

# “SERVE PARA O DESUSO PESSOAL DE CADA UM”: AS LOUÇAS DE VOVÓ, OS CACOS PARA UM VITRAL E O INDIZÍVEL EM MUSEUS E NA MUSEOLOGIA

**Clovis Carvalho Britto\***

Professor no Mestrado em Antropologia e no  
Departamento de Museologia da Universidade Federal de Sergipe - UFS  
Professor no Mestrado em Museologia da Universidade Federal da Bahia - UFBA

**RESUMO:** Louças, cacos e fragmentos consistem nos *leitmotifs* deste texto que visa problematizar o indizível nos museus e na Museologia a partir do cruzamento de narrativas oriundas de espaços variados: a poética das coisas promovida pelos museus a partir das “louças de vovó”, a poética promovida pela literatura enquanto “cacos para um vitral” e a linguagem instituída pela Museologia quando suscita “o próprio indizível pessoal”. A partir de uma perspectiva fratrimonial inspirada pela poética de Manoel de Barros e de Cora Coralina evidencia as tensões que eclodem no enfrentamento das políticas do silêncio e na busca pela garantia do direito de ressoar vozes dissonantes. Visa, assim, articular literatura e exposições museológicas no intuito de desestabilizar a leitura canônica das coisas e estimular outras possibilidades expressivas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Museologia. Literatura. Fratrimônio. Fragmentos.

## ***"The unspeakable personal itself": the grandma's crockery, the shards for a stained glass and the unspeakable in museums and Museology***

**ABSTRACT:** *Crockery and fragments consist of the leitmotifs of this paper that seeks to problematize the unspeakable in museums and Museology from the intersection of narratives from varied spaces:: the poetic of things promoted by museums in the "grandma's crockery", the poetic promoted by literature as "shards for a stained glass" and the language instituted by Museology when it provokes "the unspeakable personal itself". From a fratrimonial perspective inspired by the poetics of Manoel de Barros and Cora Coralina, he problematizes the tensions that arise from the confrontation in the policies of silence and in the search for the guarantee of the right to resound dissonant voices. It aims, therefore, to articulate literature and museological expositions in order to destabilize the canonical reading of things and stimulate other expressive possibilities.*

**KEYWORDS:** *Museology. Literature. Fraternal Heritage. Fragments.*

---

\* Pós-Doutor em Estudos Culturais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília. Doutorando em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portugal. Professor no Departamento de Museologia e nos Programas de Pós-Graduação em Antropologia e em Culturas Populares da Universidade Federal de Sergipe. Professor no Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia. *E-mail:* clovisbritto5@hotmail.com

## “SERVE PARA O DESUSO PESSOAL DE CADA UM”: AS LOUÇAS DE VOVÓ, OS CACOS PARA UM VITRAL E O INDIZÍVEL EM MUSEUS E NA MUSEOLOGIA

Clovis Carvalho Britto

Serve para o desuso pessoal de cada um.  
Já pertenceu de Dona Angida do Cocais, senhora de nobrementes.  
É barato e inútil.  
Quem se abastece?  
Meu avô sabia o valor das coisas imprestáveis.  
Seria uma autodidata?  
Era o próprio indizível pessoal.

Manoel de Barros (2013, p. 308)

“Museus e histórias controversas – dizer o indizível em museus” é o tema da 15ª Semana Nacional de Museus. Consiste na linha mestra que dialoga com o texto de Girlene Chagas Bulhões, “As louças de vovó, o prato do garimpeiro, a altura dos olhos e nuvens; abelhas, formigas, seleção e seletividade; patrimônio, fratrimônio, a casa da princesa do Seu Tição e o Museu do Djhair; a cabeça da medusa, árvores, rizomas, afetos, afetividades e bem viver; coleções, acervos, musgo e outras performances museais”, publicado no último volume da *Revista Ventilando Acervos* (vol. 4, dezembro 2016). Também é um dos *leitmotivs* que sustentam o projeto literário do poeta sulmatogrossense Manoel de Barros (1916-2014). Esses três itinerários são inspiração para tecermos algumas provocações poéticas e políticas sobre o indizível nos museus e na Museologia.

Nesse sentido, a concepção das exposições museológicas como um espaço de ficção (MENESES, 2002) sugere a existência de uma poética e de uma política que resulta das interações em torno do gesto criativo: “museus e patrimônios são dispositivos narrativos, servem para contar histórias, para fazer a mediação entre diferentes tempos, pessoas e grupos” e, trabalhar a sua poética, implica um “olhar compreensivo e compassivo para os inutensílios musealizados e para o patrimônio inútil da humanidade. Essa é a lição (ou deslição) sugerida pelo poeta Manoel de Barros” (CHAGAS, 2006, p. 6).

Em artigo no prelo aprovado para a próxima edição dos *Cadernos de Sociomuseologia* da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (Lisboa, Portugal), intitulado “Desinventar objetos: a poética de Manoel de Barros e a

gramática das exposições museológicas”, utilizamos o projeto literário do autor como inspiração para desinventar objetos e distorcer o olhar. Nosso argumento é que assim como a estratégia do poeta, a exposição aproxima coisas distintas, de trajetórias fragmentadas e que retiradas de sua função original são inseridas em um novo contexto, resultante de um gesto poético (sintaxe das coisas).

