se ao uso dado a edificação/espaço;

“Essa edificação para mim ta bom de mais, porque ta quetinha ali, não ta fazendo mal a gente, a noite os meninos dia de domingo ficam alí. Ta boa. [...] Eu acho ótimo, aqui é a praça. Lá na frente a gente se senta, conversa um pouco. [...] Meu filho é. Porque a gente se sente mais tranquilo com essa praça que já é um divertimento para a gente”. (Dona Rosália, em entrevista, 2014);

c) Valor Cultural: refere-se a cultura da cidade ou cultura de uma maneira geral;

“Sim, pois ela retrata a história de nosso povo indígena”. (Jeanne Lessa, em resposta a questionário *online*, 2014);

“Sim, é importante por fazer parte da cultura da minha cidade, tenho uma enorme admiração por ela”. (Arthur Pereira, em resposta a questionário *online*, 2014);

“Sim, ela é de grande importância uma vez que faz parte da nossa cultura”. (Erica Barros, em resposta a questionário *online*, 2014);

“Sim, acredito que tudo que perpassa cultura, a história de um povo é muito importante para sociedade para as gerações futuras afinal lá está a identidade de povo [...]”. (Elvira Marques, em resposta a questionário *online*, 2014);

d) Valor Estetico/Arquitetônico: refere-se as características estéticas, estilísticas e artísticas da arquitetura do lugar;

“Sim, não só pra mim, mas para a população de Palmeira dos Índios em si. Pois ter na cidade um Museu onde nele são guardadas relíquias da história é muito gratificante. É só uma **edificação bonita**, porém mal cuidada”. (Silvia Viera, em resposta a questionário *online*, 2014, grifo nosso);

“Sim, por sempre ter passado por ela no caminho ao colégio, sempre tive um olhar muito aguçado para lugares que me arremetem a fotografia, nunca passei por ela despercebido, sempre **admirei a sua beleza** por assim dizer”. (Fellipe Neves, em resposta a questionário *online*, 2014, grifo nosso);

e) Valor Religioso: refere-se ao sentido sagrado do lugar, conferido por sua função primeira;

"Não a considero importante para mim hoje. Mas daria a ideia de reformá-la e torná-la um templo religioso". (Ionara Araujo, em resposta a questionário *online*, 2014);

"Eu tenho muito respeito e amor por essa igrejinha, porém não alcancei nenhuma celebração nela. Só tenho um respeito pela igrejinha". (Dona Terezinha, em entrevista, 2014);

"A relação que tenho com ela e a questão religiosa, das práticas religiosas vividas e que hoje poderiam ser resgatadas". (Aline Moreira, em resposta a questionário *online*, 2014);

f) Valor Afetivo: relativo ao afeto, afeição das pessoas com o espaço;

"Ela é importante para a história do nosso Município e para mim se tornou muito importante, pois foi um dos locais que meu filho trabalhou". (Roberta Barros, em resposta a questionário *online*, 2014);

"Sim, fatos de fotos, meu pai me levava para andar quando criança e tinha esse trem que chamava muito minha atenção quando criança". (Claudenício Bastos, em resposta a questionário *online*, 2014);

"Eu já fui muito apaixonada pelo museu. Antes de trabalhar aqui eu não sabia o valor que tinha aqui. Eu me apaixonei pelo museu, comecei a ter outra visão. Me dói ver a situação que o museu está". (Dona Carla, em entrevista, 2014);

"Quando eu entro aí que olho para o cavaquinho de meu pai, eu lembro como ele tocava cavaquinho, brasileirinha". (Maria de Lourdes, em entrevista, 2014);

g) Valor Cognitivo: aquele relativo ao conhecimento;

"É importante, porque tudo é diante dos estudos de uma pessoa que quando quer saber de alguma coisa de Graciliano junta com o outro museu de lá de baixo e com esse". (Seu Idelbrando, em entrevista, 2014);

"Sim, Ela serve para educar nossas crianças, jovens e cidadãos de nossa cidade". (Arlete Silva, em resposta a questionário *online*, 2014);

"Para mim a importância é da educação que serve muito além de ponto turístico". (Samuel da Silva, em resposta a questionário *online*, 2014);

h) Valor Museológico: refere-se ao acervo museológico do espaço;

"Sim, por ter um rico acervo existente e pela versatilidade da coleção. Considero, porque o museu guarda a história local de Palmeira. Tem um acervo curioso de personalidades da época como, batinas, santos, material indígena e escravocrata". (Michelle Pinto, em resposta a questionário *online*, 2014);

Cabe-nos refletir, diante do exposto, como a noção de patrimônio cultural pode ser dinamizada por agentes externos à prática tradicional de preservação, no que se refere aos atores (grupos sociais e comunidades locais) que (re)significam e estão ligados à cotidianidade dos bens culturais, como é o caso das relações que permeiam a população e o Museu Xucurus. Ou melhor, repensar a importância da inserção das comunidades no planejamento e nas práticas de proteção ao patrimônio cultural, amenizando essa "forma mais paradoxal, audaciosa e difícil da valorização do patrimônio", (CHOAY, 2001, p. 219) quando se trata de uma reutilização.

3.3. Linguagem e espacialização do Museu

Refletimos um pouco sobre a linguagem da arquitetura enquanto "forma que *representa* a função (utilitária e simbólica)". Identificamos também as representações ou significados que agregam essa função simbólica, através da amostra nas entrevistas, do contexto de uma edificação reutilizada: o Museu Xucurus. Cabe-nos agora refletir acerca da arquitetura em sua dimensão espacial, no recorte da organização do acervo museológico no espaço desse museu, com base na experiência das vivências.

"A 'linguagem do museu' não pode, pois, ser tomada como linguagem natural e é vã procura de recursos que permitam uma 'comunicação imediata'". (MENESES, 2005, p. 30). Segundo o autor[28], é impossível tratarmos uma exposição como processo natural, pois a organização de objetos com esse objetivo ocasiona uma produção de sentidos. É possível que o autor esteja falando do contexto da *musealização*, que segundo Desvallées e Mairesse (2013, p. 57), "[...] é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a [...] em um 'objeto de museu' [...]". É cabível dizer por esse processo, que a coisa é resignificada e outros valores e sentidos lhe são atribuídos, agora como objetos.

[28] Professor do Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da USP. Ex-Diretor do Museu Paulista/USP (Museu do Ipiranga). (MENESES, 2005, p. 15).

Trazendo para o recorte da pesquisa, conforme já exposto no Capítulo 01, o Museu Xucurus não possui em seu quadro de funcionários, um corpo técnico da área da museologia. Muito menos possui um planejamento estratégico de seu funcionamento. Todavia, mesmo com a ausência do profissional museólogo e da falta de um Plano Museológico, a partir das vivências foi observado que existe um sentido e organização da exposição do museu, que veremos adiante.

Conforme também exposto, sabemos que o Museu Xucurus foi idealizado por três figuras representativas do poder oligárquico daquela época: Dom Otávio Aguiar, Tenente Alberto de Oliveira e Luiz Torres. Temos assim, um líder religioso, um militar e um comerciante reconhecido como memorialista, respectivamente, como os idealizadores da fundação de um museu de história, artes e costumes por título de Xucurus.

Segundo Shanks & Tilley (1987, *apud* MENEZES, 2005, p. 33), "A exposição museológica pressupõe, forçosamente, uma concepção de sociedade, de cultura, de dinâmica cultural, de tempo, de espaço, de agentes sociais e assim por diante". Enfraquecida pela tendência dominante do paternalismo ou elitismo de seus idealizadores, qual a concepção política/ideológica do Museu Xucurus? Que leitura de sociedade e cultura pode-se fazer a partir de sua exposição museológica? Em qual noção espaço/tempo a organização expográfica se encontra? Quais os agentes sociais representados na exposição e para qual público?

Em 1971, com a mobilização da campanha para formação do acervo do museu, a aquisição de mais de 2.000 peças doadas pela população passava por seu processo de musealização, pelo qual lhes foram retirados seu valor de uso e agora "[...] o objeto aparece fundamentalmente como suporte de significações que a própria exposição propõe". (MENEZES, 2005, p. 32). Vale esclarecer aqui, que uma exposição é direcionada para um conceito, um problema sócio-histórico, por exemplo, e não para um objeto que foi musealizado, especificamente. Um museu transmite ideias e não objetos, porém é na exposição que esses objetos são usados como veículos geradores desses conceitos e sentidos, propostos pelo recorte temático do museu.

É por consequência disso que "[...] a definição dos conteúdos da exposição e os seus imperativos, assim como o conjunto de relações funcionais entre os espaços de exposição e os outros espaços do museu" (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 59), ou melhor, o programa museográfico, precisa estar coerente com o conceito proposto pelo museu. Pensar a expografia do museu, ou seja, a forma que os objetos serão expostos nos arranjos espaciais e de acervo em coleções, é de suma importância para a compreensão da narrativa do acervo.

É se valendo desses conhecimentos museológicos que iremos refletir agora sobre a linguagem do Museu Xucurus, a partir da organização espacial de seu acervo. Tentaremos entender quais ideias de museu são transmitidas na organização do acervo frente seu espaço e quais os efeitos dessas configurações em seu público.

Com base na experiência do museu vivido, estudaremos, por exemplo, que trajetos os visitantes realizam em razão de sua espacialidade e acervo. Será que existe apenas um percurso? O *layout* interno proporciona outras alternativas? Onde começa e termina a visitação? Qual o primeiro acervo a ser visitado? E por quê? Qual a história que é narrada no decorrer da visitação? Que discurso essa configuração espacial constrói da cidade de Palmeira dos Índios? São essas e outras reflexões da pesquisa, que tentaremos discutir aqui, a partir da análise e crítica expográfica do Museu Xucurus.

3.3.1. Arranjos espaciais e de acervos no Museu

Tecnicamente, parece-nos que a museografia do Museu Xucurus não está em consonância com as demais linguagens visuais e espaciais de museus, que são encontrados na dinâmica do contemporâneo[29]. Nesse contexto, trata-se de um museu atípico, de um amontoado de objetos colocados a certo modo para serem visitados. Contudo, a partir das vivências, percebeu-se que justamente a aparente desorganização do seu acervo é que constrói a organização do espaço no museu. É essa (des)organização que conserva o espaço interno da antiga igreja (naves e altar-mor), que define os percursos traçados pelos visitantes e que agrupam por temática seus objetos. O que possibilita fazermos uma leitura de museu e pressupor a construção de uma intenção expográfica, vinda de seus idealizadores, nas entrelinhas do arranjo espacial do acervo.

"[...] o objeto museológico sai do circuito material para qual foi concebido, para ser índice de si mesmo, ou de sua categoria". (CÂNDIDO, 2006, p. 43). Musealizados, os objetos ali presentes fazem parte de um sistema de representação de si ou de uma classe, pelo qual a autora denomina de "categorias de acervo" ou "subdivisões tipológicas". Segundo trecho de correspondência do Museu Xucurus para o Ministério de Educação e Cultura, Luiz Torres cita 06 Categorias de Acervo do Museu Xucurus:

[29] Ressalvo ser apenas umas das impressões reflexo das vivências no Museu Xucurus e conhecimento geral a respeito do padrão de museus que são produzidos hoje. A pesquisa mantém um diálogo com a área da museologia, mas seu foco está voltado para as dinâmicas do espaço arquitetônico de um museu e todos os contextos abordados aqui.

> O Museu é dividido em diversas secções:
>
> **Antropologia** e Artesanato Indígena: várias igaçabas (urnas funeárias) usadas pelos índios xucuru-kariri para sepultarem seus mortos. Todas elas devem ter mais de 150 anos. Foram desenterradas pelo historiador Luiz. B. Torres em seis cemitérios descobertos por ele. Além disto, há machados, furadores, quebra-cocos, cachimbos e outras peças encontradas nas urnas. O mérito: todas as peças desta secção pertenceram a índios do próprio município.
> **Arte Sacra**: o Museu possui uma boa coleção de imagens de belíssimo valor artístico. Alfaias. Relicário. Missais. Peças, enfim, desde o Século XVIII.
> **História**: galerias com retratos de todos os párocos e prefeitos do município, desde 1773. Cadeira de la. Câmara de vereadores (1838). Instrumentos usados para punir escravos. Hérois palmeirenses na 2a. Guerra Mundial.
> **Armaria** – Armas tomadas de cangaceiros. Carta do próprio punho do capitão Lampião. Granadeiros da Guerra do Paraguai. Revólver usado na Guerra Civil dos Estados Unidos. Espadas, etc.
> **Cristaleria:** louças de porcelanna, e cristais de dois séculos.
> **Fósseis** – coleção de fósseis encontrados em depósito paleológico do município. (TORRES, 1978, grifo nosso).

Atualmente, segundo pesquisa documental e informações *in loco*, o acervo do Museu Xucurus está subdividido em 08 categorias: *(1) Armaria e Cangaço, (2) Arte Sacra, (3) Arte Indígena, (4) História e Escravocrata, (5) Usos e Costumes, (6) Numismática, (7) Montaria, (8) Fósseis*. Dispostas tanto em arranjo de acervo em coleções como em arranjo de tipologias diferentes. Ou melhor, algumas categorias estão subdivididas pelos seus temas e grande parte do acervo está como miscelânea, um verdadeiro amontoado de objetos.

Durante os dias de vivências no museu, observando a atuação de seus funcionários frente aos visitantes e a interação dos mesmos com o acervo, identificamos quais *arranjos espaciais* são formados, a partir do agrupamento de duas ou mais *categorias de acervo,* seguindo uma lógica do percurso "oficial" que é orientado por seus funcionários.

Dessa forma, conseguimos identificar o que chamamos de *Arranjos Espaciais do Museu Xucurus:* espaço + acervo + percurso. Dividimos, portanto, o museu em 10 arranjos temáticos de visitação, cada qual formado pelos temas que compõe aquele recorte de espaço e ordem crescente de visitação, com base nesse percurso "oficial" regido pela gestão do museu. Ver Apêndice E.

