

Notas sobre a Diáspora Africana na exposição e nas ações educativas do Museu Histórico Nacional

Aline Montenegro Magalhães *

Erika Azevedo **

Fernanda Castro ***

Stephanie Santana ****

Recebido em: 15/10/2019

Aprovado em: 31/10/2019

* Doutora em História Social pelo PPGHIS/UFRJ. Bolsista de pós-doutorado sênior do CNPq e pesquisadora no Museu Histórico Nacional. Professora do MBA em Gestão de Museus da UCAM e do PROFHISTÓRIA da Unirio. Email: aline.magalhaes@museus.gov.br

** Graduada em licenciatura em História pela Faculdade de Formação de Professores/ UERJ. É educadora do Museu Histórico Nacional. Email: erika16azevedo@gmail.com

*** Graduada em História, mestre e doutora em Educação. Educadora no Museu Histórico Nacional, atuando prioritariamente no Programa de Pesquisa e Criação do Núcleo de Educação. Email: fernandasantanacastro@gmail.com

**** Educadora, licenciada em História pela Faculdade de Formação de Professores/UERJ. É educadora do Museu Histórico Nacional. Email: stephaniesantana1@hotmail.com

Resumo

O presente artigo tem por objetivo identificar a presença/ausência da Diáspora Africana na História do Brasil contada no atual circuito expositivo do Museu Histórico Nacional. Nosso estudo baseia-se na análise de legendas do acervo exposto e, especialmente, nas ações educativas ali realizadas com o projeto "Bonde da História". Com isso, pretendemos compreender a potencialidade e as possibilidades de produção de sentidos e significados para a representação da história de negras e negros, para além do que está posto na disposição dos objetos e suas respectivas legendas.

Palavras-chave

Museu Histórico Nacional; Diáspora Africana; História; educação museal.

Abstract

This article aims to identify the presence / absence of the African Diaspora in Brazil History displayed in the long term exhibition of the Museu Histórico Nacional. Our study is based on the analysis of objects labels, and especially on the educational actions carried out by the Bonde da História ("Tram" of History Project). Thus we seek to understand the potential and the possibilities of meaning production on the representation of the black people history, beyond the objects museography and their labels.

Keywords

Museu Histórico Nacional; African Diaspora; Brazilian History; Museum Education.

Notas sobre a Diáspora Africana na exposição e nas ações educativas do Museu Histórico Nacional

Numa sociedade rigidamente hierarquizada, cada coisa tem seu lugar. O lugar dos inúmeros e inominados Raimundos não é o museu de história. Eles não têm chancela. Seu território é a “memória dos povos”.¹

Essa epígrafe foi retirada da conclusão de um artigo, no qual o seu autor, José Neves Bittencourt, analisa o discurso expositivo do Museu Histórico Nacional (MHN), entre as décadas de 1920 e 1950. Raimundo do Carmo Filho, segundo Gustavo Barroso era “cego e pai de dezesseis filhos. Chamando atenção para seu triste estado de pobreza, (...) trazia consigo uma preciosa relíquia histórica, da qual se queria desfazer para atender a necessidades pecuniárias.”² A relíquia em questão era uma faca cujo pertencimento foi atribuído, pelo Sr. Raimundo, a Solano Lopez.³ Barroso desdenhou do objeto por não acreditar em sua autenticidade, uma vez estando nas mãos de um “velho cearense” de origem pobre e desconhecida.

O relato, publicado na obra *O Brasil em face do Prata*,⁴ foi tomado por Bittencourt como uma representação da história produzida e divulgada no MHN, em suas primeiras décadas de existência. Nessa história, “cada coisa tem seu lugar”, aos heróis, o panteão, e às pessoas comuns — a massa, o povo —, o silêncio e a invisibilidade. O museu de história não era lugar para os anônimos. A eles, um museu específico, o “Museu Ergológico”, dedicado “à memória do povo”, de quem não tinha história, mas saberes e fazeres a serem preservados por meio da cultura material. O projeto de museu ergológico foi pensado por Barroso sob forte sentimento de nostalgia, motivado pelas transformações modernas que ameaçavam de desaparecimento esses “modos de vida”, traduzidos como a alma da nação. Nessa perspectiva, para desenvolver seu “esquema ergológico”, Barroso cita um estudioso argentino, sem identificá-lo, demonstrando afinidade com sua linha de pensamento sobre o folclore.

Uma das raízes que dão vida ao estudo do Folclore é a *nostalgia* com que as *classes superiores* da sociedade voltam o olhar para a vida rústica e, inclusive, para os *povos situados à margem da civilização*, embora estes, de modo geral, somente ofereçam desilusões aos românticos que se aproximam de sua existência, em busca de oásis de simplicidade e ditosa despreocupação. Contudo, essa nostalgia, à qual muito deve o Folclore e também a Etnografia, fez com que se desenvolvesse, embora de modo sumamente unilateral, o estudo das tradições populares.⁵

As palavras reproduzidas na esquematização de um museu ergológico proposta por Barroso apontam um movimento contraditório nos estudos de Folclore. Trata-se de um movimento marcado pela violência contra as classes populares, aliada ao desejo de preservar seus referenciais. Afinal, mesmo que os “povos situados à margem da civilização, (...) de modo geral apenas ofereçam desilusões” e por isso deviam ser disciplinados, oprimidos, ou eliminados, precisavam ser estudados, classificados e registrados por meio de sua oralidade e da sua cultura material, para conhecimento e permanência do contato diante do iminente desaparecimento, seja pela morte física ou simbólica provocada pelo “processo de civilização” visto como irreversível. Trata-se do que Michel de Certeau denominou como “a beleza do morto”,⁶ ou seja, na medida em que não representa mais uma ameaça ou um obstáculo ao processo civilizador, torna-se pitoresco, curioso, amado e tratado como autênticas raízes de uma nacionalidade. “É no momento em que uma cultura não mais possui seus meios de se defender que o etnólogo ou o arqueólogo aparece”.⁷ E os museus também.