Conforme sublinhamos no artigo, a proposta de Manoel de Barros problematiza a poética e a política do olhar, efetuando uma desconstrução da utilidade canônica das coisas e demonstrando que a importância depende do encantamento por elas proporcionado. Em sua obra, o poeta constantemente re-inaugura o sentido do inútil ao sublinhar que todas as coisas, especialmente as consideradas desimportantes ou “inutensílios”, são matérias de poesia. Talvez seja esse olhar torcido, retorcido e distorcido sobre as coisas que também as converta em matéria poética privilegiada das exposições museológicas. A destituição da utilidade canônica dos objetos promovida pela sua inserção nas exposições proporciona um novo olhar sobre os mesmos. Esse rearranjo consiste em uma das potencialidades da poética ao reestruturar a sintaxe e a semântica das coisas. De acordo com Goiandira Ortiz de Camargo (2000), Manoel de Barros dobra a linguagem à força da invenção, muda a regência de verbos e nomes e cria neologismos, destacando que a obra imprime uma reorganização do olhar e uma desorganização semântica que singularizaria a realidade representada. Nesse aspecto, sua poética estabeleceria uma nova função para os objetos a partir de um constante exercício de construção e desconstrução por meio da linguagem, aquilo que o autor designa de desobjetos ou enuncia a necessidade de desinventá-los: “Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha” (BARROS, 2013, p. 276). Nesse sentido, é consenso na fortuna crítica de Manoel de Barros que uma das expressões marcantes de seu projeto literário consiste na transformação das palavras em coisas, exaltando o abstrato como algo concreto e construindo uma poética do fragmentário. Conforme destacou Ludovic Heyraud, uma das características da “didática da invenção” do poeta é acreditar, “poderíamos dizer, na ‘concretude’ de elementos abstratos (a ternura carregada pelos rios, o fato de poder pegar na voz de um peixe)” (HEYRAUD, 2010, p. 144).

Se os poetas conseguem realizar uma operação alquímica com suas imagens, transformando palavras em coisas, podemos dizer que os responsáveis

pelas exposições museológicas transformam as coisas em linguagem, efetuando o que Mario Chagas (2003) concebeu como uma “narrativa poética das coisas” ou a linguagem dos objetos, das imagens, das formas e das coisas. O mesmo ocorre com a reflexão científica sobre essa prática na medida em que problematizamos a constante tensão vivenciada pela Museologia ao se transformar em uma metanarrativa, um dizer sobre a impossibilidade do dizível apenas com o verbal, uma provocação sobre o silenciamento e, para tanto, uma ciência que diz sobre a linguagem poética das coisas. Situação que comparece nos versos de Manoel de Barros (2013) utilizados em epígrafe, abrigados em *O livro sobre nada*, “um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo etc. etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo o que use o abandono por dentro e por fora” (p. 303).

Talvez seja essa a tarefa conflituosa que a Museologia e os museus têm pela frente: reconhecer seu papel nos embates sobre as políticas do silêncio e a importância de garantir o direito de ressoar vozes dissonantes. Encontrar utilidade no considerado inútil é enfrentar o silenciamento, é desconstruir normas, é desformar e distorcer o olhar. Por isso, os objetos poéticos do poema e das exposições museológicas se entrelaçam: “servem para o desuso pessoal de cada um”, para a desestabilização da leitura canônica das coisas, visando eclodir “o próprio indizível pessoal”. Portanto, quando o poeta afirma que “os silêncios me praticam” (BARROS, 2013, p. 331) ele fala em uníssono com aqueles que consideram os não-ditos e os interditos como uma forma discursiva:

“Há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras; o estudo do silenciamento nos mostra que há um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender uma dimensão do não-dito absolutamente distinta da que se tem estudado sob a rubrica do ‘implícito’” (ORLANDI, 2007, p. 11-12).

Visto nessa ótica o silêncio é uma forma de poder e de produção de significados. Talvez, por essa razão, Eni Orlandi (2007) o considera como categoria do discurso, fazendo do não-dito algo que significa. A autora, por sua vez, diferencia esse silêncio fundador da política do silêncio – silenciamento – materializado como

silêncio constitutivo (quando uma palavra silencia outra) e como silêncio da censura (o que é proibido de ser dito). Esse ato de “por em silêncio” é muitas vezes realizado pelas políticas relacionadas à preservação e a promoção dos patrimônios culturais e ao campo dos museus e da Museologia, ao priorizar determinados repertórios culturais ou não garantir a liberdade de expressão por meio de manifestações heterogêneas. Dessa forma, compete questionarmos em que medida nós enquanto agentes responsáveis pelas exposições museológicas e por refletir cientificamente sobre o campo museal e museológico somos coniventes com as políticas do silenciamento, desprezando os diversos indizíveis pessoais, conforme destacou o poeta, que também possuem o direito de se insinuar. Na verdade, essa opção poética e política se aproxima da categoria “fratrimônio”, desconstruindo a noção de que o patrimônio cultural é apenas uma herança paterna ou algo transmitido de maneira linear e diacrônica, instituindo aquilo que Mario Chagas (2003) compreende como “possibilidade de uma partilha social de bens culturais que se faz de modo sincrônico dentro de uma mesma época, de uma mesma geração (um fratrimônio)” (p. 271).

Colocando as formas e os temas ao avesso, essa proposta metodológica inspirada na literatura de Manoel de Barros (2013) e na provocação de Mario Chagas (2003) seria um exemplo do que Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) definem como agenciamento ou uma perspectiva rizomática. Segundo entendem, as conexões seriam construídas a partir de matérias diferentemente formadas, com linhas de articulação, estratos, linhas de fuga, desterritorialização e desestratificação. Esse modo de distorcer o olhar ou essa perspectiva fratrimonial consiste em um agenciamento, uma multiplicidade, em conexão com outros agenciamentos: “não se perguntará nunca o que [...] quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender [...], perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades” (p. 12). A imagem do rizoma, nesse aspecto, desconstrói a ideia de um ponto fixo, inaugural, unidirecional, linear. Um rizoma possui formas diversas, conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e seus traços não remetem obrigatoriamente a traços de mesma natureza, colocando em jogo regimes de signos muito diferentes. Um rizoma é aliança, é um entre, “não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37). Dessa forma, subverte a lógica da raiz, por não se fixar em um ponto, conectando códigos,

regimes de signos e estados de coisas diferentes. Chave de leitura múltipla resulta de uma possibilidade de distorcer o olhar e de estabelecer formas até então indizíveis pautadas em encadeamentos quebradiços, é um mapa que contribui para conexão de campos a partir de múltiplas entradas. Assim, essas possibilidades são rizomáticas, constituídas de platôs (sempre no meio, sem início, nem fim): “região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, (...) toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma” (p. 33).