Tabela 02 – Arranjos Espaciais do Museu Xucurus

Percurso	**Categorias de acervo**	**Espaço**
Arranjo 1	Formação Histórica	*Hall* de entrada (recepção)
Arranjo 2	Arte Sacra Católica	Ala central
Arranjo 3	Arte Sacra Católica	Altar-mor
Arranjo 4	Usos e Costumes / Política	Ala lateral direita
Arranjo 5	Tecnologia / Usos e Costumes	Ala posterior ao Altar-mor
Arranjo 6	História / Cultura / Negro Escravizado / Armaria	1ªAla do anexo superior (direito)

Tabela 02 – Arranjos Espaciais do Museu Xucurus

conclusão

Percurso	**Categorias de acervo**	**Espaço**
Arranjo 7	Usos e Costumes / Artesanato /Arte Sacra	1º Ala do anexo superior (esquerdo)
Arranjo 8	Cultura Indígena / Arqueologia / Minérios / Numismática	2ª Ala do anexo superior (esquerdo)
Arranjo 9	Cangaço / Premiações / Tecnologia / Cultura	2ª Ala do anexo superior (direito)
Arranjo 10	Usos e Costumes / Montaria / Música / Política / Arte Sacra Católica	Nave lateral esquerda.

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

Notas:
Algumas categorias de acervo foram nomeadas segundo as referências dos objetos;
Circuito inicial/final: Praça do Rosário e Locomotiva;

Intitulamos de "percurso oficial", (Ver Apêndice F) a conformidade dada pelos trajetos que os funcionários fazem com os visitantes no Museu. Com um quadro reduzido de funcionários, observamos o mesmo percurso traçado ou indicado por eles. Parece-nos que há uma linguagem institucional a ser lida pelos visitantes, pois a forma como é pensado o percurso, determina a intenção da exposição. No caso deste Museu, a história da cidade contada a partir da espacialização do acervo. E que história é essa? Novamente, o que o Museu Xucurus comunica? Um "entrelinhas" a ser interpretado pela análise dos arranjos expográficos, que faremos adiante.

Contudo, observou-se, que além desse percurso oficial, existem outros compreendidos e reelaborados pelos visitantes do Museu. O fato de haver apenas 01 funcionário por turno dificulta o acompanhamento do mesmo em todas as visitas realizadas no acervo, já que o acompanhamento implica sua ausência na entrada do Museu. Por esse motivo, na maioria das vezes, é indicado genericamente o percurso para o visitante ou deixa-se o mesmo à deriva no acervo.

Segundo Marandino et al (2008, p.20), "O espaço físico em um museu também determina a forma com que a visita é realizada. Como trata-se, em geral, de um trajeto aberto, o visitante deve ser cativado pela exposição durante seu percurso". Foi o que observamos no Museu Xucurus: a identificação de vários outros trajetos realizados pelos visitantes. Trajetos esses orientados pelos arranjos temáticos, mas não necessariamente em sua ordem crescente e sim, segundo Marandino (2008), pelos valores simbólicos exprimidos pela exposição.

Portanto, no Apêndice F, conseguimos visualizar o "percurso oficial" e alguns percursos de visitantes, compreendendo esses múltiplos trajetos que o Museu possibilita em sua dinâmica de espaço. Trajetos funcionais, pela própria mobilidade de seu *layout* interno e

trajetos simbólicos, pela troca de valores e sentidos entre sujeitos e objetos. Por exemplo, alguém que faz determinado percurso no museu pela acessibilidade dos espaços com seus cheios e vazios, objetos e elementos arquitetônicos direcionando o trajeto. Outros constroem um caminho pela importância ou relação que mantém com os objetos ali presentes.

Como seria impossível prever e investigar todos os percursos espontâneos vividos no museu, optamos por analisar mais detidamente o percurso "oficial", alinhavado na sequência aqui apresentada, ainda que seja possível perceber a fragmentação dos acervos.

3.3.2. Leitura dos Arranjos Expográficos do Museu

Quadro 04 – Museu Xucurus: arranjo espacial 1.

ARRANJO 1		
TEMA	**DESCRIÇÃO**	**TERMOS (OBJETOS)**
FORMAÇÃO HISTÓRICA	Objetos relacionados a história e fundação de Palmeira dos Índios e do Museu Xucurus	Quadros dos primeiros bispos diocesanos; Quadro das Irmãs Holandesas; Quadro dos três fundadores do Museu; Baús antigos; Cruz com Imagem de Bom Jesus da Boa Morte; Imagens dos Três Pastores;

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

O *Arranjo 1*, localizado no *hall* de entrada, narra a formação histórica de Palmeira dos Índios, bem como a própria formação do Museu Xucurus, a partir dos valores representativos de seus objetos.

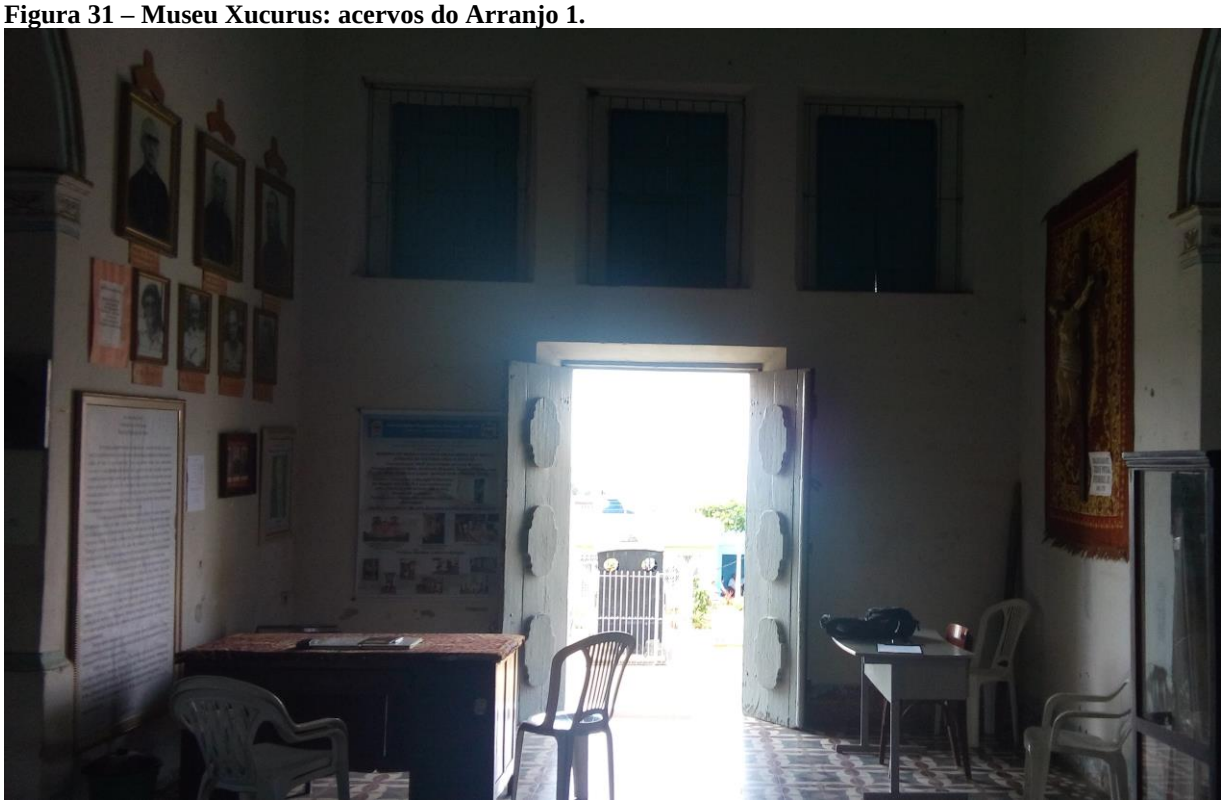
Destacamos a *cruz com a imagem de Bom Jesus da Boa Morte*, trazida de Portugal por Frei Domingos de São José, o mesmo que recebeu terras para aldeamento e catequização dos índios e construiu a primeira igreja matriz da cidade, Igreja Senhor Bom Jesus da Morte, conforme visto no Capítulo 01. Salientamos que Frei Domingos de São José é citado na lenda de Tilixi e Txiliá, de Luiz Torres.

Temos os *quadros dos três primeiros bispos da diocese de Palmeira dos Índios*: Dom Otávio Barbosa Aguiar, Dom Epaminondas José Araújo e Dom Fernando Iório Rodrigues; respectivamente. Ressaltando que Dom Otávio Aguiar foi também um dos idealizadores do Museu Xucurus, representado também no acervo pelos *quadros dos três idealizadores do Museu*: Luiz Barros Torres, Dom Otávio Aguiar e Alberto do Oliveira.

Ao entrarmos no Museu, nos deparamos primeiramente com esses objetos que remetem ao ato de fundação da cidade, ao poder da Igreja Católica e da dominação do branco frente a uma edificação erguida como templo católico, especialmente para ser frequentado por descendentes afros, tendo como liderança padres e frades, geralmente portugueses, com influência sobre os indígenas, cuja dominação ficava por conta da Igreja Católica.

Assim, esses objetos com seus valores simbólicos, quando postos no *hall* de entrada[30] do Museu, demonstram a perpetuação do poder dominante branco católico na história de Palmeira dos Índios, já que os negros e índios[31], por exemplo, são representados nos acervos dispostos no anexo do Museu. Ou melhor, os negros construtores da edificação e os índios que dão o nome do Museu e da cidade foram colocados em segundo plano dentro da esfera de poder no espaço do Museu. Corroborando, portanto, para a difusão do mito fundador da cidade, construído por Luiz Torres, conforme visto no Capítulo 01. Ver Apêndice G.

Figura 31 – Museu Xucurus: acervos do Arranjo 1.



Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

[30] Praticamente são os primeiros objetos a serem visitados. Bem como o sentido representativo de uma entrada, colocando-a como primeiro ou principal acesso, conotando, nesse caso, a ascensão do poder dominante da cidade.
[31] Formação étnica e cultural de Palmeira dos Índios.

Figura 32 a, b, c – Museu Xucurus: acervos do Arranjo 1.

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

Quadro 05 – Museu Xucurus: arranjo espacial 2.

ARRANJO 2		
TEMA	**DESCRIÇÃO**	**TERMOS (OBJETOS)**
ARTE SACRA CATÓLICA	Objetos sacro-religiosos;	Oratórios de madeira; Vestes litúrgicas; Vestes litúrgicas do primeiro bispo; Hábito e cruz franciscana; Imagens de santos católicos e utensílios sacros;

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

No *Arranjo 2*, agregamos o termo "católica" na Arte Sacra, para enfatizar que esse arranjo espacial só possui objetos sacro-religiosos católicos. Configurado na nave central, portanto, na ala principal da edificação, uma das leituras que podemos fazer desse arranjo é a da imposição do catolicismo diante do contexto de uma antiga igreja que passou pelo processo de sincretismo religioso.

Os objetos alí dispostos no arranjo continuam exercendo o poder e autonomia da Igreja diante de seus fiéis e não católicos, negando as características da religião africana em seus rituais católicos. Adentramos nesse arranjo e os objetos que mais chamam atenção, visualmente falando, sãos os manequins paramentados liturgicamente: temos as *vestes litúrgicas de Dom Otávio Aguiar* e o *hábito e cruz franciscano*, por exemplo. E mais uma vez a representação marcante de Dom Otávio, como líder religioso e idealizador deste museu. Ver Apêndice G.

Figura 33 – Museu Xucurus: acervos do Arranjo 2.

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

Figura 34 a, b, c, d – Museu Xucurus: acervos do Arranjo 2.

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

Quadro 06 – Museu Xucurus: arranjo espacial 3.

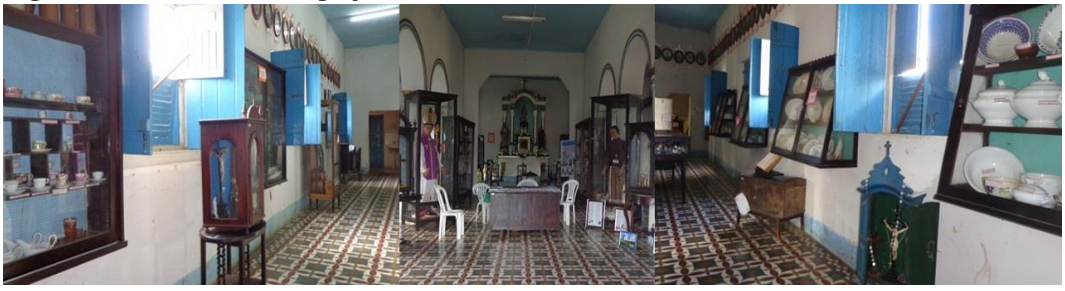
ARRANJO 3		
TEMA	**DESCRIÇÃO**	**TERMOS (OBJETOS)**
ARTE SACRA CATÓLICA	Objetos sacro-religiosos;	Pia batismal; Cadeiras do altar; Imagem de Nossa Senhora das Brotas; Altar Mor; Imagem de Nossa Senhora do Rosário;

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

Destacamos, neste arranjo, a preservação do patrimônio edificado junto com os seus bens móveis integrados (altar-mor e imagens de santos). Conforme discutido no início do capítulo, o processo de reutilização de edificações históricas requer a adequação de seu espaço físico para o novo uso. Vimos que na Igreja do Rosário houve apenas pequenas reformas e ampliações de seu espaço para adequação do Museu Xucurus. Notando-se, portanto, a preservação de seu estilo arquitetônico mantendo a mesma configuração interna de igreja: nave central, naves laterais e altar-mor.

Nesse sentido, uma outra função simbólica aqui representada é a de arquitetura como acervo: a própria arquitetura da igreja faz parte da categoria de acervo do Museu Xucurus. Ao adentrarmos conseguimos fazer uma leitura espacial da conformação de naves e altar-mor, por exemplo, através da organização dos objetos dispostos linearmente nesses espaços. Não há um "amontoado de coisas", como nos demais arranjos do museu. Parece-nos que os objetos mantêm uma relação de respeito com o espaço arquitetônico de igreja.