No caso brasileiro, é possível identificar “a beleza do morto” na ideia de “miscigenação contra o pluralismo”,⁸ sobre a qual escreve o antropólogo Kabengele Munanga. Trata-se de um processo de homogeneização racial e cultural de caráter pacificador, no qual os diferentes grupos étnicos que compõem essa “comunidade imaginada” perdem suas cores e suas especificidades culturais, passando a formar um único corpo social de supremacia branca e europeia. O Museu Histórico Nacional muito contribuiu para a construção e divulgação dessa ideia, não apenas em seu circuito expositivo, mas também nos escritos de seu primeiro diretor, publicados dentro e fora da instituição.

Passados quase cem anos da fundação do MHN, que histórias contam suas exposições de longa duração? Que discursos divulga na aquisição, descarte, seleção e disposição de objetos ao público? E que outros discursos possibilitam construir em ações educativas? É possível identificar vestígios de um tratamento “ergológico” aos referenciais históricos e culturais dos negros, por exemplo? Em que medida esses atores sociais e sujeitos históricos são considerados pelo museu contemporaneamente? Essas perguntas mobilizam este estudo, que é desenvolvido pelas equipes da área de pesquisa e educação, num diálogo há tempos necessário e que precisa ser mais constante e sistemático. Nosso foco está na identificação da presença/ausência da Diáspora Africana⁹ no circuito expositivo e nos diferentes discursos e significados que sobre ela

são produzidos nas ações educativas desenvolvidas pelos educadores do museu, no projeto "Bonde da História".

A exposição conta história, educa, mas também tem história

A análise das exposições de museus têm sido um caminho para se compreender as práticas museológicas das instituições e os discursos produzidos e difundidos, em diferentes momentos da trajetória institucional. Compreendida como um dos principais meios de comunicação entre a instituição e seu público, as exposições podem ser conhecidas por meio de catálogos, guias, folhetos e matérias de jornais. Da mesma forma, relatórios e processos de movimentação de acervos são fontes primorosas para acessar informações, especialmente sobre os circuitos que não existem mais.¹⁰ Nessa perspectiva, esses olhares para as exposições possibilitam entre outros enfrentamentos, comparações entre diferentes momentos da instituição e entre diferentes instituições em um único momento.

Igualmente, a pesquisa em educação museal tem se desenvolvido num campo de construção de conhecimento que vai além das temáticas que têm como objetivo subsidiar a elaboração de projetos e ações educativas para exposições. Estudos sobre a prática educativa, seus conceitos, teorias e metodologias têm fortalecido a atuação e a profissionalização de educadores museais, e tornado cada vez mais inseparável a atuação conjunta dos diversos setores dos museus na concepção e execução de exposições. Entre as temáticas abordadas nesses estudos está a produção dos discursos educativos em museus e sua constituição enquanto “dispositivo pedagógico específico”,¹¹ que produz e reproduz conteúdos, por vezes não presentes no acervo ou nas exposições dos museus.

Por ora, não faremos um percurso histórico das exposições e ações educativas produzidas ao longo dos quase cem anos de existência do Museu Histórico Nacional. Focaremos nossa análise na atual exposição, inaugurada em 2010, como culminância do projeto “modernização do MHN” iniciado em 2003, e nas ações educativas do projeto Bonde da História, em especial na visita com a temática sobre a “Presença negra no Museu Histórico Nacional”.

A curadoria da exposição foi um trabalho coletivo e interdisciplinar, cuja equipe foi constituída pelos próprios técnicos do quadro funcional da instituição, com a participação de uma voluntária, e lançando mão de consultorias com especialistas externos.¹² Foi uma prerrogativa da então diretora, Vera Tostes, que a exposição fosse

um produto do trabalho interno do MHN.¹³ Historiadores, museólogos, arquitetos e educadores¹⁴ reuniam-se semanalmente para definir conceitos, debater conteúdos, elaborar textos, selecionar acervo e produzir o projeto expográfico. Os educadores tiveram participações esporádicas em função das transformações pelas quais passava o setor educativo do museu, que ficou um período sem profissionais. Posteriormente recebeu um servidor recém concursado, mas que não teve condições de acompanhar o processo como um todo. O registro dos encontros era feito em atas que, ao final de todo o processo, foram reunidas e arquivadas.

A ideia principal era unificar a representação da História do Brasil em um circuito único. Nesse intuito havia duas questões em pauta. A primeira seria otimizar a funcionalidade do edifício, levando para o primeiro andar do prédio principal o circuito de longa duração que se dividia em módulos entre o térreo e o primeiro andar. No térreo ficaria toda a parte dedicada a exposições temporárias e a serviços, como loja, restaurante, banheiros e auditório. As únicas exposições de longa duração que não foram removidas do térreo foram as dedicadas a coleções de grande porte, por uma questão de segurança estrutural do prédio e logística: “Do móvel ao automóvel: transitando pela história”, voltada para os meios de transporte terrestres; e a do Pátio Epitácio Pessoa, mas conhecido como “Pátio dos Canhões”, que desde finais da década de 1920 se mantém praticamente intacta. A segunda questão era integrar em uma só as exposições modulares inauguradas entre 1987 e 1994: “Colonização e Dependência” (1987) e “Memória do Estado Imperial” (1992 a 2001),¹⁵ que ficavam no primeiro andar, e “Expansão, ordem e defesa” (1994), que estava instalada no térreo. Mesmo sem dados sobre uma pesquisa de público, alegava-se que o museu recebia reclamações dos visitantes que não compreendiam a existência de “três histórias do Brasil”, uma vez que cada módulo constituía uma abordagem do passado nacional.