Essas provocações serão aqui desenvolvidas em movimentos que se entrelaçam de forma sincrônica e espiralar como em um redemoinho do lírico, em alusão a obra *O redemoinho do lírico: estudos sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles*, de Darcy Denófrío (2005). Nesse aspecto, a proposta do texto é possibilitar uma leitura pautada “num movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37). Trata-se, ao mesmo tempo, de uma leitura fragmentária nos moldes propostos por Walter Benjamin:

A memória não é um instrumento para a exploração do passado, é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como o homem que escava. (...) Uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente (BENJAMIN, 1987, p. 239).

Visualizando os múltiplos fragmentos, Benjamin recomporia o todo. Os estilhaços da memória funcionariam como metáfora e metonímia do vivido e do imaginado. Trata-se, conforme destacou Bolle (1994), de uma estética constelacional e fragmentária. Por isso, as cidades, que habitam os homens, constituem em húmus das recordações estimulando a tessitura de mapas afetivos: “lugares e objetos enquanto sinais topográficos tornam-se vasos recipientes de uma história da percepção, da sensibilidade, da formação das emoções” (p. 335-336).

É por essa razão que Mário Chagas (2011) ao parafrasear Manuel de Barros diz que é preciso transver os museus pontuando para uma transdisciplinaridade das posturas e para a produção de determinados compromissos. Esse modo de olhar

seria atravessado por um posicionamento político que visa o exercício sistemático da captura e, nesses termos, a função social dos museus traria uma espécie de linha de fuga para a Museologia ao apresentar novos caminhos e soluções, pautadas em outras lógicas. O fato é que esse outro olhar promovido pela Museologia pode ser reconhecido como uma tentativa de olhar distorcido, seguindo a proposta de Manoel de Barros. Alterar a forma de apresentação, a função original dos objetos e os efeitos da verossimilhança, por meio de uma narrativa poética que privilegia as grandezas do ínfimo, consiste em percursos que contribuem para ampliar o entendimento sobre a função dos museus e da Museologia.

Em análise sobre a obra de Manoel de Barros, Fabrício Carpinejar (2001) efetua um comentário que poderia perfeitamente ser aplicado às exposições museológicas: “estuda a percepção das coisas como ideias, e não propriamente como coisas. (...) O universo é reinaugurado em benefício de uma disfunção do real” (p. 14). Entretanto, talvez um dos principais roteiros de leitura tenha sido ofertado pelo próprio poeta sul-mato-grossense: “Vi um prego do século XIII, enterrado até o meio numa parede de 3 x 4, branca, na XXIII Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, em 1994. Meditei um pouco sobre o prego. O que restou por decidir foi: seria mesmo do século XIII ou do XII?”, concluindo que “era um prego sozinho e indiscutível” (BARROS, 2013, p. 317).

Louças quebradas, cacos e fragmentos consistirão nos *leitmotifs* deste texto que, sem intenção de hierarquizar as sinestésias provocadas pelos objetos em exposições, pela poesia oriunda da literatura ou pelo discurso acadêmico, possibilita, inclusive, uma leitura arbitrária, de foz à nascente, uma desleitura, desinventando os sentidos das palavras, reconhecidamente pautadas em um movimento intertextual. Pensar em uma poética que arma ciladas no discurso (nos interstícios entre revelar e esconder) ou que cria redemoinhos ante os olhos e a imaginação dos leitores consiste, a nosso ver, uma excelente imagem para rebatizarmos a herança lírica dos museus a partir do cruzamento de narrativas oriundas de espaços variados: a poética das coisas promovida pelos museus a partir das “louças de vovó”<sup>1</sup>, a poética promovida pela literatura enquanto “cacos para um vitral”<sup>2</sup> e a linguagem instituída pela Museologia quando suscita “o próprio indizível pessoal”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Alusão ao título do artigo de Girlene Bulhões (2016).

<sup>2</sup> Alusão ao título do livro de Adélia Prado (2006).

<sup>3</sup> Alusão ao verso de Manoel de Barros (2013).

## As louças de vovó

As questões delineadas na introdução deste texto podem ser evidenciadas com vigor no artigo de Girlene Bulhões (2016), aqui já citado. Em uma tentativa bem-sucedida de realizar uma leitura pós-estruturalista do campo museal, realizando-a metodologicamente no conteúdo e na forma textual apresentada, a pesquisadora problematiza outras performances museais para além do estabelecido na longa duração. Contesta o lugar comum das expressões culturais de matriz europeia, branca, heterossexual e católica que como regra integrou os discursos do considerado digno de compor a narrativa sobre a nação, as práticas de musealização e patrimonialização, apresentando vozes e propostas dissonantes em prol de outras vontades de memória. Para tanto, utiliza como metáfora a imagem das “louças de vovó”, representativas de certa prática museológica extremamente usual entre nós:

As peças de maior destaque em sua exposição de longa duração eram as finas louças vindas da Europa, doadas por pessoas das classes altas da cidade por ocasião da criação do museu. Cuidadosamente ‘guardadas por vovó’ para serem usadas apenas em momentos considerados especiais, as terrinas, jarras, travessas e pratos que compunham a coleção, junto com outros utensílios domésticos confeccionados em prata, depois que vovó morreu foram doadas pela família e colocadas no maior salão expositivo da instituição, nas melhores e mais iluminadas vitrines, acompanhadas por etiquetas informando as suas procedências e épocas. Em suas fichas de identificação, nos livros de inventário e alguns outros instrumentos de registro museológico, sempre destacado: ‘doação da senhora Fulana, do senhor Sicrano ou da Família Beltrano’. Graças ao intenso comércio do Brasil com as Companhias das Índias Ocidentais e Orientais nos séculos XVII e XVIII, as louças de vovó estão presentes em diversos museus brasileiros. Apesar de serem relativamente comuns por aqui, a sua exposição garante que a riqueza e o ‘bom gosto’ das suas antigas proprietárias e proprietários estarão à vista de todas e todos, atestando materialmente – ao mesmo tempo – a importância da classe social e econômica à qual pertencem e a importância do museu, um excelente espaço de legitimação e valorização sociocultural, como sabemos. No acervo deste mesmo museu, desconhecido pela quase totalidade das suas funcionárias e funcionários, havia também um prato de estanho gravado na parte de trás com o símbolo da Coroa Portuguesa, indicativo da sua origem e época. Um dos mais antigos servidores da instituição me informou que o mesmo foi encontrado por um garimpeiro em um veio de mineração explorado desde o tempo da colonização e também doado ao museu nas proximidades da sua inauguração. Este prato, apesar de ser uma raridade na região,