Figura 35 – Três naves da Igreja do Rosário dos Pretos



Fonte: João Paulo Omena Silva, 2015.

Neste arranjo, além da estrutura física de um altar-mor, temos a ideia da representação litúrgica e eucarística: inserção da imagem de santos, mesmo descontextualizadas[32], a presença do sacrário e cálice, galhetas, bíblia em latim, crucifixo, por exemplo. Tornando-se um cenário próprio de veneração ou culto, a partir do reconhecimento destes símbolos católicos por seus visitantes: a reza do terço, o sinal da cruz, o ato de genuflexão, papéis com pedidos de oração, a procura pelo padre; segundo observação nas vivências[33]. Ver Apêndice G.

Figura 36 a, b, c, d, e – Museu Xucurus: acervos do Arranjo 3.

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

[32] Por exemplo, a imagem de Nossa Senhora das Brotas que pertenceu a Capela do Povoado Mata Burros, município de Estrela de Alagoas, segundo legenda do objeto.

[33] Antes de ir embora sentei na recepção do museu e nesse momento chegou uma senhora. Ela entrou, fez uma reverência, fazendo a genuflexão e o sinal da cruz olhando para o altar, e perguntou a respeito do padre. Ela veio pedir dinheiro para voltar para sua casa em outro bairro. Aproveitando, eu perguntei se ela conhecia essa edificação, se era uma igreja. A resposta foi engraçada, porque ela respondeu que sim, que era uma igreja e apontou para o altar dizendo: "Olha Nossa Senhora alí trepada e a cruz do Senhor Jesus Cristo". (Autor da pesquisa, Relato de campo, 06 de janeiro de 2016).

Quadro 07 – Museu Xucurus: arranjo espacial 4.

ARRANJO 4		
TEMA	**DESCRIÇÃO**	**TERMOS (OBJETOS)**
USOS E COSTUMES	Objetos de utilidade da sociedade	Utensílios de porcelanas (pratos, xícaras, travessas); Utensílios variados (porta-palitos, talheres, xícaras, pratinhos); Escrivaninha de madeira; Quadro de medalhas; Sino;
POLÍTICA	Galeria de prefeitos e párocos	Quadros de todos os intendentes, prefeitos e párocos de Palmeira dos Índios;

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

Neste arranjo, cabe-nos refletir quais usos e costumes esses acervos referem-se. Quais famílias, por exemplo, detinham do uso de tais utensílios de porcelanas e variados semelhantes? No contexto da época, sabemos que a aquisição desses utensílios e objetos era privilégio das famílias mais abastadas da cidade. O pobre jamais conseguiria comprar um prato, uma xícara, uma louça qualquer de porcelana. Muito menos um talher de prata ou bronze. Esses objetos arranjados dessa maneira configuram um padrão de classe social a ser lido pelos visitantes: os usos e costumes de uma sociedade burguesa palmeirense.

Temos também, neste arranjo, a galeria de políticos, representados pelos quadros dos intendentes, prefeitos e párocos que passaram pela cidade. Dispostos continuamente na parte superior da parede, o que pode conotar uma soberania, identificamos a passagem política de um regime oligárquico que se configura até os dias atuais em Palmeira dos Índios: sempre as mesmas famílias tradicionais e Igreja exercendo o poder. Corroborando para fazermos uma leitura do arranjo com base na aristocracia palmeirense. Ver Apêndice G.

Figura 37 a, b, c, d, e, f – Museu Xucurus: acervos do arranjo 4

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

Quadro 08 – Museu Xucurus: arranjo espacial 5.

ARRANJO 5		
TEMA	**DESCRIÇÃO**	**TERMOS (OBJETOS)**
USOS E COSTUMES	Objetos de utilidade da sociedade	Baús antigos; Cofre; Fichário de papel Vestes pessoais (camisola); Penteadeira de madeira; Quadro com documentos diversos
TECNOLOGIA	Objetos que representam tecnologia, comunicação e economia para cidade	Prensa de jornal antiga;

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

Neste arranjo mais uma vez nos deparamos com a categoria de usos e costumes de um grupo privilegiado da sociedade palmeirense. E nos perguntamos, por exemplo, qual a necessidade de expor uma *camisola* que pertenceu a Dona Maria Rabelo Maia? Quem foi esta mulher? De qual classe social ela pertencia? E o que simboliza sua exposição? Pelo que já percebemos na espacialização dos outros arranjos, nota-se que é mais uma das representações das famílias abastadas de Palmeira dos Índios. Neste mesmo arranjo temos outros objetos ditos de usos e costumes, como um *fichário* que pertenceu a baronesa de Água Branca, *baú em couro* que pertenceu a família Pereira e Silva, *penteadeira de madeira*, que consequentemente também pertenceu alguma família aristocrata de Palmeira dos Índios.

Assim como, temos uma *prensa* que confeccionou um dos jornais mais antigos de Alagoas e do Brasil, "O Interesse Público", com a intenção, talvez, de mostrar o avanço tecnológico e comunicativo e o trabalho artesanal produzido em Palmeira dos Índios. Visto que antigamente o jornal era o principal meio de transmitir a informação. Ver Apêndice G.

Figura 38 a, b, c, d, e, f, g – Museu Xucurus: acervos do arranjo 5.

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

Quadro 09 – Museu Xucurus: arranjo espacial 6.

ARRANJO 6		
TEMA	**DESCRIÇÃO**	**TERMOS (OBJETOS)**
HISTÓRIA	Objetos que remetem a história geral e da cidade	Lampião (luminária) Potes de barro; Panelas e fogão; Telhas de barro (feito na coxa dos negros) Ferragens Elementos de tortura da escravidão;
CULTURA	Objetos que representam a produção artesanal local	Pilão; Tear; Barris para mel e cachaça;
NEGRO ESCRAVIZADO	Representação do negro	Manequim (negro fujão e ladrão);
ARMARIA	Coleção de armas	Armas de cangaceiros; Bacamartes da Guerra do Paraguai; Revólver usado na Guerra Civil dos EUA; Balas de canhão do Brasil Colônia Capacetes e armas usadas na 2ª Guerra Mundial Punhais, floretes e espada da antiga Guarda Nacional;

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

Adentrando ao anexo superior do Museu, identificamos este arranjo com variadas temáticas. Encontramos objetos que registram a história e cultura da cidade, por exemplo, o primeiro lampião que iluminou Palmeira dos Índios, barris que serviam para armazenamento de cachaça e mel, algumas panelas e fogão pretos que remetem ao período da escravidão, pilões e um tear simbolizando o modo de produção, como também o auge do algodão na economia palmeirense.

Destacamos que a categoria “Negro escravizado” foi intitulada neste arranjo, devido seu acervo não representar a cultura e identidade afro-brasileira e sim apenas o negro escravizado. São objetos de tortura do negro no período da escravidão; é o uso da mão-de-obra escrava para fazer telhas de barros moldadas nas coxas de negros; é a presença de uma liteira que faz referência ao negro como instrumento de transporte para o proprietário de

terras; e, por fim, três manequins que transmitem a imagem do negro fujão e ladrão acorrentados.

Qual leitura, portanto, podemos fazer desse arranjo que dispõe de objetos que narram determinadas histórias e usufrui da autoridade do militarismo, por exemplo, representado pela coleção de armas nesse arranjo? A história aqui contada é a dos vencedores. É a da dominação branca frente ao negro que foi escravizado. O mesmo negro que construiu esta igreja, é o que está acorrentado como escravo no acervo, lembrados negativamente pela exploração de seu trabalho e castigos recebidos.

Figura 39 a, b – Negros escravizados representados nos manequins.

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

Vejamos a contradição, os "03 escravos – fundadores da Igreja Museu Nossa Senhora do Rosário no ano de 1805[34]", representados desta forma negativa e espacialmente dispostos no anexo superior; enquanto as figuras dos três primeiros bispos e dos idealizadores do Museu Xucurus estão alocados no *hall* de entrada deste Museu. Por que os negros não estão representados na ala principal ou entrada do Museu? Visto que "A edificação é 100% afro, eles mesmos fabricaram todo o material que eles precisassem". (Ana Cristina, em entrevista, 2014.).

Por que não contar a história da edificação e da cidade também referenciando o legado que a cultura afro-brasileira deixou para nossa sociedade? Não há a presença, nesse acervo, das comunidades quilombolas, como o importante exemplo da Tabacaria, como remanescentes desta cultura. Esses objetos, que estereotipam os negros como um grupo escravizado "ladrão" e "fujão" podem elucidar o olhar atual da sociedade para esta comunidade.

[34] Informação contida na placa do manequim da imagem b.

No ano de 2007 esse acervo encontrava-se na ala principal (nave central) do Museu. Todavia, a representação negativa do negro neste acervo junto com toda a arte sacra, a figura dos primeiros bispos e a presença dos idealizadores do espaço, remetia ainda mais a soberania da Igreja e a dominação branca. Era a representação do negro em sua condição de escravo que obedecia ao seu senhor. Ver Apêndice G.

Figura 40 – Arranjo espacial da entrada do Museu Xucurus no ano de 2007.

Fonte: Relatório Técnico de Identificação e Delimitação do Território da Comunidade Remanescente de Quilombo de Povoado Tabacaria, INCRA, 2007.

Figura 41 a, b, c, d, e, f, g, h – Museu Xucurus: acervos do Arranjo 6.

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

Quadro 10 – Museu Xucurus: arranjo espacial 7.

ARRANJO 7		
TEMA	**DESCRIÇÃO**	**TERMOS (OBJETOS)**
USOS E COSTUMES	Objetos de utilidade da sociedade	Utensílios variados (leques, óculos, pentes, escovas); Sala de Estar (cadeiras, tapetes, vitrola) Cama de Graciliano Ramos; Penico; Penteadeira de madeira; Escrivaninha de madeira;
ARTESANATO	Produção de artefatos locais	Artesanato indígena;
ARTE SACRA CATÓLICA	Objetos sacro-religiosos	Oratório de madeira

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

No Arranjo 7, temos um arranjo curioso no que se refere a categoria da Armaria (arranjo 6) frente ao acervo de Artesanato. A forma que esses dois acervos estão dispostos dá a entender que as armas estão apontadas ou direcionadas para o artesanato indígena. O que pode gerar uma reflexão acerca do processo de construção identitária e de reconhecimento do índio no Brasil, a partir desse arranjo espacial.

Figura 42 – Disposição espacial do acervo Armaria e Artesanato Indígena.

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

Primeiramente, vestiram seus corpos, deram-lhe uma nova língua, foram catequizados e tomaram suas terras. Praticamente "mataram", 'assassinaram" os índios brasileiros, tratando-se da imposição de uma cultura e religião que não eram a deles. Além de todo esse processo, Palmeira dos Índios, por exemplo, até hoje mantém um conflito com os povos indígenas no quesito da demarcação de terras, o que envolve latifundiários, comerciantes, políticos, moradores e a própria Igreja.

Segundo notícia publicada no *site* <www.índios.org.br>, um caso que podemos relatar foi quando um deputado propôs, em 2003, um projeto de lei para reduzir o nome da cidade apenas para Palmeira, negando a presença das comunidades indígenas e reafirmando aquela idealização de índio que Luiz Torres construiu no imaginário da cidade, discutido no Capítulo 1.

> "Meu projeto estabelece que Palmeira dos Índios será só Palmeira, por que lá não é terra de índio. É de homens, empresários, comerciantes, fazendeiros e gente trabalhadora que fazem o progresso da região", declarou. [...] Ele disse que não admite mais que a sua cidade continue a ser chamada de Palmeira dos Índios. "Eles são preguiçosos, só vivem bebendo cachaça e a fazenda que praticamente me tomaram vive lá abandonada sem produção alguma", reagiu. (Disponível em <https://www.indios.org.br/pt/noticias?id=10174>, acesso em 25 de Julho de 2017).

Na categoria de Usos e Costumes temos uma exposição de uma sala de estar e um quarto. Pelo mobiliário percebemos a representação de um ambiente de família de classe abastada, visto o acabamento dessas peças, a presença de uma vitrola e o próprio arranjo dessa sala, por exemplo.

No ambiente "quarto" destacamos uma cama que pertenceu a Graciliano Ramos e sua esposa, segundo legenda do acervo. Conforme exposto no Capítulo 1, Palmeira dos Índios possui um museu dedicado a vida e obra de Graciliano Ramos, levando-nos ao questionamento do motivo da cama não estar como acervo deste museu. O que parece ser uma peça descontextualizada, na verdade pode ser justamente a representação de um quarto da elite palmeirense, pois além da figura de Graciliano Ramos, junto a cama existe um penico, uma penteadeira e escrivaninha de madeira marcando esses objetos de usos e costumes, além da presença de um oratório também neste arranjo. Ver Apêndice G.

Figura 43 – Arranjo espacial da Sala de Estar e Quarto.

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

Figura 44 a, b, c, d, e, f – Museu Xucurus: acervos do arranjo 7.

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

Quadro 11 – Museu Xucurus: arranjo espacial 8.