Como houve resistência quanto ao desmonte dos módulos por parte da equipe, considerados por ela uma evidência da inexistência de uma história única, absoluta e linear, foi decidido que o circuito seria único, mas os módulos seriam organizados dentro de uma circularidade linear que ocuparia o primeiro andar. Nesse projeto, inclusive, o público poderia escolher os módulos de seu interesse para visitar, lhe sendo oferecidas saídas entre uns e outros. Então, ao módulo “Oreretama”, dedicado à temática indígena, segue-se o “Portugueses no Mundo” que, mesmo procurando fugir à cronologia linear entre a chegada dos portugueses à América e a Independência do

Brasil, e buscando promover diálogos de temporalidades entre passados diferentes e o presente, tal sequência não conseguiu romper com a série factual que marca a história da colônia portuguesa na América. “A construção do Estado” — que à época chamava-se “Formação da Nação”, título substituído em 2017 — vem logo depois, abordando o período imperial, desde os processos de Independência até a proclamação da República. Este módulo lembra muito a antiga exposição “Memórias do Estado Imperial”, apresentando a maioria dos objetos antes ali expostos. Oferece raros momentos disruptivos, com poucos diálogos de temporalidade, o que faz o visitante entrar em contato com uma história imperial muito próxima à divulgada por Barroso — profusão de pinturas históricas, retratos de imperantes e aristocratas, armaria e outros símbolos de uma monarquia à moda europeia nos trópicos.

Ressaltamos que não foi planejada, ao longo do processo de transformação do circuito, uma proposta educativa para a abordagem da nova exposição. Foram produzidos roteiros em prospectos com a sua apresentação, mas não houve a sistematização de um projeto ou de ações educativas específicas para a realização de visitas ou outras iniciativas de educação museal, que terminaram sendo elaboradas após a finalização da renovação das exposições.

Sobre a representação da Diáspora Africana: entre objetos e discursos

Ao entrar no módulo “Portugueses no mundo”, o visitante é recepcionado por uma grande projeção que remete à expansão marítima lusitana. Uma animação digital mostra um mapa-múndi da época com a reprodução de todas as rotas que levaram os portugueses à África, à Ásia e à América, com destaque para a última. Ao lado do mapa, os reis de Portugal de cada campanha de navegação vão sendo mostrados com uma legenda indicando o período de seu reinado.

Ao terminar a projeção, o visitante encontra à direita uma ampla vitrine dedicada aos exemplos materiais desse “mundo português”. Um busto de Luís de Camões, vestígios de arqueologia marinha de um navio que naufragou na costa brasileira no século XVII, instrumentos de navegação como uma agulha de marear, uma bússola e a réplica de um astrolábio ocupam metade da vitrine. Na outra metade estão os objetos que procuram representar os continentes onde os portugueses chegaram. A Ásia, com um potiche (séc. XVIII) e uma bacia de toalete em porcelana chinesa (séc. XIX), a América, com a escultura de uma índia em gesso (séc. XX) e a África com três presas de elefante esculpidas (séc. XIX) e uma escultura em madeira da (séc. XIX). A primeira

observação a se fazer é que os objetos são do período entre os séculos XVII e XX. Portanto, não há objetos da época à qual a vitrine especificamente refere-se. Por isso, os que ali estão dispostos cumprem mais um papel de alegoria do que de fonte documental sobre o período.

A segunda diz respeito à presença invisível dos referenciais dos continentes, especialmente da África. Uma rápida leitura na legenda da vitrine já possibilita perceber o desequilíbrio entre falta e excesso de informações. Enquanto os objetos que representam Portugal e sua empreitada marítima, receberam textos explicativos além da identificação, os demais contam apenas com uma sucinta informação, às vezes equivocada.

A índia Jupira, por exemplo, é a maquete de uma escultura tumular, feita pelo artista Honório Peçanha, em 1945, para o mausoléu do maestro negro Francisco Braga, autor do Hino da Bandeira e da ópera “Jupira”, inspirada na novela indianista de mesmo nome, de Bernardo Guimarães. Nenhuma referência ao homenageado é feita na legenda, tornando-o uma presença ausente pela sua invisibilidade.

Outro objeto que merece destaque é a boneca “Maria Cambinda”, escultura em madeira, oriunda da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Ouro Preto, identificada na legenda apenas como “Escultura”. Na sua ficha catalográfica está definida como “Deusa da Fertilidade” do século XIX, classificada como divindade.



IMAGEM 01. Vitrine que abre o módulo de exposição “Portugueses no Mundo” do Museu Histórico Nacional. Vê-se a “Jupira” à esquerda e “Maria Cambinda” ao seu lado, à direita. Foto: Aline Montenegro.

1- AMÉRICA

ÍNDIA JUPÍRA

Honório Peçanha- Gesso- Séc. XX

2- ÁSIA

POTICHE

Porcelana- Séc. XVIII- China

BACIA DE TOALETE

Porcelana- Séc. XIX- China

3- ÁFRICA

ESCULTURA

Madeira- Séc. XIX

PRESA DE ELEFANTE

Marfim- Séc. XIX

PRESA DE ELEFANTE

Marfim- Séc. XIX

PRESA DE ELEFANTE

Marfim- Séc. XX

4- ASTROLÁBIO NÁUTICO PORTUGUÊS

Réplica- Bronze dourado- Séc. XX- Portugal

O astrolábio planisférico é um instrumento de orientação baseado na medição da posição dos astros em relação à Terra. Inventado, provavelmente, pelos gregos ou alexandrinos, foi aperfeiçoado pelos árabes que o difundiram pela Europa. O astrolábio náutico é uma criação portuguesa do século XV e foi muito utilizado no período em que os astros eram a principal referência de localização em alto mar.

5- BÚSSOLA

Pedro Freire Branco- Metal e Madeira- 1786- Portugal

6- AGULHA DE MAREAR

Madeira e Papel- Séc. XVII- Pernambuco

Conhecida também como bússola é um instrumento composto de uma agulha móvel em torno de um eixo que passa pelo seu centro de gravidade. A agulha, em razão do pólo magnético da Terra, aponta sempre para o eixo norte-sul, sendo por isso um importante instrumento de localização.

7-VESTÍGIOS DE ARQUEOLOGIA SUBAQUÁTICA

Encontrados em navios que naufragaram no litoral brasileiro.