repousava esquecido num cômodo que guardava as peças fora de exposição, num armário de aço, embrulhado em um pedaço de papel pardo. Nunca havia tido a honra de ser exposto devido a 'pobreza' do seu material de confecção e da sua procedência, apesar da sua singularidade e de estar diretamente ligado ao tema principal do museu. Para completar o tratamento dispensado a ele, nos seus registros quase nenhuma informação sobre os contextos da sua existência e a marcação do seu número de identificação foi feita em tamanho desproporcionalmente grande para suas dimensões, quase em cima do brasão colonial. O que deveria ser um procedimento básico da documentação museológica se tornou uma interferência negativa em sua leitura. Se conseguisse ser visto, seria mal visto (BULHÕES, 2016, p. 10-11).

Esse trecho garimpado do artigo de Girlene Bulhões consiste em importante indício das práticas cultivadas no campo museológico brasileiro até os nossos dias. A forma com que as "louças de vovó" e o prato de estanho foram e continuam sendo musealizadas demonstra o caráter seletivo, conflitivo e hierárquico que ainda conferimos aos objetos e as memórias que acionam. Consiste em uma das muitas histórias controversas, cujo indizível é cotidianamente domesticado, esterilizado e controlado em prol de representar determinadas leituras, personagens e fatos, fabricando determinadas versões e controlando versões concorrentes. Dessa forma, as louças consistem em um importante tropo para compreender as políticas da memória e, assim como os demais objetos, "servem para nosso desuso pessoal", conforme poetizou Manoel de Barros.

As louças ao serem desusadas adquirem novos significados nos museus, recolocando sua materialidade, funcionalidade e a energia social dos antigos proprietários em determinados lugares de produção do nome garantindo, assim, o renome. Possuí-las propiciava mecanismos de distinção: ter condições de adquiri-las, de saber manuseá-las, de apresentá-las em ocasiões especiais e para pessoas consideradas especiais. Tornaram-se indícios de um tempo de fausto familiar transmitidas por gerações e, portanto, doadas aos museus no intuito de perpetuar e fabricar a imortalidade (ABREU, 1996). É importante destacar que não há problema algum na musealização das "louças de vovó", a tensão se instaura quando nem todas as louças (e outros recipientes) das diferentes avós (de origem indígena, africana e europeia), ocupam posição privilegiada nesse processo. Portanto, é fundamental compreender os caminhos e os descaminhos das "louças de vovó" e os silenciamentos em torno de outros objetos para visualizarmos as memórias que insistimos em enquadrar em nossos indizíveis pessoais.

Por outro lado, poderíamos promover uma leitura rizomática ou fratrimonial a partir dessas mesmas louças, como indícios para desconstruções, deslocamentos e agenciamentos discursivos. Isso porque esses objetos ao atestarem os processos de circulação transatlânticos, podem contribuir para a construção de uma leitura crítica sobre as dinâmicas de produção e circulação de saberes coloniais, seus significados enquanto conjuntos, as implicações políticas e epistemológicas em torno desses circuitos transnacionais, interracialis e intergeracionais, a partir das relações simbólicas (PONTES, 2014).

Exemplo dessa possibilidade consiste na chave de leitura proposta por alguns poetas herdeiros da tradição moderna e modernista que, assim como Manoel de Barros, optaram por valorizar o considerado infinitamente pequeno e ordinário da vida. Para eles, as louças e quaisquer objetos consistem em húmus para descolonizar o *status quo*, abrindo outras possibilidades sinestésicas, afetivas, cáusticas, explosivas... Talvez, por isso, afirmem que “tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e miça em cima, serve para a poesia” (BARROS, 2013, p. 136). Nesse sentido, as louças – especialmente em seu estado fragmentário - muitas vezes se tornam importantes matérias de poesia por sua “inutilidade”, sustentáculos de memórias afetivas, especialmente quando existem em sua forma imaterial. Tornam-se testemunhos de um “ter sido”, artefatos arqueológicos significativos para recuperar tempos, espaços e sentimentos passados, vestígios do que um dia constituiu o todo, metonímia. Operação similar ao trabalho arqueológico cujas mínimas parcelas contribuem para a geração de hipóteses, desnaturalizações, conhecimentos, mas também no acionamento de afetos, conforme destacado no poema “Coleção de cacos”, de Carlos Drummond de Andrade:

Já não coleciono selos. O mundo me  
inquizila.  
Tem países demais, geografias demais.  
Desisto.  
Nunca chegaria a ter álbum igual ao do  
Dr. Grisolia,  
orgulho da cidade.  
E toda gente coleciona  
os mesmos pedacinhos de papel.  
Agora coleciono cacos de louça  
quebrada há muito tempo.

Cacos novos não servem.  
Branco também não.

Têm de ser coloridos e vetustos,  
desenterrados – faço questão –  
da horta. Guardo uma fortuna em rosinhas  
estilhaçadas,  
restos de flores não conhecidas.  
Tão pouco: só roxo não delineado,  
o carmesim absoluto,  
o verde não sabendo a que xícara serviu.  
Mas eu refaço a flor por sua cor,  
e é só minha tal flor, se a cor é minha  
no caco da tigela.

O caco vem da terra como fruto  
a me aguardar, segredo  
que morta cozinheira ali depôs  
para que um dia eu desvendasse.  
Lavar, lavar com mãos impacientes  
um ouro desprezado  
por todos da família. Bichos pequeninos  
fogem de revólvido lar subterrâneo.  
Vidros agressivos  
ferem os dedos,  
preço de descobrimento:  
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 (ANDRADE, 2001, p. 973-974).