ARRANJO 8		
TEMA	**DESCRIÇÃO**	**TERMOS (OBJETOS)**
CULTURA INDÍGENA	Objetos e artefatos indígenas	Manequins com vestes usadas no toré; Igaçabas (algumas com restos ósseos); Machado de pedra; Cachimbos; Arco e flecha; Utensílios cerimoniais;
ARQUEOLOGIA	Peças arqueológicas	Fósseis humanos (índios) Fosseis de animais
MINÉRIOS	Minerais	Rochas e Minérios Pedaço do Muro de Berlim
NUMISMÁTICA	Moedas	Moedas nacionais Moedas de outros países

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

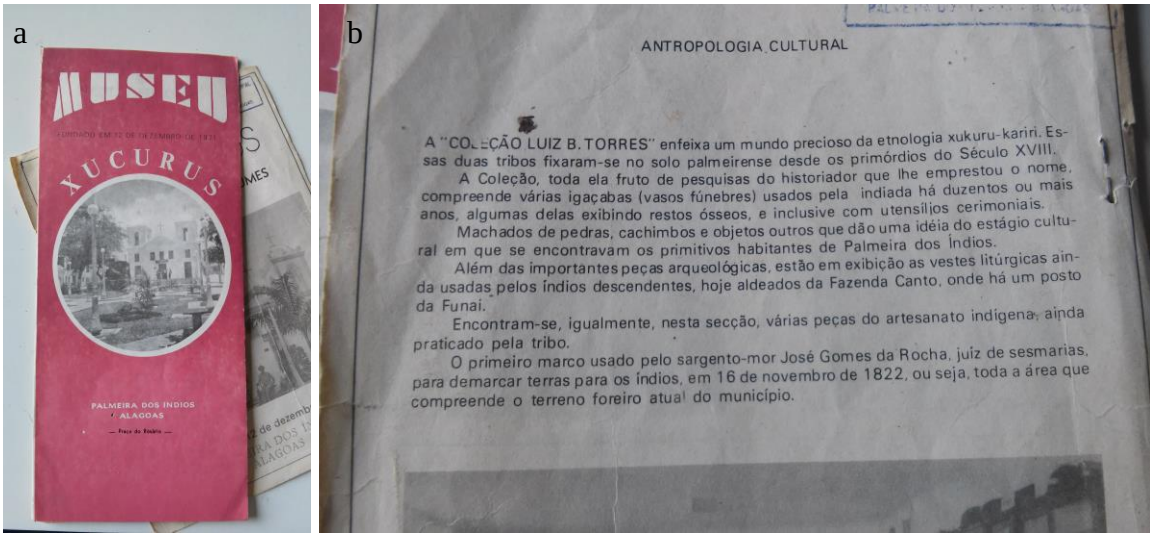
Destacamos neste arranjo o contexto em que se encontra o acervo referente ao nome principal do Museu, o acervo indígena. Primeiro, este acervo está disposto na segunda ala do anexo superior, basicamente no final do Museu, tornando-se pouco percebido em relação ao grau da hierarquia espacial em que o Museu é configurado. Talvez por uma cidade em conflito com os indígenas é possível compreender a importância espacial que lhe foi conferida.

Segundo, se observarmos as outras subdivisões tipológicas que agregam este arranjo, percebemos uma idealização da representação do Índio Xukuru-Kariri. Neste caso, colocar o acervo indígena junto à categoria da arqueologia e minérios reduz o índio a instância do primitivo. O fato de acervo expor algumas igaçabas com ossos, por exemplo, contribui para a exotização desse índio. "Você já viu ossos indígenas? Visite o Museu Xucurus!" Neste acervo, portanto, é mostrada a figura do índio construída por Luiz Torres e disseminada pela idealização do mito fundador da cidade.

Em pesquisa documental realizada na Biblioteca Pública Municipal de Palmeira dos Índios encontramos alguns *folders*[35] de divulgação do Museu Xucurus e observamos o uso de alguns termos equivocados para identificar o acervo indígena: "tribo", "primórdios", "indiada". Uma leitura romântica que corrobora para com a ideia de índio que foi construída no imaginário da cidade e parece justificar a leitura equivocada dos mesmos nas falas dos políticos e donos do poder em conflito pelas terras indígenas.

[35] Não possuía data de edição.

Figura 45 a, b – *Folders* de divulgação do Museu Xucurus.



Fonte: João Paulo Omena Silva, 2015.

E por fim, cabe-nos refletir também no conteúdo simbólico que esse acervo transmite aos povos indígenas de Palmeira dos Índios. Realizamos uma entrevista com o Pajé Celso, da comunidade indígena Fazenda Canto, no qual em seu depoimento explicitou a indignação acerca do museu afirmando que ele não representa a comunidade indígena[36].

> [...] Aqui em Palmeira como tinha o material do meu pai que eles compravam, mas ficava no museu de Palmeira dos Índios que nunca, na realidade, ele nunca representou, não representou ao povo indígena, não tem nenhuma representação do povo Xukuru-Kariri, inclusive. Ele nunca, olha aqui tem um material do Miguel Celestino, aqui tem o material dele. A maioria do artesanato que temos no museu hoje é dos Xukurus-Kariris. E 70% a 80% foi meu pai que fez e tá lá naquele museu. E a gente ver hoje aquele museu não tem uma representação dos Xukurus-Kariris que deveria ter. [...] A minha intenção é de a gente puxar esse museu para dentro da Fazenda Canto, para dentro da aldeia que meu pai morou, onde ele é enterrado lá. A gente tirar todo o material dele daqui de Palmeira, levar para dentro da Fazenda Canto. [...] porque sabemos o valor que tem um museu para a gente, sabemos o que é que significa uma igaçaba daquela que tá alí, restos mortais de nossas famílias. [...] A gente tem uma casa grande lá e colocar toda essa discussão. Então, eu penso isso de tirar. Vejo que aqui ele não tem valor nenhum. [...] Para mim hoje o museu não me representa nada, questão do povo Xukuru-Kariri em nada. (Pajé Celso, em entrevista, 2015).

Foi criado, portanto, um museu com nome principal de "Xucurus", numa edificação de caráter religioso, "[...] a gente sabe que a Igreja, primeiramente, ela foi a primeira contra a questão indígena, foi uma anti-indígena, na realidade" (Pajé Celso, em entrevista, 2015),

[36] Vale ressaltar que estamos falando apenas do ponto de vista de um líder comunitário de um dos aldeamentos indígenas.

numa cidade em conflitos com os povos indígenas e que não se trata de museu temático indígena. Ver Apêndice G.

Figura 46 a, b, c, d, e, f – Museu Xucurus: acervos do arranjo 8.

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

Quadro 12 – Museu Xucurus: arranjo espacial 9.

ARRANJO 9		
TEMA	**DESCRIÇÃO**	**TERMOS (OBJETOS)**
CANGAÇO	Peças do cangaço	Gibão de couro; Manequim com os pertences de Lampião; Bilhete do próprio punho de Lampião; Bíblia encontrada no alforje de Lampião;
PREMIAÇÕES	Objetos de premiações	Coleção de troféus
TECNOLOGIA	Objetos que representam tecnologia, comunicação e econômica para cidade	Máquinas de costura; Máquinas de datilografia; Telefones; Televisão; Rádios; Videocassete; Ferros de passar em brasa;
CULTURA	Representação da cultura popular	Manequins (folguedos populares)

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

Neste arranjo temos algumas peças que elucidam a história do Cangaço e a passagem do bando de Lampião pelo sertão e agreste alagoano. Temos a categoria de Premiações com a coleção de troféus de eventos como vaquejadas e torneios de futebol, representando a uma classe seletiva que tinha o privilégio de participar desses eventos. Como também, novamente a categoria Tecnologia mostrando o processo de evolução tecnológica e de comunicação na cidade.

Temos a presença de dois manequins representando os folguedos populares, especificamente, o Reisado. Apesar de Alagoas manter uma tradição forte desses folguedos, não observamos a presença dessa manifestação cultural ativa em Palmeira dos Índios[37]. Nesses manequins, de acordo com legenda, é nominado o Reisado do bairro da Ribeira, em Palmeira dos Índios. Vale ressaltar que os folguedos fizeram parte do contexto das Irmandades dos Homens Pretos pela prática das "Folias", que era um evento para a escolha do Rei, Duques, Marqueses e Condes (organização social das irmandades). Tornando-se, portanto, uma das manifestações culturais dessas associações. Ver Apêndice G.

[37] Constatado pelo Projeto de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial de Alagoas (2014/2016), no qual fui pesquisador e cujo relatório final foi entregue ao IPHAN em 2017.

Figura 47 – Manequins representando folguedo popular.

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

Figura 48 a, b – Missa e Reinado da Festa de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Chapada do Norte/MG.

Fonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, IEPHA, 2013.

Figura 49 a, b, c, d, e, f – Museu Xucurus: acervos do arranjo 9.

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

Quadro 13 – Museu Xucurus: arranjo espacial 10.

ARRANJO 10		
TEMA	**DESCRIÇÃO**	**TERMOS (OBJETOS)**
USOS E COSTUMES	Objetos de utilidade da sociedade	Utensílios domésticos de cristal e barro;
MONTARIA	Artefatos de montaria à cavalo	Coleção de estribos
POLÍTICA	Galeria de prefeitos	Quadros de todos os intendentes e prefeitos de Palmeira dos Índios desde 1891;
MÚSICA	Instrumentos musicais	Violino; Saxofone;
ARTE SACRA CATÓLICA	Objetos sacro-religiosos	Oratório de madeira; Quadros da via-sacra;

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

E por fim, o Arranjo 10 marcando o término do percurso oficial do Museu Xucurus. Temos os objetos da categoria de Usos e Costumes que identifica a dita "nobreza" ou "famílias ilustres" de Palmeira dos Índios, conforme legenda de acervo, o que representa as oligarquias políticas da época, e, consequentemente as famílias dominantes, os comerciantes e fazendeiros. Temos uma coleção de estribos remetendo a um dos meios de transporte da época, o cavalo, como também os grandes fazendeiros e proprietários de terras. A galeria de políticos e párocos representando esse poder da Igreja sobre a cidade.

Na categoria Música temos um violino de um maestro que foi autor junto com Luiz Torres da música do Hino Municipal de Palmeira dos Índios. Assim como na categoria Arte Sacra Católica temos os quadros com fotografias da primeira encenação da Paixão de Cristo, dirigida por Luiz Torres, além de alguns oratórios de madeira.

A visitação é assim encerrada com a representação da Igreja e do poder branco dominante diante do contexto da formação histórica e social de Palmeira dos Índios e do contexto da própria edificação. Uma leitura, portanto, da materialização dos ideais de três pessoas que representaram as classes elitizantes da sociedade Palmeirense. Ver Apêndice G.

Figura 50 a, b, c, d, e, f, g – Museu Xucurus: acervos do arranjo 10.

Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

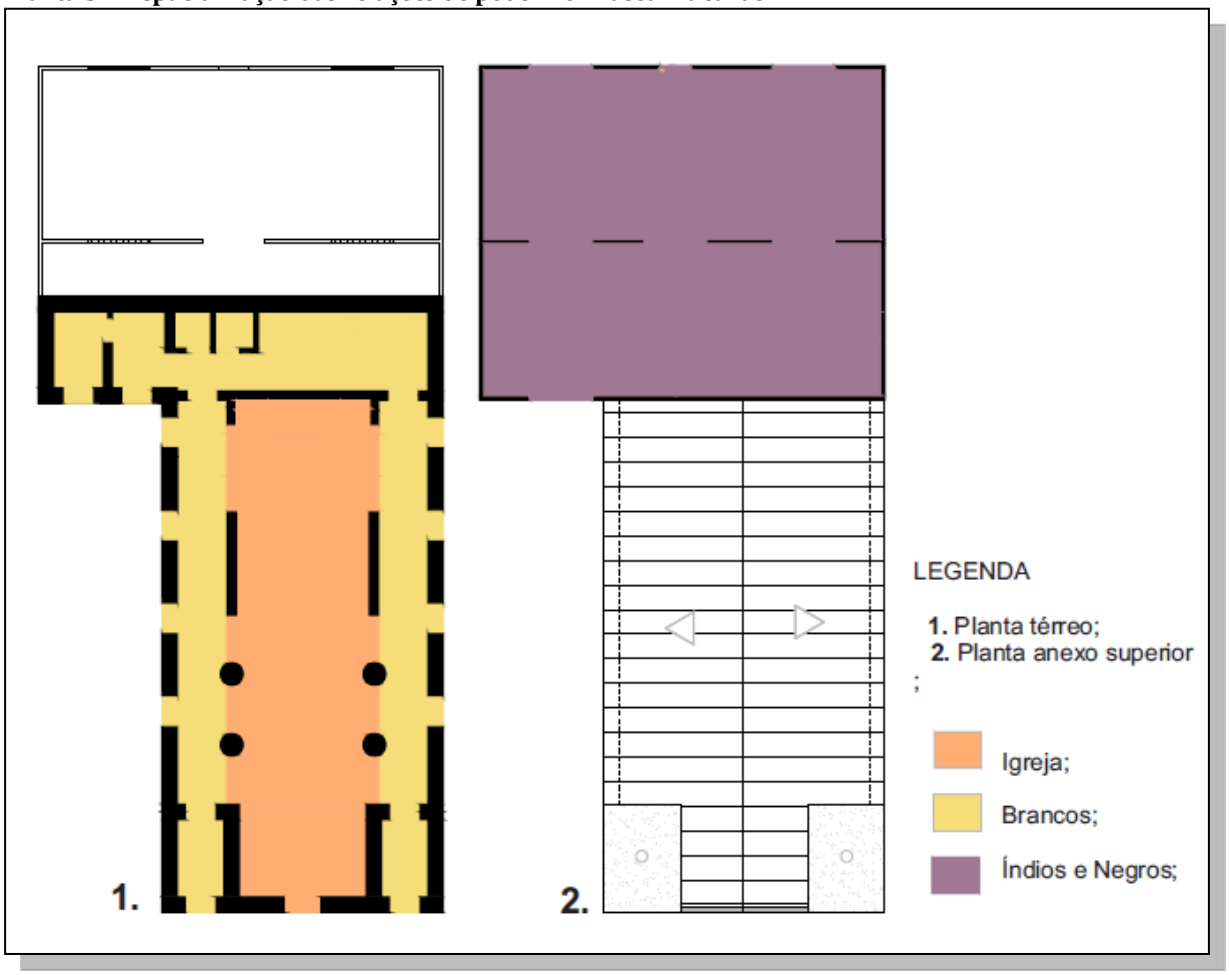
CONCLUSÃO

[...] a coleção e seu sinal de sangue;
a coleção e seu risco de tétano;
a coleção que nenhum outro imita.
Escondo-a de José, por que não ria
nem jogue fora esse museu de sonho
.
Carlos Drummond de Andrade

No Capítulo 1, apontamos os rastros históricos, o cotidiano e contexto sociocultural de Palmeira dos Índios nas relações com o espaço arquitetônico e museológico do Museu Xucurus. No Capítulo 2, buscando entender a construção da definição do objeto de estudo, abordamos a trajetória e política dos Museus, inserindo o Museu Xucurus nesse processo. E por fim, no Capítulo 3, a partir dos arranjos espaciais formados pela exposição, conseguimos fazer uma análise da leitura de museu construída intencionalmente pelos seus idealizadores.