8- ALEGORIA AOS LUSÍADAS

Fundição Cavina- Bronze e Mármore- Séc. XX

Lusíadas, poema épico de Luís de Camões, publicado em 1572. Tem por tema o descobrimento do novo caminho para as Índias por Vasco da Gama.

Imagem 02. Legenda da vitrine que abre o módulo de exposição “Portugueses no Mundo”, na qual se percebe o desequilíbrio das informações entre os objetos representativos dos continentes alcançados pelos portugueses no curso das “expansões marítimas” e os objetos que representam o protagonismo português nesse momento.

A definição equivocada e a escassez de informações é fruto de um processo de invisibilização da cultura afro-brasileira no MHN. Somente há alguns meses, no curso

da pesquisa de pós-doutorado que está sendo realizada por Aline Montenegro,¹⁶ se chegou à conclusão de que a escultura da vitrine é a “Maria Cambinda”. Sua transferência da igreja em Ouro Preto para o MHN no Rio de Janeiro foi tratada em uma troca de correspondências entre Odorico Neves, então juiz da irmandade, e Gustavo Barroso, à época diretor do museu e responsável por ações preservacionistas na cidade mineira, inclusive na referida igreja, à serviço do Governo de Minas Gerais, em 1928.

A identificação só foi possível mediante o cruzamento de informações de diferentes fontes, especificamente duas. A primeira é uma foto publicada na revista *Selecta*, de 28 de maio de 1930, ilustrando uma reportagem de Gustavo Barroso chamada “Lembranças da escravidão”, da série “Relíquias Brasileiras”. Esta série tinha por principal característica a divulgação do Museu Histórico Nacional por meio da apresentação de seu acervo e suas galerias. A foto em questão é da “Sala Antônio Prado Júnior” — na verdade um pequeno *hall*, área de passagem entre uma sala e outra, com o aproveitamento de um espaço embaixo da escada que dá acesso ao primeiro andar —, onde “Maria Cambinda” aparece exposta entre outros objetos relativos à cultura afro-brasileira e à escravidão.



Imagem 03. Fotografia da “Sala Antônio Prado Júnior” que ilustra o artigo “Lembranças da escravidão”, publicado por Gustavo Barroso, na seção “Relíquias Brasileiras” da revista *Selecta*. Observa-se “Maria Cambinda” de perfil, no chão à direita, em frente a uma vitrine. Seu posicionamento indica a sua desvalorização na instituição, ao não receber a proteção de uma vitrine e nem de um pedestal que a elevasse à altura do olhar. O mesmo se deu com o instrumento de percussão denominado “Caxambu” à esquerda, que também foi doação da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Ouro Preto. Maria Cambinda não é citada na reportagem que informa a presença de “íolos africanos” na sala.

A foto por si não foi suficiente para nossa conclusão. Informações sobre a “Sala Luiz Gama”, como o pequeno *hall* passou a ser denominado posteriormente, publicadas no *Guia do viajante Rio de Janeiro e arredores* (1939), eram as peças que faltavam para concluirmos esse quebra-cabeça: “uma máscara de madeira pintada representando uma preta de busto nu, que os negros da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, em Ouro Preto, usavam nas procissões religiosas”.¹⁷ A máscara de madeira não foi denominada.

Buscamos mais informações sobre o objeto na biblioteca digital do MHN, mas nada encontramos. Nenhuma Maria Cambinda aparece além das ocorrências aqui citadas. Outros termos de indexação utilizados, como boneca, máscara ou escultura em madeira, não remeteram ao objeto em questão. Ou seja, após citada na correspondência de 1928, embora tenha sido integrada ao acervo do MHN, ela simplesmente “desapareceu”. Essa ausência de informações, que provocou o apagamento do objeto nas coleções do MHN foi a responsável por sua classificação equivocada e por seu desconhecimento ao longo de anos. Nos resta apenas perguntar: como e por que a escultura foi definida como “Deusa da Fertilidade”? Um estudo do historiador da arte, Mário Barata,¹⁸ que também foi conservador no MHN, formando-se no Curso de Museus em 1940, pode ser uma pista interessante. Escreve ele em seu artigo “Arte negra”, publicado na *Revista da Semana* de 17 de maio de 1941:

No [MHN] há um notável ídolo representando Obá ou Osa-Osi, deusa ioruba que teve um culto muito popular entre os negros da Bahia e era *padroeira dos caçadores e da fecundidade*. Foi encontrada em Nazaré das Famílias [Sic, deve tratar-se da cidade baiana de Nazaré das Farinhas], no mesmo Estado, e ofertada ao museu pelo Dr. José de Castro Monte. A rigidez dos seios e do ventre, a largura dos ombros e a força contida nos braços retos são impressionantes. O rosto está com as tatuagens que eram comuns em todas as imagens africanas. O cabelo decorativamente traçado é outra característica de muitas esculturas negras. *No mesmo museu há uma curiosíssima máscara de madeira dos negros da Irmandade do Rosário de Ouro Preto, onde era levada nas procissões. O rosto de mulher, esculpido em arte puramente negra, representa Maria Cambinda.*¹⁹

Abaixo da fotografia da escultura que aparece de frente e de perfil na publicação, encontra-se a legenda: “Máscara de Maria Cambinda utilizada pelos negros em procissões em Ouro Preto. As máscaras sempre tiveram grande importância na África, sendo utilizadas não somente em festas religiosas como em cerimônias guerreiras, tribais e outras. (...) interessantíssimos o nariz e o penteado”.²⁰ Embora nenhuma referência tenha sido feita relacionando “Maria Cambinda” à “fertilidade”, durante o processo de constituição da documentação museológica, pode ter havido confusão com

a escultura da deusa Obá que, segundo Barata, era “padroeira dos caçadores e da fecundidade”, e cuja ficha catalográfica não contém essa informação. Outra hipótese indica para a interpretação de um recorte na madeira, em formato de vulva, abaixo da altura do ventre da escultura, dando margem a esse tipo de interpretação. Uma devota do Candomblé, aluna do MBA em Gestão de Museus, e um babalorixá, Tat’Eto Lengulunkeno, que visitava o MHN, ao assistirem uma aula em que a imagem foi projetada, identificaram-na com a orixá Oxum, embora informassem desconhecer outra escultura nos mesmos moldes representando a divindade iorubá. O que não descarta uma inspiração de esculturas de orixás africanos.