Ao tratar da operação da recordação, entre lembranças e esquecimentos, o eu lírico apresenta como a coleção consiste em um gesto autobiográfico, político e poético. Os “cacos” desenterrados do passado consistem em elementos que acionam o “museu de sonho”, com seu constante “risco de tétano” e “sinal de sangue”. Cada um de nós que esteja disposto a uma leitura crítica corre o risco de “ferir os dedos”, seria “o preço do descobrimento”, de ousar dizer o indizível. Quantas mãos e memórias atravessaram esse objeto, hoje desintegrado? Quantas peças sobraram intactas da coleção original? O que esses restos e rastros permitem inferir?

Situação exemplar nesse sentido em minhas memórias afetivas consiste nos poemas escritos pela poeta goiana Cora Coralina (1889-1985) publicados em sua primeira obra, *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, relacionados ao conjunto de “louças de vovó” que desfazelado dia após dia resultou em um único prato – símbolo de uma família, de um período, de uma região, da circulação de saberes em rotas transnacionais, interraciais e intergeracionais – que, por sua vez,

foi destruído, restando apenas dispersos fragmentos, também matérias de poesia. A aparente inutilidade dos vestígios encontrados ao acaso no quintal em dias de chuva reveste-se em um paradoxo: tornam-se úteis para acionar a memória e revertem-se em matéria de poesia, em um devir “museu de sonho” que agencia afetos (saudades, traumas, violências). Refiro-me, em um primeiro momento, aos poemas “Estória do aparelho azul-pombinho” e “O prato azul-pombinho”, musealizados no Museu-Casa de Cora Coralina em Goiás-GO. Desse modo, a poesia tecida pelo poema é potencializada pela poética da musealização em que o objeto “louça de vovó” adquire múltiplos significados em uma leitura nada convencional, evocando “memórias roubadas”<sup>4</sup>.

“O prato azul-pombinho”, de acordo com a narrativa poética construída por Cora Coralina, seria o último exemplar de um aparelho de jantar composto por 92 peças em louça encomendado dos mercadores chineses de Macau como presente de casamento dos avós da poeta, no século XIX, na Cidade de Goiás:

Era um prato sozinho,  
último remanescente, sobrevivente,  
sobra mesmo,  
de uma coleção,  
de um aparelho antigo  
de 92 peças.  
Isto contava com emoção, minha bisavó,  
que Deus haja.  
Era um prato original,  
muito grande, fora de tamanho,  
um tanto oval.  
Prato de centro, de antigas mesas senhoriais  
de família numerosa.  
[...]  
Tinha seus desenhos  
em miniaturas delicadas:  
Todo azul-forte,  
em fundo claro  
num meio-relevo.  
Galhadas de árvores e flores,  
estilizadas.  
Um templo enfeitado de lanternas.  
Figuras rotundas de entremez.  
Uma ilha. Um quiosque rendilhado.  
Um braço de mar  
Um pagode e um palácio chinês.  
Uma ponte.

---

<sup>4</sup> Alusão ao título da mostra “Memória Roubada” (1992), da artista plástica Ana Maria Pacheco, projeto artístico que estabeleceu uma contundente crítica à violência instaurada pelo sistema colonial por ocasião dos 500 anos da “descoberta” da América.

Um barco com sua coberta de seda.  
Pombos sobrevoando (CORALINA, 2001, p. 67-68).

A descrição do prato antecede os versos que demonstram a importância daquela peça para o imaginário familiar e como suporte de lembranças de personagens e fatos passados. De acordo com a narrativa, o objeto seria o acionador de distintas camadas de tempos e espaços, unindo passado e presente, infância e velhice, Goiás, Lisboa, Luanda e Macau. O evento crítico surge quando a poeta revela que um dia o prato apareceu quebrado e Aninha (máscara poética da infância) foi acusada pela destruição do último objeto do conjunto de jantar que atravessou a memória familiar e, por isso, teve como punição portar um colar com um “caco” no pescoço:

Comecei a chorar  
- que chorona sempre fui.  
Foi o bastante para ser apontada e acusada  
de ter quebrado o prato.  
Chorei mais alto, na maior tristeza,  
comprometendo qualquer tentativa de defesa.  
De nada valeu minha fraca negativa.  
Fez-se o levantamento de minha vida pregressa de menina  
e a revisão de uns tantos processos arquivados.  
Tinha já quebrado – em tempos alternados,  
três pratos, uma compoteira de estimação,  
uma tigela, vários pires e a tampa de uma terrina.  
(...)  
E o castigo foi computado  
para outro, bem lembrado, que melhor servisse a todos  
de escarmento e de lição:  
trazer no pescoço por tempo indeterminado,  
amarrado de um cordão,  
um caco do prato quebrado (CORALINA, 2001, p. 73).

Essa memória é acionada pela exposição do Museu-Casa de Cora Coralina que se retroalimenta e consolida a produção da crença difundida pela anfitriã do espaço. O exemplar do “prato azul-pombinho” que integra a coleção consiste em uma travessa de faiança em tom azul cobalto, com cena chinesa e borda geométrica<sup>5</sup>, quebrada na parte superior direita (Fig. 1).

---

<sup>5</sup> A louça azul-pombinho também é conhecida como “louça do Salgueiro”. Sua decoração em azul e branco é inspirada em uma lenda chinesa e possui como marcas a figura da árvore salgueiro e um casal de pombos. De acordo com Astolfo Araújo e Marcos Carvalho (1993) essa louça inglesa representa um padrão, ou seja, um determinado motivo decorativo que foi adotado por um expressivo número de fabricantes por determinada contingência. Informa que no caso do padrão “Willow” ou



Fig. 1 – Prato Azul-Pombinho. Museu-Casa de Cora Coralina. Foto: Rita Elisa Seda, 2009.

Não conseguimos informações seguras que possibilitassem recuperar a trajetória deste objeto<sup>6</sup> e sua relação com Cora Coralina. Provavelmente ele não consiste na peça destacada no poema, visto que a própria poeta informa que o prato possuía “duas asas por onde segurar” e que, um dia, “apareceu quebrado, feito em pedaços – sim senhor – o prato-azul pombinho” (CORALINA, 2001, p. 71). As fichas de identificação do museu registram na reserva técnica a existência de outro prato em fragmentos<sup>7</sup>, com características similares.