Constatou-se, a partir da experiência dessa pesquisa, uma hierarquização do espaço musealizado nesta igreja. Pelas análises expográficas foi possível perceber o ordenamento dado às categorias de acervo no espaço, respeitando a significação de sua arquitetura e estabelecendo relações de poder. Na Planta a seguir, conseguimos visualizar como a representação das classes sociais nos acervos materializa-se de forma hierárquica no espaço arquitetônico.

Planta 5 – Espacialização das relações de poder no Museu Xucurus



Fonte: João Paulo Omena Silva, 2017.

Na leitura dos 10 arranjos espaciais percebemos que há uma concentração maior de arte sacra católica na ala principal do Museu, o que se refere a função primeira de nave central

e altar-mor da Igreja. Como também nas alas secundárias, objetos referentes aos usos e costumes de famílias tradicionais da cidade, referindo-se sua função primeira de naves laterais e área posterior ao altar-mor da igreja. Na ala superior, a que se refere ao anexo construído posteriormente, temos arte sacra católica e objetos de usos e costumes e também a existência do acervo indígena e a representação do negro escravizado, dentre outras diversas categorias.

Expressando o poder das classes dominantes, temos a Igreja e elite branca, nos espaços que seriam privilegiados de uma igreja, por exemplo. E deixando as minorias, o índio e negro, em segundo plano, no anexo superior. Refletindo nas relações entre Arquitetura e Poder, que sempre permearam na historiografia arquitetônica e urbana das cidades e seus reflexos no discurso em que o Museu Xucurus constrói de Palmeira dos Índios, trocando as indicações do cotidiano pelo monumental, por uma história oficial.

A forma que a cidade é construída no Museu é legitimada pelo tratamento dos objetos na exposição. Ao analisar as categorias de acervo do Museu Xucurus identificamos "Exposições meramente taxonômicas (numismática, porcelanas, mobiliário, armaria, etc) [...] mistificando os objetos". (MENESES, 2005, p. 35). Ou melhor, os objetos passam pelo processo da "fetichização" na exposição, segundo o autor, "[...] entendida como deslocamento de atributos do nível das relações entre os homens, apresentando-os como derivados dos objetos, autonomamente, portanto "naturalmente". (MENESES, 2005, p. 34). O objeto fetiche é aquele que na exposição atribui-se um valor inerente ao grupo ou classe que ele representa, naturalizando, portanto, suas características.

Todavia, segundo o mesmo autor, esses objetos só dispõem de suas propriedades físico-química, como a matéria-prima, textura, peso, geometria, etc. Ou seja, a coisa pela coisa. Os sentidos e valores que lhe são atribuídos são da sociedade, que confere outras significações, já que se trata de um objeto musealizado. E assim, a fetichização parte da sociedade para o objeto, nessa atitude etnocêntrica para as coisas.

Meneses (2005) afirma que é possível desfetichizar o objeto direcionando-se ao contrário da fetichização, ou seja, partindo do objeto para a sociedade. Utilizar o objeto museal como instrumento cognitivo e educativo para construção da sociedade. Ao invés de narrar a história da escravidão (manequins negro fujão e ladrão e objetos de tortura), poderia contar as consequências que esse período ocasionou, como o preconceito e desigualdade racial ou o legado da cultura africana no Brasil, como as danças, religião, comidas, etc. Outro exemplo, na categoria armaria do Museu, em vez de fazer a história das armas como símbolo do poder e autonomia militar, poderia ver a história nas armas, como "[...] expor as relações

do corpo com a arma, como mediações para definir o lugar do indivíduo (armas brancas), do grupo (armas de fogo, padronização, disciplina), da multidão urbana, perigo latente (pistolas miniaturizadas) e assim por diante". (CARVALHO 1992, *apud* MENESES, 2005, p. 35).

Acredita-se que ir inverso da ideologia construída no percurso oficial dos arranjos espaciais do Museu Xucurus seria o caminho mais indicado. Descontruir a ideia de que é possível, pela exposição do acervo indígena, entendermos o significado geral de sua cultura, por exemplo, "[...] torna inócuo o museu, por reduzir a exposição a uma exibição de objetos que apenas ilustram sentidos, conceitos, ideias, problemas que não foram deles extraídos, mas de outras fontes externas, independentes daquilo que se está apresentando". (MENESES, 2005, p. 36).

Portanto, os modos de pensar, vivenciar e perceber o Museu Xucurus de História, Artes e Costumes, atentos a essas nuances paradigmáticas, possibilitará fazermos múltiplas leituras de si e da história de Palmeira dos Índios que é narrada em seu acervo. Um museu de porte pequeno, localizado no agreste de Alagoas, fundado na década de 1970 e pautado no conceito tradicionalista, revelou-nos, na experiência desta pesquisa, possibilidades tanto conceituais como cotidianas de pensar "museu" na contemporaneidade. Deixando como contribuição ao campo disciplinar, a compreensão sobre a ideia de museu, através das perspectivas analíticas que as vivências deste apresentaram.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. Turista Aprendiz. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ALENCAR, José de. **Iracema.** São Paulo: Ática, 1997.

ANTUNES, Clovis. **Wakona-Kariri-Xukuru:** aspectos Sócio-Antropológicos dos Remanescentes Indígenas de Alagoas. Universidade Federal de Alagoas: Impressa Universitária, 1973.

CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação Museológica. In: **Caderno de diretrizes museológicas I**. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintedência de Museus, 2006. 2° Edição.

CHAGAS, Mário de Souza; NASCIMENTO JÚNIOR, José do (Orgs). **Subsídios para a criação de Museus Municipais.** Rio de Janeiro: MINC/IBRAM/Departamento de Processos Museais, 2009. 40p.

CHAUÍ, Marilena. Brasil. **Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do patrimônio.** São Paulo: estação Liberdade: Editora UNESP, 2001.

CURY, Isabelle (Orgs.). **Cartas Patrimoniais**. 3ª edição. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

DEMO, Pedro. **Pesquisa e construção do conhecimento:** metodologia científica no caminho de Habermas. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. **Conceitos-chave de Museologia**. Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Sec. de Estado da Cultura, 2013.

FONSECA, Maria Cecília L. – **O patrimônio em processo:** trajetória da política federal de preservação no Brasil – Rio de Janeiro: UFRJ: IPHAN: 1997.

HELLER, Agnes. **O Cotidiano e a História**. Trad. Carlos Nelson Coutinho; Leandro Konder. 6 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

Inventário nacional de referências culturais: manual de aplicação. Apresentação de Célia Maria Corsino. Introdução de Antônio Augusto Arantes Neto. – Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

JULIÃO, Letícia. Pesquisa Histórica no Museu. In: **Caderno de diretrizes museológicas I**. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintedência de Museus, 2006. 2° Edição.

MACHADO, Ana Maria Alves. Cultura, ciência e política: olhares sobre a história da criação dos museus no Brasil. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (orgs). **Museus:** dos gabinetes de curiosidade à museologia moderna. Belo Horizonte, MG: Argvmentvm; Brasília, DF: CNPq, 2005.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A exposição museológica e o conhecimento histórico. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (orgs). **Museus:** dos gabinetes de curiosidade à museologia moderna. Belo Horizonte, MG: Argvmentvm; Brasília, DF: CNPq, 2005.

PEIXOTO, José Adelson Lopes. **Memórias e imagens em confronto:** os Xucuru-Kariri nos acervos de Luiz Torres e Lenoir Tibiriçá. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, UFPB, João Pessoa.

PINHEIRO, Marcos José de Araújo. **Museus, Memória e Esquecimento** – Um projeto da modernidade. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004. Coleção Engenho & Arte – vol.7. Coppe/UFRJ.

POSSAS, Helga Cristina Gonçalves. Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (orgs). **Museus:** dos gabinetes de curiosidade à museologia moderna. Belo Horizonte, MG: Argvmentvm; Brasília, DF: CNPq, 2005.

SCHWARCZ. Lilia K. Moritz. A 'Era dos Museus de Etnografia' no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do XIX. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (orgs). **Museus:** dos gabinetes de curiosidade à museologia moderna. Belo Horizonte, MG: Argvmentvm; Brasília, DF: CNPq, 2005.

SILVA, Edna Lúcia da. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**/Edna Lúcia da Silva, Estera Muszkat Menezes. – 4. ed. rev. atual. – Florianópolis: UFSC, 2005.

SIMÃO, Maristela do Santos. **As Irmandades de Nossa Senhora do Rosário e os Africanos no Brasil do Século XVIII.** 2010. Dissertação (Mestrado em História da África). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal.

STROETER, João Rodolfo. Arquitetura e Teorias. São Paulo: Nobel, 1986.

TORRES, Luis Byron Passos. **A Terra de Tilixí e Txiliá:** Palmeira dos Índios no século XX. S. I.s. n. 1999.

VILHENA, Luis Rodolfo. 1997. **Projeto e Missão**. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getulio Vargas. 332 pp.

Sites Consultados

IBGE (2017). **Biblioteca-Catálogo.** Disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=427161> Acesso em: 26 set. 2016.

BLOG CADA MINUTO. **126 anos de Palmeira dos Índios.** Disponível em: <http://www.cadaminuto.com.br/blog/kleverson-levy/273740/2015/08/20/os-126-anos-de-historia-de-palmeira-dos-indios>. Acesso em: 28 set. 2016.

PORTAL PREFEITURA MUNICIPAL DE PALMEIRA DOS ÍNDIOS. **Nossa Cidade.** Disponível em: <http://www.palmeiradosindios.al.gov.br/Nossa_Cidade>. Acesso em: 28 set. 2016.

APALCA. **Patronos.** Disponível em: <http://apalca.com.br/patronos/adalberon-cavalcante-lins/> Acesso em: 11 nov. 2016.

SINDACUCAR-AL. **Usina Capricho**. Disponível em: <http://www.sindacucar-al.com.br/usina/usina-capricho/>. Acesso em: 16 nov. 2016.

HISTÓRIA DE ALAGOAS. **Igreja do Rosário dos Pretos em Maceió.** Disponível em: <http://www.historiadealagoas.com.br/igreja-do-rosario-dos-pretos-em-maceio.html>. Acesso em: 18 nov. 2016.

PORTAL DE ARQUITETURA ALAGOANA. **Igrejas.** Disponível em: <http://arquiteturaalagoana.al.org.br/index.php/tema/igrejas>. Acesso em: 18 nov. 2016.

PREFEITURA DE MARECHAL DEODORO. **Patrimônio Histórico.** Dispoível em: <http://www.marechaldeodoro.al.gov.br/a-cidade/patrimonio-historico-2/>. Acesso em: 18 nov. 2016.

DIOCESE DE PALMEIRA DOS ÍNDIOS. **História.** Disponível em: <http://diocesedepalmeiradosindios.blogspot.com.br/p/igreja-nacional.html>. Acesso em: 18 nov. 2016.

GAZETA DE ALAGOAS. **A origem de Palmeira dos Índios.** Disponível em: <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=284951>. Acesso em: 28 nov. 2016.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. **A História**. Disponível em: <http://mhn.museus.gov.br/index.php/o-museu/> Acesso em: 22 mar. 2017.

IBRAM. **Os Museus.** Disponível em: <http://www.museus.gov.br/>. Acesso em: 29 mar. 2017.

IPHAN. **Cartas Patrimoniais.** Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>. Acesso em: 15 abr. 2017.

CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS. **A comunidade do museu mundial.** Disponível em: <http://icom.museum/>. Acesso em: 29 mar. 2017.

PLANALTO. **Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm>. Acesso em: 18 jul. 2017.

APÊNDICES

APÊNDICE A
APÊNDICE B
APÊNDICE C
APÊNDICE D
APÊNDICE E
APÊNDICE F
APÊNDICE G

APÊNDICE A – Mapa dos Marcos Referenciais de Palmeira dos Índios/AL

(Tamanho A3)

⑤ Mapa

Marcos Referênciais
Palmeira dos Índios

Legenda

1.Museu Xucurus;

2. Hotel São Bernardo;

3. Praça da Independência;

4. Prefeitura Muncipal;

5. Monumento Cristo do Goiti;

6. Serra/Açude do Goiti;

7. Praça Moreno Brandão;

8. Hotel Comercial;

9. Casa Museu Graciliano Ramos;

10. Biblioteca Municipal / Estação Ferroviária;

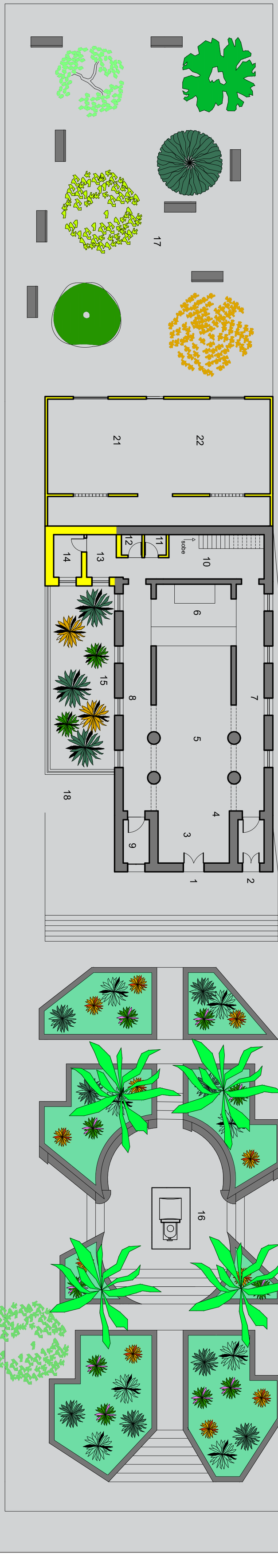
11. Praça do Skate;

12. Catedral Nossa Senhora do Amparo;

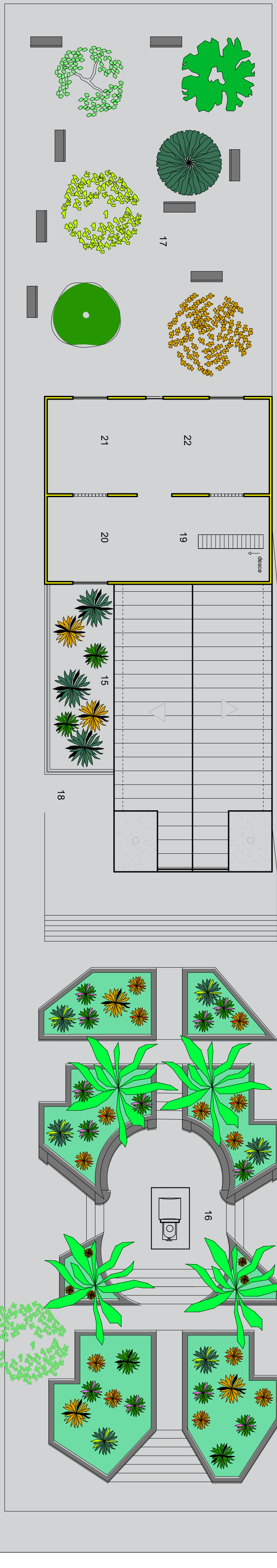
Escala: 1/100

APÊNDICE B – Planta Baixa do Museu Xucurus

(Tamanho A2)



1.