Os casos aqui explicitados ilustram uma realidade de ausência e invisibilização que demarcam tanto a constituição do acervo quanto sua exibição nas exposições do MHN. O trabalho de pesquisa, de constante renovação das exposições e de educação museal que ocorrem no museu contribuem para a superação dos obstáculos colocados historicamente entre o museu, os seus públicos e a sociedade, na construção de uma proposta expositiva que represente o conjunto de fatos e sujeitos históricos das diversas identidades nacionais.

O investimento investigativo que desvela informações sobre o acervo e que apresenta novos conteúdos e formas de abordá-lo, de maneira que se possam trazer à tona histórias, memórias e atores sociais invisibilizados, também fundamenta a elaboração de ações educativas que criam novos discursos comprometidos com a democratização do espaço do museu e de suas narrativas.

O “Bonde da História” é um projeto do Núcleo de Educação do MHN que acontece de forma continuada desde 2016, durante os finais de semana e, eventualmente, mediante demanda específica. A ação, que consiste em visitas mediadas na exposição de longa duração, têm o objetivo de apresentar uma visão crítica da história nacional, construída com fins pedagógicos e lúdicos pela equipe de educação museal da instituição.²¹ A partir de recortes temáticos relacionados ao acervo exposto no museu, e explorando também histórias, discursos e manifestações culturais ausentes, trabalha narrativas diferentes das apresentadas pelo discurso expositivo ou amplia pontos desse discurso que passam despercebidos ao olhar do público. Alicerçada em uma concepção decolonial e intercultural da História e da prática pedagógica, o Bonde da História tem-se consolidado como marca educativa da instituição, ampliando o alcance educativo a públicos há tempos não contemplados, como famílias, turistas e

visitantes espontâneos, criando uma audiência cativa, atraída pelas temáticas abordadas e a perspectiva dialógica das visitas e oficinas.

Os recortes temáticos abordam seções do circuito expositivo, grupos de objetos selecionados por afinidade ou tipologia, efemérides, personagens e temas da atualidade. Busca-se apresentar versões da História e suas críticas, reconhecendo sujeitos históricos silenciados ou negados pela historiografia. A iniciativa promove a inserção de agentes sociais e culturais contemporâneos, estimulando a apropriação do acervo, o senso crítico e a formação integral dos indivíduos, com foco na democratização do museu e da sociedade. Busca-se ainda a promoção de visitas que possam congregiar pessoas, promovendo encontros entre indivíduos e narrativas, versões e pontos de vista comuns e divergentes, estimulando a escuta e o respeito pela diferença e diversidade de opiniões.

O projeto conta também com uma versão voltada para o público infantil, o Bondinho da História, realizado igualmente nos finais de semana. No bondinho, crianças e jovens são convidados a participarem de contações de história, oficinas, jogos e diversas atividades lúdicas. Nele são apresentadas personagens históricas, fatos curiosos e controversos da história nacional e onde se busca desfazer mitos e versões estereotipadas e cristalizadas da História. Estimula-se a compreensão do fazer e ser histórico.

As visitas mediadas e oficinas acontecem todos os sábados e domingos e já contaram com a participação de grupos de mais de duzentas pessoas em uma mesma visita. Também foram realizadas ações voltadas para pessoas com deficiência, como o público surdo e o com deficiência visual. O projeto tem proporcionado reflexões constantes sobre o acervo do MHN e a forma como ele é comunicado, sugerindo ressignificações e releituras a respeito dos seus discursos expositivos, integrando o museu à sociedade, e aproximando o público e suas demandas das equipes do museu, o que lhe permite o cumprimento de sua missão e função social.

Dentre os mais de vinte temas abordados no projeto, um dos primeiros e ainda o mais procurado é o que trata da representação da Diáspora Africana e seu legado na cultura brasileira: “A Presença Negra no acervo do MHN”.

O discurso educativo utilizado nessa visita do projeto “Bonde da História” é semelhante ao usado nas demais visitas ao circuito quando tratando do acervo selecionado, no entanto, no caso específico do projeto, há um foco maior na relação constante entre passado e presente. Como a sociedade brasileira se estruturou sob a

égide do racismo e da supressão da narrativa das culturas negras em favor da narrativa dominante, iniciamos a visita com duas perguntas ao público: “Ainda existe racismo no Brasil?” e “Você é racista?”. A partir dessa interação e das respostas começamos a utilizar o acervo e dispositivos expográficos para embasar as demais trocas com os visitantes.

A visita começa na exposição “Portugueses no Mundo”, no núcleo que sucede as representações da expansão marítima e da chegada dos portugueses à América, “O doce amargo do açúcar”. O núcleo é composto por um painel sobre o tráfico negreiro — que apresenta as rotas, grupos étnicos e dados estatísticos —, a maquete de um engenho de açúcar — apresentando uma representação iconográfica bastante disseminada “Casa Grande, Senzala, Moenda e Capela” — e um tronco de tortura. Neste ponto, abordamos que os efeitos da diáspora não se manifestam somente na problemática da diversidade da identidade dos escravizados, historicamente representados como um grupo homogêneo culturalmente, como também na negação da origem de seus descendentes, que na maioria das vezes não sabem a procedência de seus antepassados. Usando a maquete e o tronco questionamos discursos políticos atuais que representam os africanos como povos passivos diante do processo de escravização.