O que podemos afirmar com segurança é que desde a criação do Museu-Casa de Cora Coralina o prato azul-pombinho adquiriu centralidade na narrativa museológica. As duas primeiras exposições o destacaram, colocando em local central em uma cristaleira que ficava na “varanda” da casa, área que em Goiás seria

---

“louça pombinhos” existem vários tipos (neste caso o tipo é definido pela marca do fabricante), destacando que esse padrão foi fabricado de 1790 até os dias atuais.

<sup>6</sup> O Prato-Azul Pombinho pertence à classe “interiores” e a subclasse “utensílio de cozinha/mesa”. É registrado com o número 05-6-153, localizado na “sala de escrita”. A travessa de porcelana “azul-pombinho” quebrada em uma das extremidades tem como fabricante Warranted Staffordshire, estado de conservação regular e medidas 31 cm X 41 cm. Fonte: Ficha de identificação do Museu-Casa de Cora Coralina.

<sup>7</sup> O Prato-Azul Pombinho pertence à classe “interiores” e a subclasse “utensílio de cozinha/mesa”. É registrado com o número 05-6-133, localizado na “reserva técnica”. A travessa de porcelana “azul-pombinho” em cacos tem como fabricante Warranted Staffordshire, estado de conservação péssimo e medidas 31 cm X 41 cm. Fonte: Ficha de identificação do Museu-Casa de Cora Coralina.

um misto de sala de visitas e sala de jantar: “em regra a mais ampla da construção,/ onde a família se reúne, recebe, trabalha/ conversa e toma refeições” (CORALINA, 2007, p. 171).

De acordo com Andrea Delgado (2003), na primeira expografia uma cristaleira abrigava quatro pratos com o tipo “azul-pombinho”, além de alguns fragmentos, o que induzia o visitante a pensar que eram remanescentes do conjunto de jantar destacado no poema. Também apresentava uma legenda informativa de que os três pratos menores teriam sido doados por Altair Camargo de Passos ao museu, sem indicação da procedência do prato maior, centralizado na cristaleira. A pesquisadora conclui que, para além de questionar a procedência dos pratos e dos “cacos”, é importante visualizar que a primeira exposição museológica – especialmente a localização e a escolha do suporte – conferiu a esses objetos o significado de mediadores da memória familiar: “a ‘varanda’ é o lugar de reunião da família e de recepção dos visitantes e a cristaleira era o móvel comumente utilizado para guardar e exibir relíquias familiares” (p. 95).

Após a enchente que atingiu o museu em 2001, em virtude das águas terem derrubado e quebrado a cristaleira, o prato azul-pombinho consistiu em um dos poucos objetos que integraram a exposição “provisória” que permaneceu oito meses até a restauração do imóvel e organização da nova museografia. A ausência do suporte (cristaleira) contribuiu para que o prato fosse deslocado para a “sala de escrita”, colocado sozinho sobre uma mesa, fator que deu maior visibilidade ao objeto e a narrativa estampada nos poemas da escritora. Essa experiência contribuiu para que o prato continuasse em destaque nas últimas expografias, todavia colocado na “sala de escrita”, que também apresenta a máquina de escrever e outros objetos relacionados à atuação de Cora Coralina enquanto escritora: “É tão significativa a referência ao prato azul pombinho que simbolicamente era muito importante que aparecesse em destaque mostrado no cotidiano de sua produção literária. Ficou aí como um símbolo do que trazia inspiração à poeta”<sup>8</sup>.

Deslocado do discurso relacionado à culinária ou à memória familiar, o prato se mescla ao discurso sobre a vida pública, estando exposto ao lado de três cópias dos manuscritos com os poemas “Estória do Aparelho Azul-Pombinho”, “O prato azul-pombinho” e “Nota”, e de um prato que abriga um conjunto de “cacos” de

---

<sup>8</sup> Entrevista realizada com Célia Maria Corsino em 18 mar. 2015.

diversos pratos, rizomas de tempos, espaços e afetos variados. A exposição museológica, ao destacar os fragmentos, monumentaliza o discurso poético tornando-se uma narrativa de uma narrativa sobre um evento crítico. O prato azul-pombinho quebrado em meia lua<sup>9</sup> e os “cacos” extrapolam a típica função de “louça de vovó”, gerando outras leituras e possibilidades para dizer os não-ditos.

### **Os cacos para um vitral**

O poema de Cora Coralina é precedido por um texto intitulado “Nota: de como acabou, em Goiás, o castigo dos cacos quebrados no pescoço”, que narra a morte da menina Jesuina, descendente de negros escravizados. Após ter quebrado a tampa de uma terrina, a criança teve como castigo portar um colar com os “cacos” quebrados: “a cacaria serrilhada, amarrada a espaço num cordão encerado, ficava como humilhante castigo exemplar” (CORALINA, 2001, p. 77). Depois de certo tempo, em virtude da punição, Jesuína foi encontrada morta: “no sono, uma aresta mais viva de um dos cacos serrilhados tinha cortado uma veiazinha do seu pescoço, e por ali tinha no correr da noite esvaído seu pouco sangue e ela estava enrodilhada, imobilizada para sempre” (p. 78).

Nesse aspecto, concordamos com Kátia Bezerra (2009), quando concluiu que os poemas de Cora Coralina questionam paradigmas socioculturais que têm procurado justificar certas configurações constituídas em torno de relações de poder. Situando-a no contexto da literatura escrita por mulheres, verifica o desejo de colocar em circulação experiências diluídas ou tidas como insignificantes no processo de elaboração da memória coletiva, construindo, assim, novos quadros de memória. Demonstra uma genealogia de mulheres inseridas em um tempo que as produziu e que ajudaram, de certa maneira, a perpetuar. Apresenta uma política de memória em que Cora desmantelaria o mito da casa como espaço da harmonia, sacralidade e paz, focalizando variadas violências de acordo com a posição da mulher no tecido familiar, por isso não há como negar a centralidade da mulher na reprodução das relações de poder: a violência não se restringe às figuras

---

<sup>9</sup> Conforme sublinhou Saturnino Pesquero-Ramon (2003), a travessa exposta no Museu-Casa de Cora Coralina consiste no único documento que se dispõe sobre a narrativa tecida nos poemas da autora: “é provável que o formato lunar do pedaço quebrado tenha servido como ponto de partida sensível para todos os conteúdos poéticos” (p. 214).



masculinas, também está presente nas relações entre senhora e escrava, mãe e filhos, filha mais velha e irmãos menores.