2.

1 Planta Baixa
Museu Xucurus

Legenda

1. Acesso principal

2. Acesso serviço

3. Circuito 1

4. Recepção

5. Circuito 2

6. Circuito 3

7. Circuito 4

8. Circuito 10

9. Depósito

10. Circuito 5

11. Banheiro

12. Banheiro

13. Copa

14. Depósito

15. Gradeado com vegetação

16. Praça do Rosário (locomotiva)

17. Praça do Rosário (posterior)

18. Acesso lateral (escadarias)

19. Circuito 6

20. Circuito 7

21. Circuito 8

22. Circuito 9

Edificação

Cor cinza: construção original (1805)

Cor amarela: construção posterior (1979)

1. Planta térreo;
2. Planta anexo superior

Escala: 1/100

APÊNDICE C – Croqui de estudo da espacialização do Museu Xucurus

(Tamanho A3)

DONA LOURDES

" Quando eu entro pré pelo olho b comprido de mar pri, eu lembro como el tocava ... "

DONA TEREZINHA

" Nesse tempo o filme era por aqui, eu tinha por aqui pertinho ... "

" Entrei nesse mesmo mar Vg para ngar uma foca por uma perna !! ... "

Visitantes tirando fotos no altar

Visitantes atrás do altar

"Isso aqui

SINO que tem pinta ... eu tirei foto

ANTIGA FEIRA

ANTIGA FEIRA

Senhora que cuidava do jardim

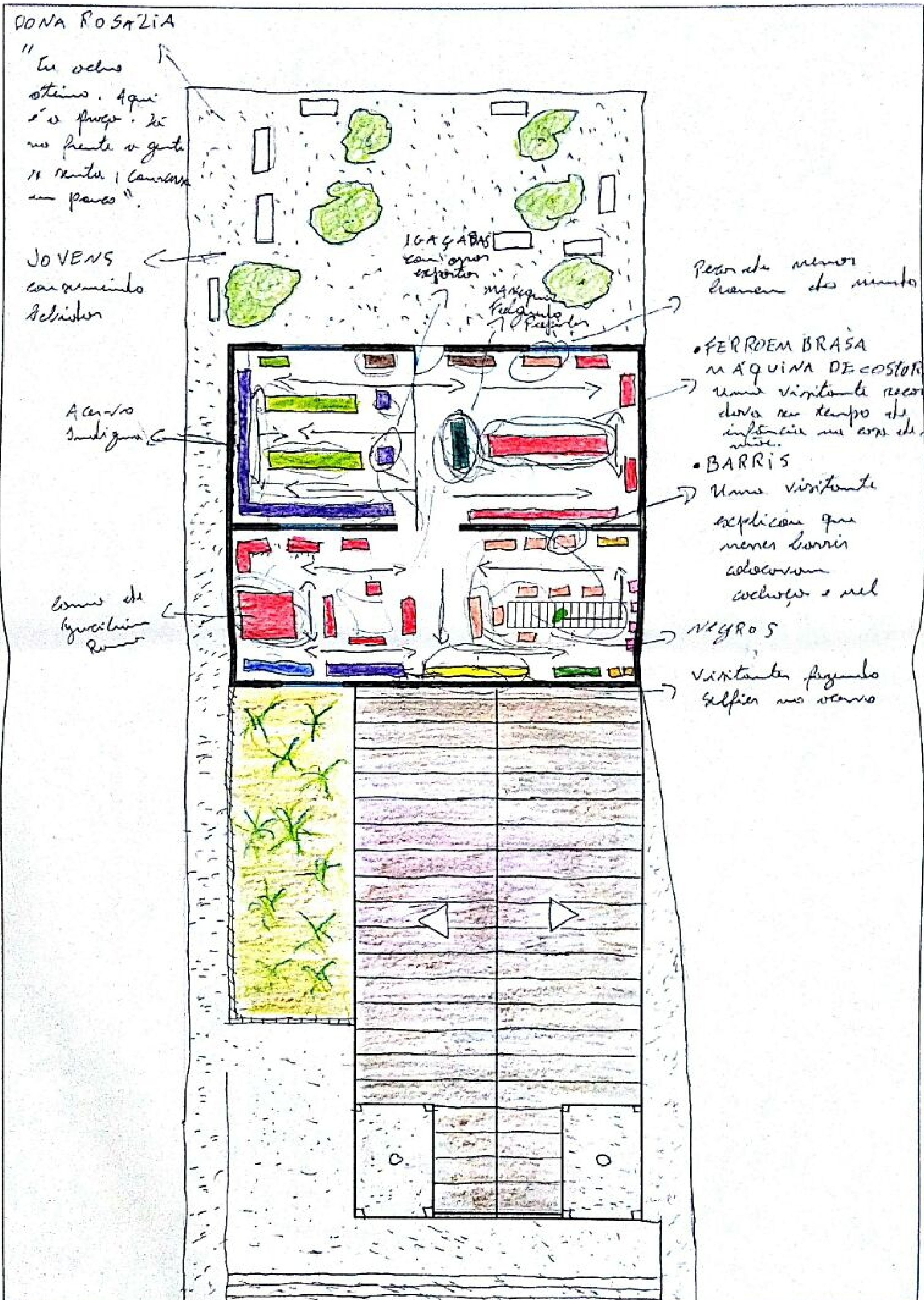
Pessoas pegando caminho.

TREM

- Memórias de infância quando brincava nesse trem.
- Pessoas tirando fotos.

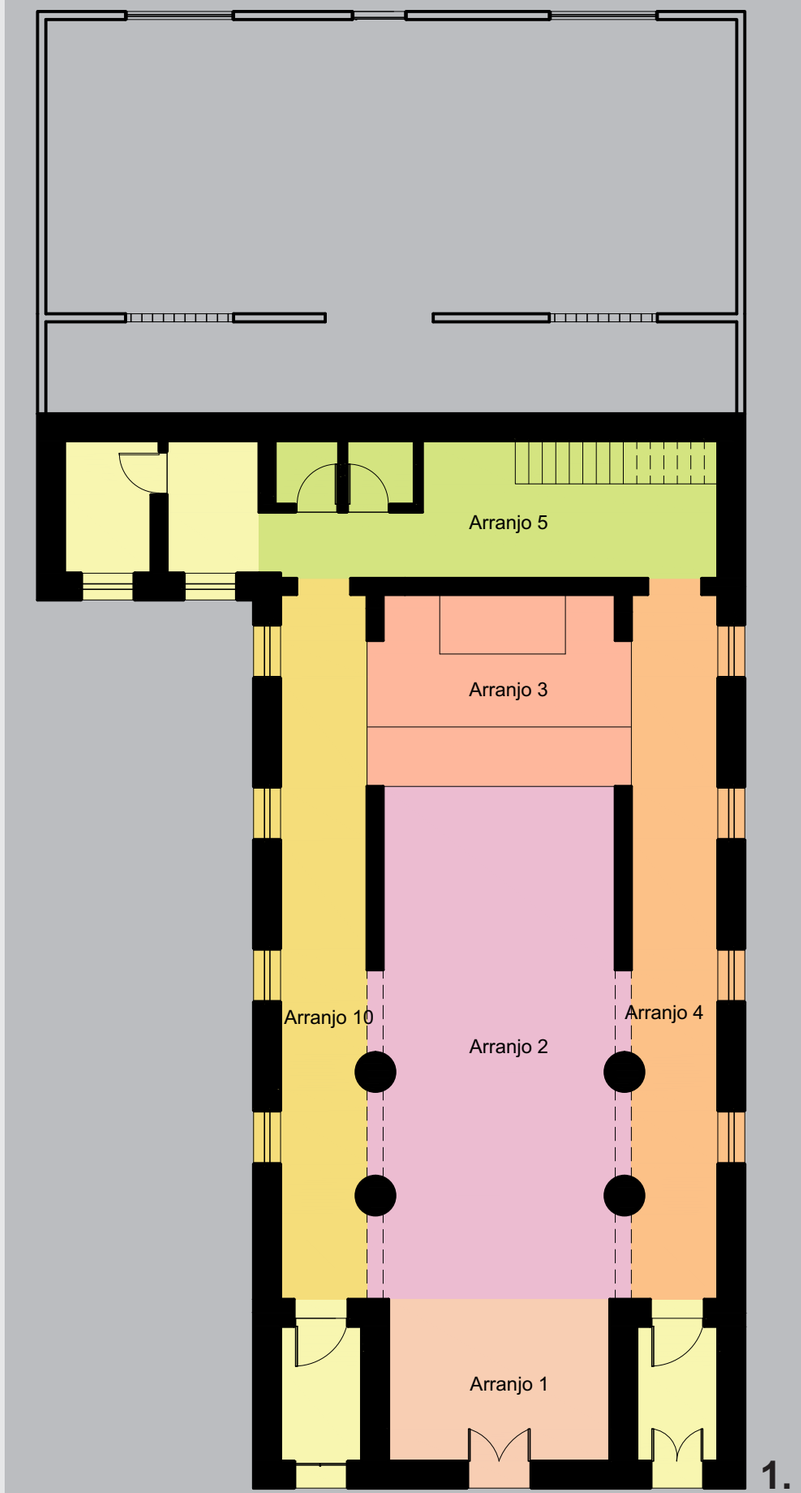
APÊNDICE D – Croqui de estudo da espacialização do Museu Xucurus

(Tamanho A3)

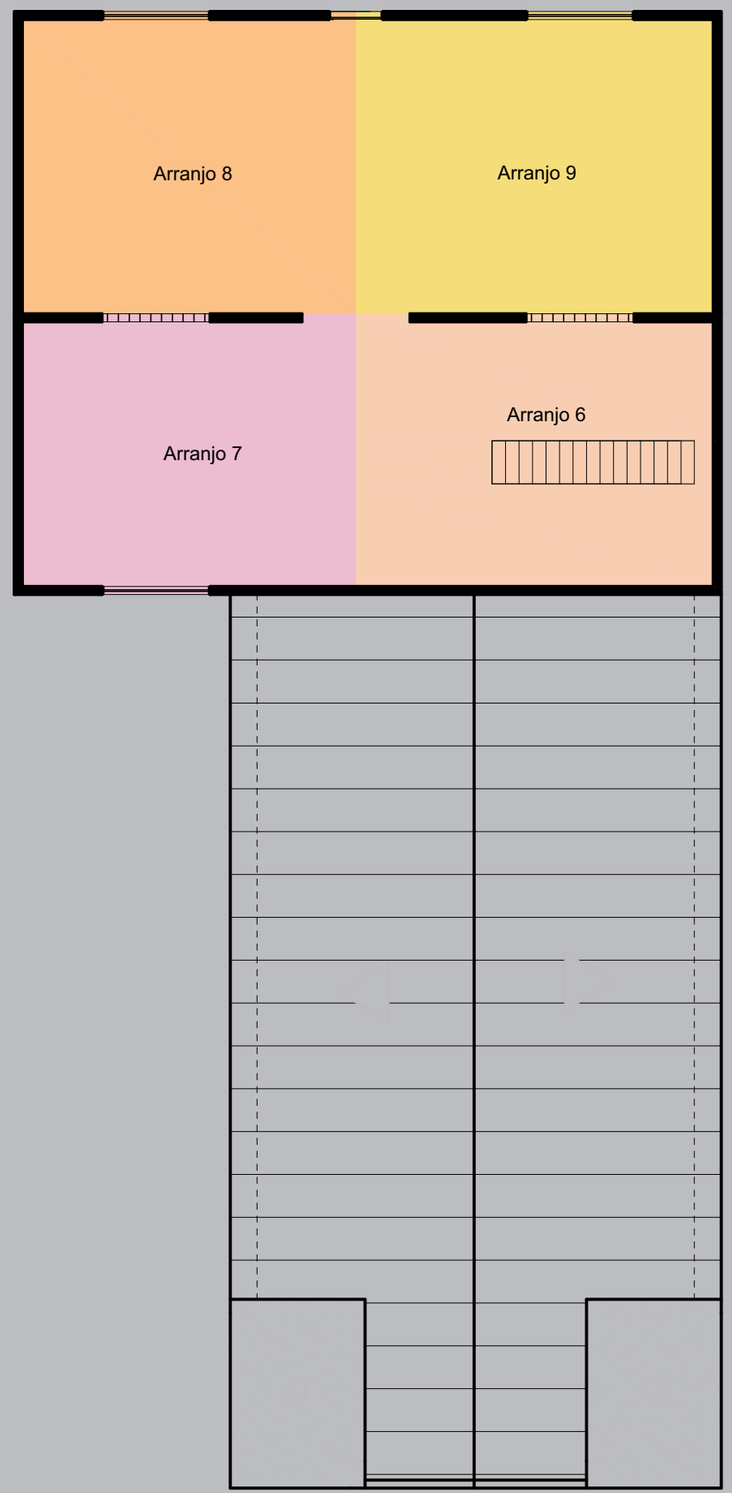

DONA ROSALIA
"Eu acho ótimo. Aqui é o fresco. Lá na frente a gente se senta e conversa um pouco".
JOVENS consumindo bebidas
IGAÇABAS com ossos expostos
Peso do menor homem do mundo
• FERRO EM BRASA
MÁQUINA DE COSTURA
Uma visitante recordava seu tempo de infância na casa de sua mãe.
• BARRIS
Uma visitante explicou que nesses barris colocavam cachaça e mel
Acervo Indígena
NEGROS
Visitantes fazendo selfies

APÊNDICE E – Planta Arranjos Espaciais do Museu Xucurus

(Tamanho A3)



1.