Outro ponto importante da mediação é onde apontamos para a exposição de obras produzidas por artistas “mestiços”²² dos séculos XVIII e XIX, e que pertencem ao acervo do MHN. Vemos que, em alguns casos, tal como se deu com a escultura da índia Jupira, há uma presença negra não explicitada no discurso expositivo. É o caso da sala com foco na arte barroca onde temos os seis ovais do artista Leandro Joaquim e da sala “Entre mundos”. Nesta há duas esculturas e um lampadário do Mestre Valentim, um violão e batutas do musicista Antonio Carlos Gomes, além de um quadro que mostra o Padre José Maurício Nunes Garcia tocando cravo para Dom João VI. Apontamos também outros nomes como Chiquinha Gonzaga e Aleijadinho que se encaixam no perfil de artistas ali representados por sua arte, mas não revelados. O debate fomentado, a esta altura da visita, gira em torno da ascensão social dos mesmos e está relacionada à produção de uma arte baseada na cultura europeia e na conexão genética e social com pessoas brancas. O sucesso desses artistas pode ser usado como um endosso do discurso apaziguador dos efeitos cruéis do racismo, pois essas exceções podem ser usadas para sustentar o mito da democracia racial existente no país.

Também na sala “Entre Mundos” destacamos o “Altar de Oxalá” ponto de ótimos debates que costumam contrapor a beleza da instalação artística de Emanuel Araújo com a reação negativa dos visitantes, que se aproximam por encantamento estético e se afastam ao ler o nome do Orixá na legenda. A partir da análise do “Altar de Oxalá”, pontuamos a perseguição às religiões de matriz africana como racismo religioso, termo ainda pouco conhecido pela maioria do público.

Na sala “Riqueza e Escravidão” abordamos a tortura física como mecanismo de manutenção e prolongamento da escravidão no Brasil, identificando os objetos de tortura expostos, como grilhões, ferros de marcar, gargalheiras e um tronco de tortura transformado em banco. Trabalhamos também com a problematização da naturalização da ideia de corpo negro como corpo público, traço que a escravidão deixou na sociedade. Relembramos meninos espancados na rua, mulheres arrastadas em comunidades pobres, como foi o caso de Cláudia Silva, e como essa relação entre tortura “corretiva” e o corpo negro ainda é atual. Destacamos também a dificuldade de mensurar alguns tipos de tortura a partir do acervo, como por exemplo, a tortura psicológica e o estupro.



IMAGEM 04. Fotografia de uma das visitas do projeto Bonde da História na sala “Riqueza e Escravidão”. No canto direito, abaixo, vê-se o tronco de torturar escravos tornado banco em um sítio no Ceará, após a abolição da escravidão naquele estado. Foto: Equipe do MHN.

A linha do tempo com as diversas leis abolicionistas ilustram as tentativas de fazer uma mudança lenta e gradual para a libertação de escravizados, chegando até a assinatura da Lei Áurea. Neste momento da visita provocamos os visitantes a pensar sobre o processo de abolição. Foi um processo evolutivo, unilateral e pacífico, como a linha do tempo apresenta? A princesa Isabel foi a salvadora dos escravizados? Onde estão suas lutas por sua liberdade que não aparecem nessa cronologia? Houve algum suporte para esses escravizados inserirem-se na sociedade como assalariados? Há influência desse processo nos dias atuais? Quais outras abolições ainda são necessárias?

Destacamos que para a constituição do discurso educativo sobre a “Presença negra no MHN” são mais utilizados os dispositivos expográficos do que o acervo em si, já que são marcados por uma narrativa invisibilizadora, subalternizadora e apaziguadora das relações sociais da Diáspora Africana.

Desta forma, o Bonde da História busca pensar o presente em perspectiva histórica e a partir do acervo, estabelecendo os nexos necessários entre narrativas diversas e plurais, e destacando as amarras que levam à reprodução de práticas racistas de origem escravocrata nos dias atuais.

Conclusão

Como é possível observar, ainda temos muitos desafios pela frente, entre os quais parece urgente sintonizar a narrativa expositiva com as ações educativas que visibilizam o protagonismo de negras e negros na história do Brasil, colocando em pauta a Diáspora Africana na exposição, mesmo que ainda invisíveis ou silenciadas sob a perspectiva da história oficial, eurocêntrica.

Vale lembrar que a urgência em ampliar a representação dos negros na exposição, foi pautada na primeira reunião de elaboração do circuito e manteve-se como uma meta da equipe curatorial ao longo de todo o processo.²³ Efetivamente, a presença material da Diáspora Africana ganhou mais espaço, a exemplo do núcleo aqui citado, dedicado à história dos negros no Brasil para além da escravidão, sublinhando-se o protagonismo de artistas, políticos e intelectuais negros, bem como a religião e as festas como práticas de resistência. Interessante perceber que a recepção desse núcleo pode se distanciar muito da intenção que mobilizou sua produção. É o caso da análise feita por Verena Alberti ao afirmar que:

(...) na mesma sala há um painel de fotografias coloridas de negros e negras em rituais de candomblé, dançando jongo, e em outras ações que retratam manifestações culturais afro-brasileiras. São fotografias bonitas, mas que reforçam a ideia dos nichos possíveis de destaque do negro, no Brasil atual: a cultura e o esporte.²⁴

Ou seja, a autora reconhece na proposta da sala uma folclorização dos negros e, na exposição como um todo, uma falta de enfrentamento do racismo como uma questão em contraponto à ideia de miscigenação e de vitimização apresentada. Nós concordamos com esse olhar e inferimos que, o aumento do número de objetos não resultou em maior visibilidade da história de negras e negros no Brasil. Embora não se reforce a perspectiva barroseana citada no início deste trabalho, também não se percebe uma ruptura com ela, uma vez que a materialidade exposta foi tratada segundo o olhar da colonialidade. A invisibilidade e o silenciamento mantiveram-se na escassez de informações e nos erros de definição e atribuição dos objetos expostos.

O caminho apontado pelas pesquisas e ações educativas — que têm procurado desenvolver uma prática de curadoria compartilhada²⁵ no estudo das coleções, na organização das exposições e no delineamento de uma política de aquisição mais abrangente e democrática — deve resultar em uma exposição que efetivamente aborde a Diáspora Africana sob a perspectiva decolonial²⁶, valorizando-se a *interculturalidade crítica* nessas representações e rompendo com a *interculturalidade funcional*²⁷ que fortalece o caráter multicultural pacificador dos conflitos e das tensões sociais que marcam a história dos negros na sociedade brasileira.