A poética de Cora Coralina se torna um modo diferente por lembrar situações muitas vezes tensas, especialmente a "tensão entre a situação da mulher com o poder e sua resistência ao poder, na sua tentativa de atribuir novos significados ao passado como uma estratégia necessária ao seu processo de reinvenção" (BEZERRA, 2009, p. 89). Desse modo, o prato quebrado e os "cacos" se tornam metáfora e metonímia dos maus-tratos às crianças e da violência doméstica, surge um deslocamento de uma memória gustativa, originalmente associada ao objeto, para uma memória traumática, atrelando-a a um instrumento de suplício.

O poema, o prato e os fragmentos musealizados contribuem para problematizar o lugar comum das louças apresentando memórias geralmente silenciadas pelos discursos oficiais, retirando-as dos silêncios. O prato torna-se um objeto cuja função extrapola a gustativa, tornando-se testemunha de um gesto literário que, por sua vez, via musealização, repercute uma série de violências: domésticas, geracionais, raciais, de gênero:

A narrativa de uma história que marca, exatamente por isso, a sua singularidade digna de nota, o final de uma tradição comum nos rincões do centro-oeste goiano. Retoma uma história lendária, costurada nos estratos artesanais da oralidade, a história do castigo atinente e de boa procedência, para a equivocada pedagogia da época, que era o de amarrar ao pescoço da criança um colar de cacos da louça por ela quebrada. Em 'O prato azul-pombinho', Cora dialoga com a 'Nota' que se segue ao poema, explicando 'De como acabou, em Goiás, o castigo dos cacos quebrados no pescoço'. A menina Aninha e a menina Jesuína se aproximam, embora tenham destinos diferentes. A poeta também faz intertextualidade com o poema 'Estória do aparelho azul-pombinho'. Ao recuperar esta lenda da oralidade e registrá-la em seu livro, Cora está buscando legitimidade para o seu relato, conseguindo uma adesão muito maior por parte do leitor, que acabará por vincular a história trágica da menina Jesuína com a menina do poema. E também marca a importância de se retirar este fato lendário do imaginário coletivo de sua gente e elevá-lo a fato que merece ser monumentalizado (SIQUEIRA, 2013, p. 281).

Trata-se de uma narrativa potencializada pela oralidade. Em Goiás são comuns histórias sobre crianças castigadas em virtude de terem quebrados louças, conforme o relato de Cora Coralina. Um dos túmulos do Cemitério São Miguel, em

Goiás-GO, possui a escultura de uma criança em prantos, com uma louça quebrada nas mãos (Fig. 2). As narrativas orais, literárias e museológicas se interpenetram, promovendo distintos agenciamentos que visam contribuir para, por meio de uma memória poética, evitar que tais atos se tornem reincidentes. Essa percepção é fundamental quando visualizamos ecos do trágico nas exposições museológicas.



Fig. 2 – Escultura, Cemitério São Miguel, Goiás-GO. Foto: Clovis Britto, 2012.

Nesse aspecto, consiste em propor determinadas narrativas a respeito de eventos críticos, traduzindo “nós de memória” em testemunhos, na necessidade de contar aos outros e também torná-los, de certo modo, participantes: “A narrativa teria, portanto, dentre os motivos que a tornavam elementar e absolutamente necessária, este desafio de estabelecer uma *ponte* com ‘os outros’, de conseguir resgatar o sobrevivente do sítio da outridade”, e, em situações críticas, “narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66). Daí a importância de visualizarmos o “entre-lugar” ocupado pelas exposições museológicas ao se transformarem na narrativa de

uma narrativa tensionada, entre o trabalho individual de reconstrução do indizível e sua componente coletiva, ou seja, o trauma encarado como “a memória de um passado que não passa”:

*A imaginação* apresenta-se a ele como o meio para enfrentar a crise do testemunho. Crise que, como vimos, tem inúmeras origens: a incapacidade de se testemunhar, a própria incapacidade de se imaginar, o elemento inverossímil daquela realidade ao lado da imperativa e vital necessidade de se testemunhar, como meio de sobrevivência. A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70).

Reconhecendo que a narrativa sempre será parcial, um arremedo dos fatos, uma forma de negociação com o exposto, torna-se oportuno admitir, no caso da memória trauma reconstruída no campo de produção cultural – e aqui especificamente nos museus – sua afirmação da necessidade de narrar o fato justificando esse gesto como:

1) um impulso para se livrar da carga pesada da memória do mal passado; 2) como dívida de memória para com os que morreram; 3) como um ato de denúncia; 4) como um legado para as gerações futuras; e, finalmente, 5) como um gesto humanitário na medida em que o testemunho serviria como uma memória do mal. Os eventos narrados são apresentados como exemplo negativo visando prevenir, de algum modo, a repetição deste tipo de terror (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 9).

Os museus se apresentam como uma das formas de encenação da imortalidade, visto que o colecionismo “está de algum modo associado ao medo da morte ou à necessidade de se manter vivo, em memória, através dos objetos colecionados, sejam eles quais forem. (...) Um indivíduo estará realmente morto quando ninguém mais se lembrar dele” (QUEIROZ, 2014, p. 49). No caso da musealização de eventos críticos/traumáticos torna-se um estratagema, uma tentativa de narrar o inenarrável. Nesses termos, é interessante a orientação de Cristina Bruno (2000) quando reconhece que a Museologia pode orientar e organizar “as formas de perseguição ao abandono e tem a potencialidade de minimizar os impactos socioculturais do esquecimento a partir dos processos de musealização que, por sua vez, educam para o uso qualificado do patrimônio” (p. 2).