2.

2 Planta Arranjos Espaciais
Museu Xucurus

Legenda

Arranjo 1: Formação Histórica;

Arranjo 2: Arte sacra católica;

Arranjo 3: Arte sacra católica;

Arranjo 4: Usos e Costumes / Política;

Arranjo5: Tecnologia / Usos e Costumes;

Arranjo 6: História / Cultura / Negro escravizado / Armaria;

Arranjo 7: Usos e Costumes / Artesanato / Arte Sacra;

Arranjo 8: Cultura indígena / Arqueologia / Minérios / Numismática;

Arranjo 9: Cangaço / Premiações / Tecnologia / Cultura;

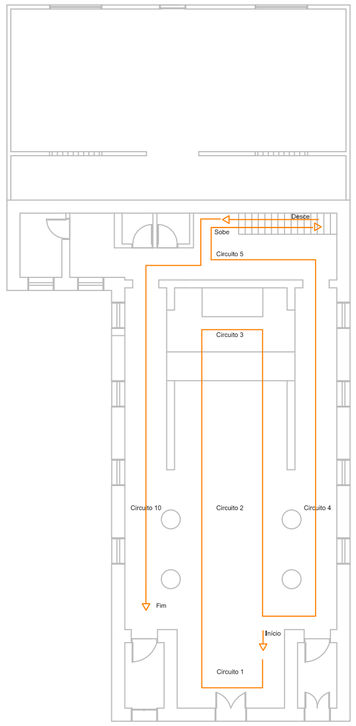
Arranjo 10: Usos e Costumes / Montaria, Política / Música / Arte Sacra católica;

1. Planta térreo;
2. Planta anexo superior

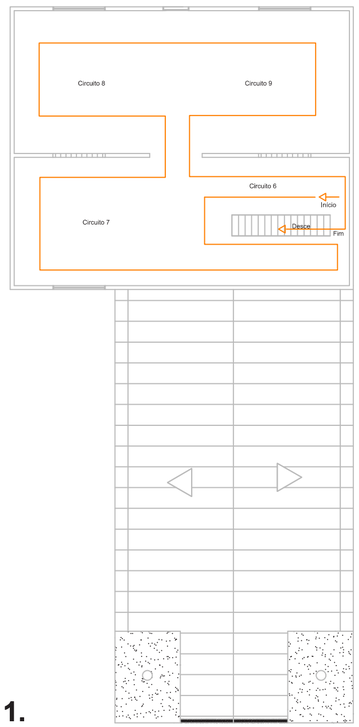
Escala: 1/100

APÊNDICE F – Plantas dos Percursos do Museu Xucurus

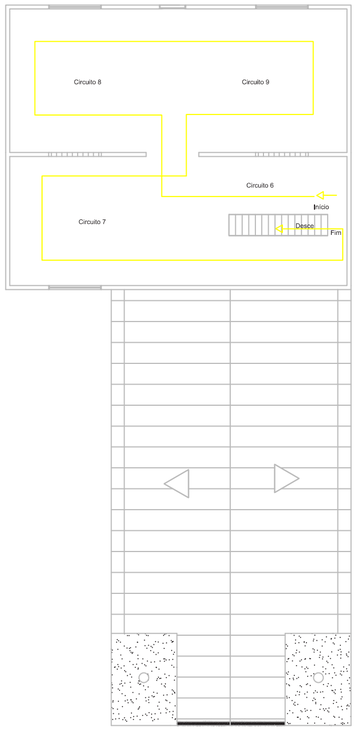
(Tamanho A2)



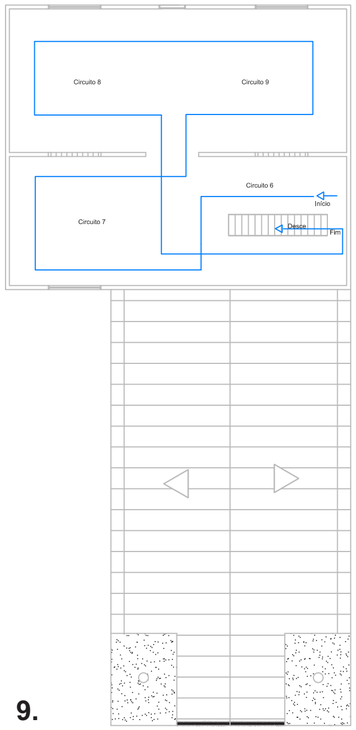
1.



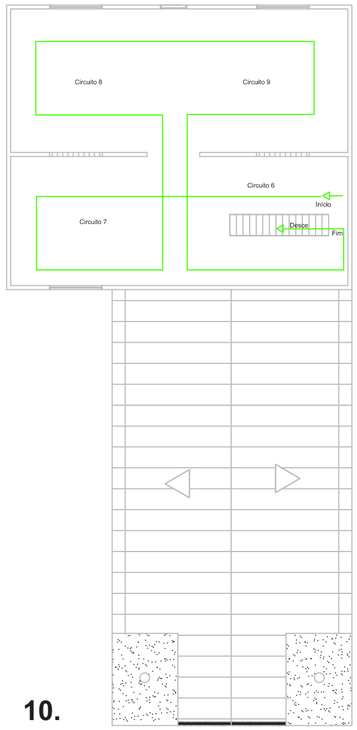
2.



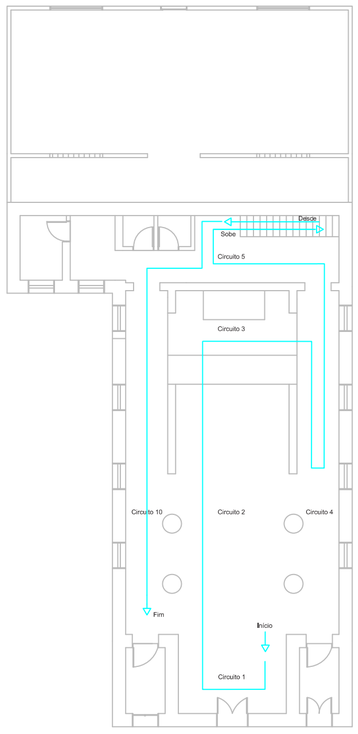
9.



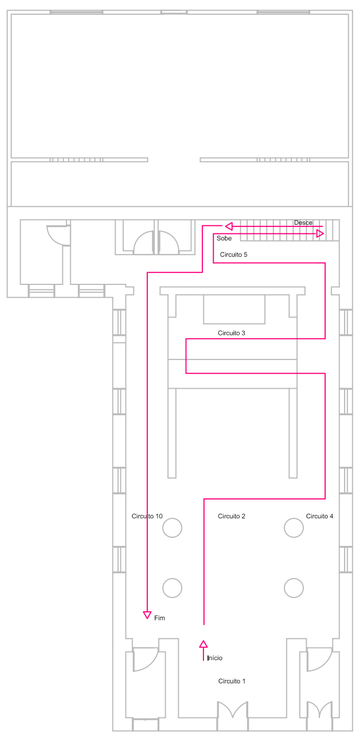
10.



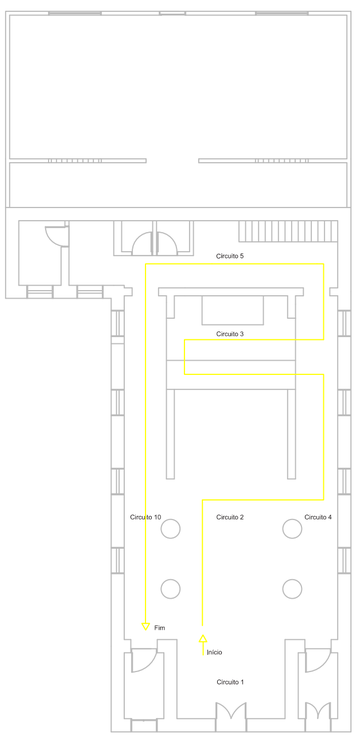
11.



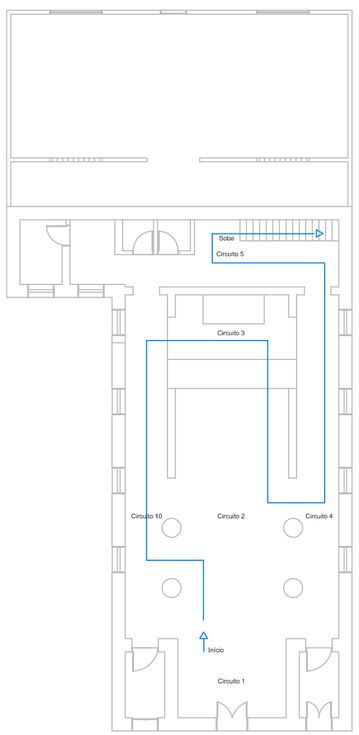
3.



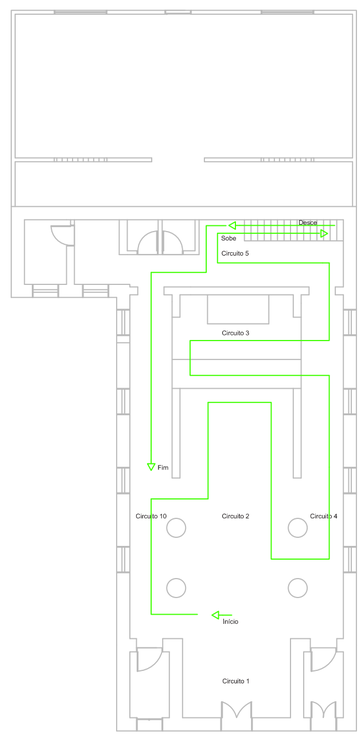
4.



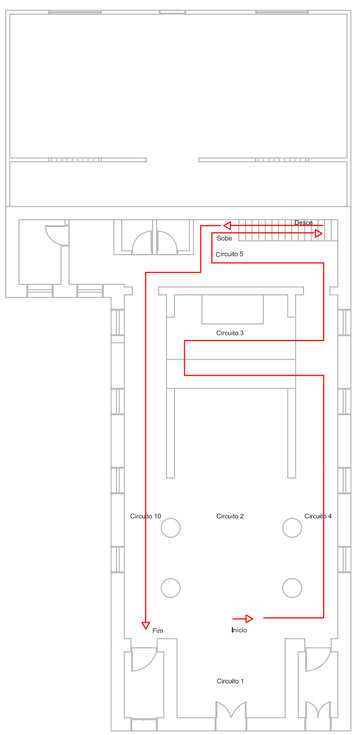
5.



6.



7.



8.

3 Planta Percursos
Museu Xucurus

Legenda

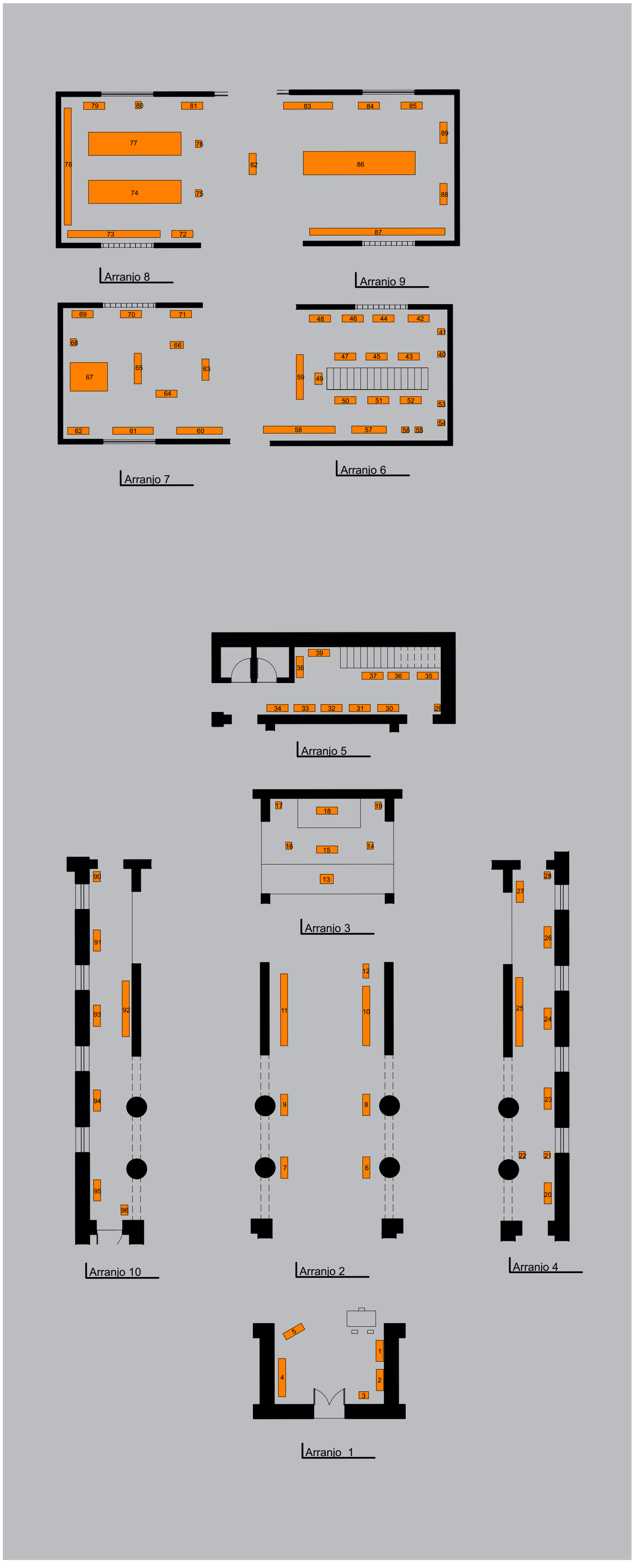
1. Planta térreo: percurso oficial;
2. Planta anexo superior: percurso oficial;