Mais do que isso, deve envolver os setores, antes marginalizados, em processos museais participativos, como em curadorias coletivas ou na elaboração de uma política institucional para a diversidade.

É preciso dar chance à sociedade de conhecer os museus em seu funcionamento interno e os processos museais que forjam sua história e sua memória. O MHN tem realizado ações importantes nesse sentido, como o processo de reformulação de seu Plano Museológico, atualmente em curso, e a recente construção participativa de sua política educacional.

Os museus entraram no século XXI em uma nova fase, a de *fazer junto*, a de entender os públicos como coautores de seus processos e mesmo da elaboração das políticas públicas da área. O Museu Histórico Nacional, pela sua temática e relevância no cenário nacional deve ser vanguarda no processo de *trabalhar com* a sociedade na

produção do conhecimento museal, ou seja, de sua própria história e memória, incluindo-se aí os processos educativo, curatorial e de aquisição de acervo.

¹ BITTENCOURT, José Neves. “Cada coisa em seu lugar: ensaio de interpretação do discurso de um museu de história. *Anais do Museu Paulista: História e cultura material*, 8(1). São Paulo: Museu Paulista, 2001, p. 171.

² BARROSO, G. “A faca de Solano Lopéz”. In: *O Brasil em face do Prata*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1930. Apud, BITTENCOURT, José Neves. Op. cit., p. 171.

³ Presidente do Paraguai contra o qual Brasil, Argentina e Uruguai se uniram para combater na Guerra da Tríplice Aliança, mais conhecida como Guerra do Paraguai (1864-1870).

⁴ BARROSO, G. Op. Cit.

⁵ Apud BARROSO, Gustavo. “Museu Ergológico Brasileiro”. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 3 (1942). Rio de Janeiro, MHN, 1945, p. 433-434. Grifos nossos.

⁶ CERTEAU, Michel de. “A beleza do morto”. In: *A cultura no plural*. Campinas: Papyrus, 7ª ed., 2012, p. 55-85.

⁷ Id., p. 61.

⁸ MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 5ª ed., revista e ampliada, 2019, p. 85.

⁹ Segundo Nei Lopes, *diáspora*, que significa “dispersão” em grego, além de designar o movimento espontâneo dos judeus pelo mundo, também é utilizada como referência à desagregação compulsória dos negros africanos por todos os continentes, em função do tráfico de escravizados. Ainda segundo Lopes, “o termo ‘diáspora’ serve também para designar, por extensão de sentido, os descendentes de africanos nas Américas e na Europa, e o rico patrimônio cultural que construíram”. É a presença desse “rico patrimônio” que está em jogo na análise aqui proposta.

Cf.: LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2011, p. 242.

¹⁰ Ver, por exemplo, COSTA, Carina Martins. “Lições de história: o passado brasileiro narrado nos guias de museus”. In: ROCHA, Helenice et. al. *Identidades, memórias e projetos políticos*. Rio de Janeiro: FGV, 2016, p. 105-120.

¹¹ MARTINS, Luciana Conrado. *A constituição da educação em museus: o funcionamento do dispositivo pedagógico museal por meio de um estudo comparativo entre museus de artes plásticas, ciências humanas e ciência e tecnologia*. Tese de Doutorado do Programa de Pós Graduação em Educação. São Paulo: USP, 2011, p. 145. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-04072011-151245/publico/LUCIANA_CONRADO_MARTINS.pdf

¹² Manoel Luís Salgado Guimarães atuou como consultor nas três primeiras salas do módulo “Portugueses no Mundo”, revisando textos e legendas. Infelizmente, faleceu no meio do processo em 2010. Emanuel Araújo, além de ter realizado a instalação artística que representa o altar de Oxalá de um terreiro de Candomblé, escreveu o texto sobre a estética do Barroco e prestou consultoria para a parte dedicada à representação dos negros para além da escravidão, sala conhecida pelo número 5, que se inicia com os processos de resistência e subversão dos negros e termina com o período joanino no Brasil (1808-1821). O atual ministro do Supremo Tribunal Federal, Luís Roberto Barroso, foi consultado sobre o conceitual da exposição “Cidadania em Construção”. Ver “Atas das reuniões de elaboração da exposição” no Arquivo Institucional do Museu Histórico Nacional. ASDG, cx 56 (2).

¹³ Conforme dito em entrevista que Vera Lúcia Bottrel Tostes concedeu em sua residência, no dia 15 de abril de 2019, à Aline Montenegro Magalhães,.

¹⁴ Aline Montenegro e Rafael Zamorano Bezerra (historiadores), Vera Lúcia Bottrel Tostes (museóloga com mestrado em História) Ângela Telles (museóloga com especialização em História da Arte, mestrado e doutorado em História. Integrou a equipe como voluntária), Ruth Beatriz Caldeira de Andrada e Lia Silvia Peres Fernandes, Jorge Cordeiro e Claudio Nelson Barbosa (museólogos), Luiz Carlos Antonelli e Cristiane Vianna João (arquitetos). Registre-se a presença da educadora Marcelle Pereira na primeira

reunião, realizada em 30/08/2006, e da educadora Kátia Frecheiras a partir do dia 21/07/2010. Ver “Atas das reuniões de elaboração da exposição” no Arquivo Institucional do Museu Histórico Nacional. ASDG cx 56 (2).