## Inconclusões

Construir nosso indizível pessoal consiste, em certa maneira, compreender os limites e as possibilidades do não-dito nos museus e na Museologia. Do mesmo modo como nas exposições museológicas, a teorização sobre a relação entre agentes, museus e patrimônios consiste em tarefa importante, visando construir figuras epistemológicas que contribuam para uma Museologia mais democrática, fratrimonial e rizomática. Nesse aspecto, o tema-reflexão da 15ª Semana Nacional de Museus, o texto-provocação de Girlene Chagas Bulhões (2016) e a poesia-desconstrução de Manoel de Barros (2013) falam em uníssono com outras formas de se pensar os museus e a Museologia.

No caso da Museologia trata-se de um desafio pensar sob os pressupostos pós-estruturalistas da “filosofia da diferença” em um campo que ainda se estrutura. Desconstruir a estrutura em estruturação consiste em optar pela análise dos fragmentos da louça antes que ela se quebre, tentando antever os efeitos curativos e as consequências nefastas na relação entre discurso museológico e direitos humanos. Talvez, por essas e outras razões, o indizível nos museus e na Museologia consista em uma importante arena discursiva. Ousar colocá-lo em evidência trata-se de gesto altamente político, especialmente partindo de uma política do cotidiano que combata os silenciamentos e estimule o convívio nem sempre harmonioso de vozes dissonantes, paradoxais e controversas, servindo, portanto, para “o desuso pessoal de cada um” segundo suas éticas, lógicas e agenciamentos próprios.

A metáfora das louças e dos fragmentos – do ter sido conjunto, peça sobrevivente ou restos – consiste em um poderoso eixo condutor para se promover uma arqueologia do indizível (como uma despalavra) nas práticas museológicas. Consiste em questionar quais outras histórias precisam ser lembradas em busca de uma perspectiva fratrimonial que pode ser evidenciada nos moldes apresentados por Roland Barthes (1989), quando reconheceu a linguagem como uma forma de regulação e, ao mesmo tempo, a poesia como resistência e subversão da língua, ao articular saber e sabor. Também na compreensão da profundidade da provocação de Walter Benjamin (1994), em sua tese 7 “Sobre o conceito de história”, quando afirmou que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é,

tampouco, o processo de transmissão da cultura” (p. 225). Ou, ainda, quando conseguirmos desestabilizar os limites do indizível, como nos versos de Manoel de Barros (2013), “agora só espero a despalavra. [...] A palavra que tenha um aroma ainda cego. Até antes do murmúrio. Que fosse nem um risco de voz. Que só mostrasse a cintilância dos escuros. A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma imagem. O antesmente verbal: a despalavra mesmo.” (p. 341)

## REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

ARAÚJO, Astolfo Gomes de Mello; CARVALHO, Marcos Rogério Ribeiro de. A louça inglesa do século XIX: considerações sobre a terminologia e metodologia utilizadas no sítio Florêncio de Abreu, São Paulo. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, n.º 3, 1993.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BEZERRA, Kátia da Costa. Cora Coralina e o discurso da memória: um retrato da velha Goiás. In: BRITTO, Clovis Carvalho; CURADO, Maria Eugênia; VELLASCO, Marlene (Orgs.). *Moinho do tempo: estudos sobre Cora Coralina*. Goiânia: Ed. Kelps, 2009.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2000.

BRITTO, Clovis Carvalho. Desinventar objetos: a poética de Manoel de Barros e a gramática das exposições museológicas. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (No prelo).

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Formas de humanidade: concepção e desafios da musealização. *Cadernos de Sociomuseologia*, n.º 9, 1996.

BULHÕES, Girlene Chagas. As louças de vovó, o prato do garimpeiro, a altura dos olhos e nuvens; abelhas, formigas, seleção e seletividade; patrimônio, fratrimônio, a casa da princesa do Seu Tição e o Museu do Djhair; a cabeça da medusa, árvores, rizomas, afetos, afetividades e bem viver; coleções, acervos, musgo e outras performances museais. *Revista Ventilando Acervos*, Museu Victor Meirelles/IBRAM, v. 4, dez. 2016.

CAMARGO, Goiandira Ortiz de. A lírica impertinente de Manoel de Barros. *Princípios*, São Paulo, 2000.

CARPINEJAR, Fabrício. *Teologia do traste: a poesia do excesso de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Literatura), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.

CHAGAS, Mario de Souza. Museus, memórias e movimentos sociais. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n. 41, 2011.

CHAGAS, Mario de Souza. Educação, museu e patrimônio: tensão, devoração e adjetivação. *Patrimônio: Revista Eletrônica do IPHAN*, 2006.

CHAGAS, Mario de Souza. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

CORALINA, Cora. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. 20. ed. São Paulo: Global, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.

DELGADO, Andréa Ferreira. *A invenção de Cora Coralina na batalha das memórias*. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

DENÓFRIO, Darcy França. *O redemoinho do lírico: estudos sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2005.

HEYRAUD, Ludovic. As ignoranças do poeta brasileiro Manoel de Barros: entre sabedoria do esquecimento e memória das origens. *Navegações*, v. 3, n.º 2, 2010.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. O museu e o problema do conhecimento. *Anais do IV Seminário sobre Museus Casas: Pesquisa e Documentação*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002.

ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. 6 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PESQUERO-RAMON, Saturnino. *Cora Coralina: o mito de Aninha*. Goiânia: Ed. da UFG, Ed. da UCG, 2003.

PONTES, Heloísa. Coleções e saberes: cruzando história e antropologia. In: FRANÇOZO, Mariana de Campos. *De Olinda a Holanda: o gabinete de curiosidades de Nassau*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2014.

PRADO, Adélia. *Cacos para um vitral*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

QUEIROZ, Marijara Souza. *Museu, memória e a morte: um estudo a partir da coleção de quadros de cabelos da Fundação Instituto Feminino da Bahia*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Universidade Federal da Bahia, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho da Shoah e literatura. *X Jornada Interdisciplinar sobre o Ensino da História do Holocausto*, São Paulo, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n.º 1, 2008.

SIQUEIRA, Ebe Maria de Lima. *Literatura sem fronteira: por uma educação literária*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal de Goiás, 2013.