3. Planta térreo: percurso observado;
4. Planta térreo: percurso observado;
5. Planta térreo: percurso observado;
6. Planta térreo: percurso observado;
7. Planta térreo: percurso observado;
8. Planta térreo: percurso observado;

9. Planta anexo superior: percurso observado;
10. Planta anexo superior: percurso observado;
11. Planta anexo superior: percurso observado;

APÊNDICE G – Planta Exposição do Museu Xucurus

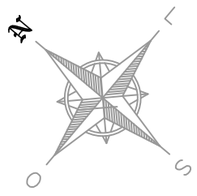
(Tamanho A2)



4 Planta Exposição
Museu Xucurus

Legenda

1. Quadros dos primeiros bispos diocesanos e das Irmãs Holandesas;
2. Quadro dos três fundadores do Museu;
3. Baús antigos;
4. Cruz da fundação da cidade;
5. Imagens dos Três Pastores;
6. Oratório de madeira;
7. Vestes litúrgicas;
8. Hábito e cruz franciscana;
9. Vestes litúrgicas do primeiro bispo;
10. Imagens de santos católicos e utensílios sacros;
11. Imagens de santos católicos e utensílios sacros;
12. Oratório de madeira;
13. Pia batismal;
14. Cadeiras do altar;
15. Cadeiras do altar;
16. Cadeiras do altar;
17. Imagem de Nossa Senhora das Brotas;
18. Altar Mor;
19. Imagem de Nossa Senhora do Rosário;
20. Utensílios de porcelanas (panelas, pratos, xícaras);
21. Galeria de prefeitos;
22. Sino;
23. Utensílios de porcelanas (panelas, pratos, xícaras);
24. Utensílios de porcelanas (panelas, pratos, xícaras);
25. Utensílios variados (porta-palitos, talheres, xícaras, pratinhos;
26. Utensílios de porcelanas (panelas, pratos, xícaras);
27. Escrivaninha de madeira;
28. Quadro de medalhas;
29. Quadro com documento de Doação da Igreja para sediar o Museu;
30. Baús antigos;
31. Baús antigos;
32. Baús antigos;
33. Baús antigos;
34. Baús antigos;
35. Cofre e fichário antigo;
36. Baú antigo;
37. Prensa de jornal antiga;
38. Vestes pessoais (camisola);
39. Penteadeira;
40. Relógio de madeira;
41. Relógio de madeira;
42. Barris para mel e cachaça;
43. Potes de barro;
44. Panelas e fogão;
45. Telhas de barro
46. Ferragens
47. Manequim (negro escravizado);
48. Ferragens
49. Manequim (negro escravizado);
50. Manequim (negro escravizado)
51. Tear
52. Tear
53. Relógio de madeira;
54. Relógio de madeira;
55. Pilão;
56. Pilão;
57. Coleção de armas;
58. Coleção de armas;
59. Elementos de tortura da escravidão;
60. Artesanato indígena;
61. Utensílios variados (leques, óculos, pentes, escovas);
62. Oratório de madeira;
63. Sala de Estar (cadeira);
64. Sala de Estar (cadeira);
65. Sala de Estar (cadeira);
66. Sala de Estar (vitrola);
67. Cama de Graciliano Ramos;
68. Pinico;
69. Penteadeira de madeira;
70. Escrivaninha de madeira;
71. Máquina datilográfica;
72. Manequins (índios);
73. Igaçabas;
74. Fósseis, minérios, coleção de moedas;
75. Igaçabas;
76. Manequim (índio);
77. Utensílios domésticos variados;
78. Utensílios indígenas;
79. Pedra;
80. Pedra;
81. Cruz de madeira;
82. Manequins (folguedos populares)
83. Cangaço;
84. Cama e vestes do menor homem do mundo;
85. Cadeira de dentista antiga;
86. Máquinas de costura;
87. Coleção de troféus, telefones e televisão;
88. Máquina datilográfica;
89. Máquina datilográfica;
90. Oratório de madeira;
91. Instrumentos musicais (violino, saxofone);
92. Orátórios de madeira, quadros da via-sacra;
93. Artefatos de montaria a cavalo;
94. Utensílios domésticos de cristal e barro;
95. Utensílios domésticos de cristal e barro;
96. Oratório de madeira;



Escala: 1/100

ANEXOS

ANEXO A

ANEXO A – Lenda de Fundação de Palmeira dos Índios

O povo Xucuru-Kariri era comandado pelo cacique Êtafé, guerreiro alto, forte e imponente que conduzia seu povo com pulso firme e zelava pelo bem-estar da tribo. Era atento e dedicado a sua função e ao sentar-se no lugar reservado à sua posição, em noites de grande festa, era capaz de notar a ausência do mais humilde dos seus irmãos, inquirindo prontamente dos conselheiros a razão da falta de algum guerreiro. Fugindo ao costume e a tradição, o cacique era solteiro e retardava propositadamente a união com uma das muitas donzelas, na ansiosa expectativa de que a bela índia Txiliá filha do velho guerreiro Taci atingisse a puberdade, ocasião em que marcaria o casamento para gerar índios robustos e o legítimo sucessor. A jovem era cobiçada por vários guerreiros da tribo porque era muito dedicada ao pai que ficara cego pela flecha envenenada de um inimigo. Além da devoção ao pai, Txiliá que ficara órfã da mãe que falecera poucos anos depois que a jovem nasceu era excelente nos afazeres domésticos e preenchia seus dias com os cuidados do pai e da oca, o que a tornava muito mais madura dos as demais moças da aldeia, além de ser possuidora de um beleza incomum no grupo.

Txiliá atraia olhares disfarçados dos xucuru machos, mas estes eram receosos do ciúme vingativo de Êtafé. Os seios parecidos com duas bandas do maracá sagrado agitando-se em noites de ouricuri. Seus cabelos, sedosos e longos, caiam em castanha caudal por sobre os ombros, e as pontas mais atrevidas de sua vasta cabeleira vinham beijar maliciosamente o começo torneado de suas nádegas, onde uma tanga de penas multicores velava o recanto feminino.

Txiliá, mesmo jovem, já sabia preparar os mais gostosos manjares para o pai cego, transformando a caça que Tilixi, seu primo, trazia para o sustento da família. Todos gostavam dela. Até os animais queriam comer de suas mãos. Seu canto era sonoro e divinal. Sua voz dava expressão e graça às canções que falavam das glórias e história de seu povo. Muitas vezes, as outras mulheres de sua tribo choravam copiosamente ao ouvi-la rememorar velhas baladas.

Txiliá sabia que estava destinada a ser esposa do cacique, pois seu pai já lhe havia notificado, mas a jovem preferiria cuidar de Tací até que este repousasse na igaçaba funerária e pedia fervorosamente aos céus que retardassem sua menstruação a fim de permanecer mais tempo ao lado do pai. Havia, porém, bem escondido no coração da índia outra razão para desejar que seu casamento com o cacique fosse sendo retardado um amor que nutria em

segredo pelo seu primo Tilixi, com quem convivia desde pequena, ajudava-o na caça e com ele aprendia os segredos da mata.

Tilixi era ágil e sabia manejar o arco e a flecha como um privilegiado e, mesmo em tempos de escassez trazia algo para alimentação dos seus familiares, o que causava a inveja de muitos. Algumas vezes, percorriam os dois, longe dos olhares curiosos os lugares bonitos das terras da Cafurna, onde se miravam de rostos colados nas águas límpidas de um regato.

Um dia, (em 1773) um guerreiro que ficava de guarda na entrada do aldeamento avisou ao chefe que um homem branco, de veste talar e barba longa aproximava-se. A notícia gerou alvoroço na tribo.

O velho feiticeiro, guardião das histórias de seu povo, agitava nervosamente maracás sagrados, repetindo, para lembrar, trechos de uma antiga profecia que falava de um forasteiro que tornaria os Xucuru num grande povo e faria do aldeamento a concretização da grandeza sonhada pelos antepassados. 95

Esse estranho que se aproximava era frei Domingos de São José, capuchinho, que no afã de ampliar as fronteiras do cristianismo, percorreu muitas léguas em busca dos selvagens dos quais tivera notícia pela informação de outros índios civilizados. Parado na entrada da aldeia saudou os nativos numa língua estranha e incompreensível para os índios. Entretanto, se lia na face do desconhecido uma expressão de paz e amor.

Poucos meses depois, a tribo já havia edificado uma grande cruz no alto da Serra do Capela e sob a coordenação do frei começava a trilhar os caminhos do cristianismo. A adoração de um novo Deus – um Deus desconhecido – ou o mesmo deles talvez, só que com outro nome era o início de um processo de empréstimos culturais que culminou na perda de vários aspectos da cultura nativa.

Txiliá cantava hinos religiosos nas reuniões do catecismo. O cacique Êtafé entusiasmado com as novidades que aprendera, fez ver ao frade seu desejo de também se unir em casamento sob os olhares e benção do Deus branco.

Com o passar dos dias um ciúme doentio apoderava-se do grande cacique, receoso de que um mais jovem conseguisse vencê-lo na conquista da escolhida. Tilixi era vigiado constantemente. Todos pressentiam uma desgraça... Que veio quando se festejava o dia da colheita.

A tribo, em torno da enorme fogueira, cantava e dançava o toré em homenagem ao Senhor da Terra (Ei-U-Ká). As mulheres, de vez em quando, levavam à boca dos suados guerreiros o pote com a bebida fermentada sagrada (jurema). Tilixi, neste momento, trajava uma tanga belíssima confeccionada pela prima. O rosto pintado de branco e vermelho, sobressaia majestoso de um cocar de penas multicores. O índio destacava-se dos demais pela coreografia elegante de sua dança e pela estrutura física do seu corpo.

Txiliá, sentada entre o pai e o cacique, acompanhava o primo com olhar de fêmea verdadeiramente apaixonada. Algum tempo depois, levantando-se pegou um caneco e foi até Tilixi para lhe dar de beber. O índio, ao sentir a bebida nos lábios e contemplando a formosura da prima refulgindo à luz do luar, não se conteve, segurou as mãos da morena virgem e beijou-lhe a testa. Tal ato foi considerado um sacrilégio e o castigo pela profanação da eleita do cacique veio cruel e desumano. Tilixi foi sentenciado a morrer de fome e sede, amarrado pelos pés e pelas mãos deitado no solo, distante do aldeamento. Quem socorresse também receberia igual castigo.

De nada valeram os apelos de frei Domingos. A lei e o ciúme do chefe estavam irredutíveis. Durou quase três dias o sofrimento do jovem guerreiro. Seus gemidos suplicantes e desesperados, ecoavam terrivelmente pela serra. Txiliá ouvia-os distantes, com o coração despedaçado, vigiada na sua maloca. Aflita e desesperada, beirava as raias da loucura de tanto ouvir os gritos do primo clamando por ela.

Durante dois dias a jovem ouvia seu nome ser chamado constantemente, até que conseguiu burlar a vigilância da guarda e, sorrateiramente, foi ao encontro de Tilixi, e lá, carinhosamente, limpou com seus cabelos o suor que escorria do corpo do infeliz castigado, inteiramente picado por formigas e queimado pelo sol inclemente. Debruçou-se sobre ele para desviar com seu corpo os raios solares que tostavam o corpo do amado, cujos olhos já não viam de tanto fitarem o sol. A língua roçava os lábios na desesperada tentativa de encontrarem umidade. 96

Desesperada, a jovem índia lembrou-se da cruz que pendia do peito de frei Domingos. O Deus branco – segundo aprendera – dissera certo dia que a fé tinha poder de remover montanhas. E, crente na verdade da frase, foi buscá-la. Contou ao frade seu desejo de plantá-la ao lado do moribundo para dela nascer uma palmeira, debaixo da qual pudesse ele sofrer menos à sombra das palmas acolhedoras e refrescantes. O religioso quis demovê-la da ideia absurda, mas a fé da jovem era mais firme que a descrença do capuchinho.

A mentalidade da lei estava tão enraizada no espírito da índia que ela não pedia para que ele fosse salvo, mas que sofresse menos. Txiliá correu com a pequenina cruz nas mãos. Ajoelhou-se ao lado de Tilixi, fez uma prece e fincou a pequenina cruz ao lado dele. Neste instante, o cacique que os vigiava por entre as folhagens, possesso de ciúme, disparou uma certeira flecha que atravessou o seio de Txiliá, e um filete de sangue escorreu sobre o corpo de Tilixi. A morena virgem tombou, e os dois exalaram o último suspiro unido na morte.

Morreram, mas o amor foi mais forte e mais poderoso que as leis: juntou na morte aquilo que a vida recusou unir.

No outro dia frei Domingos foi ver os cadáveres, cujos corpos marcados pelo castigo não poderiam repousar nas igaçabas funerárias, tinham que ser devorados pelas aves de rapina, para que a terra não acolhesse em seu ventre as carnes dos que infringiram a lei.

Ao lado deles erguia-se uma palmeira frondosa, que depois crescera muito, até ultrapassar as outras existentes até então nas redondezas. Foi esta palmeira que emprestou a cidade, o seu nome.

Por causa dessa lenda é que Palmeira dos Índios é conhecida pelo nome de cidade do amor. O lugar em que se assentou a base dessa cidade é sagrado, e o material usado na sua construção foi o amor heroico de dois jovens.

Por Luiz B. Torres.