¹⁵ “Exposição Memória do Estado Imperial, implantada inicialmente em 1992, foi ampliada em 1995 e novamente reformulada em 1998. Em 2001 foi modernizada, transferida para galerias mais amplas, passando por reformulação conceitual e museográfica, e recebendo mais acervos”. MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. *Relatório de gestão (1995-2002)*. s/p. Arquivo Institucional do Museu Histórico Nacional, AS/DG-1, cx 49. Para saber mais sobre os módulos expositivos, ver CHAGAS, Mário de Souza e GODOY, Solange de Sampaio. “Tradição e ruptura no Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 27. Rio de Janeiro: MHN, 1995, p. 31-59; GODOY, Solange de Sampaio e LACERDA, Luiz Carlos Antonelli. “Museografia e museu. Um estudo de caso nos anos 80 do Museu Histórico Nacional”. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 34. Rio de Janeiro: MHN, 2002, p. 167-188; MAGALHÃES, Aline Montenegro e TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. “Museus e representações da nação no pós-colonialismo. Reflexões sobre os passados construídos no Museu Histórico Nacional”. In: BENCHETRIT, Sarah Fassa, BEZERRA, Rafael Zamorano; CHAGAS, Mário de Souza (orgs.) *A democratização da memória: a função social dos museus ibero-americanos*. Rio de Janeiro: MHN, 2008, p. 125-144.

¹⁶ O projeto “Os negros no Museu Histórico Nacional: por uma coleção descolonizada. 1922-2018” está sendo realizado pela historiadora Aline Montenegro Magalhães no âmbito da bolsa de pós-doutorado sênior do CNPq. Tem por objetivo analisar a representatividade de negras e negros no Museu Histórico Nacional (MHN) ao longo da sua trajetória institucional, identificando objetos representativos da Diáspora Africana no Brasil, presentes no acervo e seus diferentes processos de musealização.

¹⁷ *Guia do viajante Rio de Janeiro e arredores*. Rio de Janeiro: Companhia Carioca de Artes Gráficas (Série: Os Guias Verdes do Brasil), 1939.

¹⁸ BARATA, Mário. “Arte negra”. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro: Cia. Editora Americana S.A, 17 de maio de 1941, p. 16, 17 e 34.

¹⁹ Idem, p. 34. Grifos nossos.

²⁰ Idem, p. 17.

²¹ A equipe educativa do MHN é composta por seis servidores e oito educadores terceirizados, com diferentes formações e atribuições profissionais (sendo que todos fazem parte do planejamento, registro e avaliação das ações educativas). Entre os servidores, Diogo Tubbs (cientista social) é o chefe do Núcleo de Educação, Fernanda Castro (historiadora e doutora em Educação) é responsável por formação e pesquisa, Flávio Carvalho atua na formação dos trabalhadores terceirizados do museu, Lúcia Coutinho (historiadora) é responsável pelo agendamento, Silvana Pinho (psicóloga) é responsável pela pesquisa de público e Valéria Abdalla (museóloga) atua com a temática da acessibilidade. Entre os educadores terceirizados, que realizam ações de mediação, contação de histórias e oficinas, Bruno Ribeiro é historiador da arte, Érika Azevedo é graduanda em História, Letícia Julião é graduanda em História, Leonardo Oliveira, educador cego, tem ensino médio completo e atua na consultoria em acessibilidade, Jonatan Silva é graduando em Pedagogia, Nathália Santos é graduanda em História, Stephanie Santana é historiadora e Wanda Padula é pedagoga.

²² No discurso educativo presente no Bonde da História, esses artistas são destacados como negros. A palavra “mestiço” é utilizada para destacar o fato de ter pais brancos no seu reconhecimento em meio à lógica escravocrata dos séculos XVIII e XIX. Segundo essa lógica, “se o mestiço é reconhecido como homem completo, é essencialmente porque tem o ‘precioso’ sangue branco e porque pode ser utilizado para fins políticos”. Cf.:MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem*. Op. cit., p. 31.

²³ Na ata da primeira reunião de elaboração do circuito expositivo, lê-se o seguinte: “Destacou-se a importância de se retratar o negro na exposição. Como foi analisado, no circuito atual há pouquíssima representação da cultura negra”. Ata da reunião do dia 30/08/2006. Atas das reuniões de elaboração da exposição no Arquivo Institucional do Museu Histórico Nacional. ASDG cx 56 (2).

²⁴ ALBERTI, Verena. “Pedaços de narrativa nacional na exposição permanente do Museu Histórico Nacional”. In: *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História*. Natal: Anpuh, 2013, p. 8. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364495348_ARQUIVO_textoanpuhmhn.pdf.

²⁵ Sobre esse processo, ver KNAUSS, Paulo, MAGALHÃES, Aline Montenegro e BEZERRA, Rafael Zamorano. “Sobre colecionismo engajado no Museu Histórico Nacional”. *Museu da Imigração. Em contato: comunidades, cultura e engajamento*. São Paulo: Museu da Imigração, 2019, p. 35- 44.

²⁶ CHAGAS, Mário. “Museus e patrimônios: por uma poética e uma política decolonial”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 35. Rio de Janeiro: Iphan, 2017, p. 121-137.

²⁷ Trabalhamos com a noção de interculturalidade crítica e interculturalidade funcional com base nas reflexões de Catherine Walsh. Segundo a autora, na interculturalidade funcional a diversidade e a pluralidade culturais são reconhecidas e valorizadas, entretanto, “são funcionais ao sistema existente, não toca[ndo] as causas da assimetria e desigualdades sociais e culturais”, não questionando, portanto as estruturas vigentes. Já a interculturalidade crítica deve ser compreendida como “uma ferramenta, como um processo e projeto que se constrói a partir das gentes - e como demanda da subalternidade — , em contraste à funcional que se exerce a partir de cima. (...) Pretende pensar não só ‘a partir’ das lutas dos povos historicamente subalternizados, mas também ‘com’ sujeitos, conhecimentos e modos distintos de estar, ser e viver”. Cf.: WALSH, Catherine. “Interculturalidade crítica e educação intercultural”. Tradução não solicitada e não autorizada, realizada para uso didático por Herlon Bezerra, da apresentação da autora no seminário Interculturalidad y educación intercultural. In: *Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello*. La paz: 9-11 de marzo de 2009. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/227507643/Interculturalidade-Critica-e-Educacao-Intercultural-Catherine-Walsh>