

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação

Isabela Gatti Pereira Rodrigues

**O MUSEU E A IDENTIDADE BRASILEIRA:
Museu Afro Brasil**

São Paulo
2012

Isabela Gatti Pereira Rodrigues

O MUSEU E A IDENTIDADE BRASILEIRA:

Museu Afro Brasil

Artigo científico apresentado ao Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC), da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), como trabalho de conclusão do curso de especialização em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos – VI – Turma B.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Fabiana Felix do Amaral e Silva

São Paulo

2012

Isabela Gatti Pereira Rodrigues

O MUSEU E A IDENTIDADE BRASILEIRA:

Museu Afro Brasil

Artigo científico apresentado ao Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC), da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), como trabalho de conclusão do curso de especialização em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos – VI – Turma B.

Data de aprovação: ____ / ____ / _____

Banca Examinadora:

Nome e titulação: _____
Instituição: _____
Avaliação: _____
Assinatura: _____

Nome e titulação: _____
Instituição: _____
Avaliação: _____
Assinatura: _____

Nome e titulação: _____
Instituição: _____
Avaliação: _____
Assinatura: _____

*Eu jurei que ia voltar amor
Eu jurei que ia voltar amor*

*Mas nessa situação
A cor da pele pegou
A perna tinha que correr
A inocência acabou*

De um ventre livre nasceu papai que me criou

*Eu jurei que ia voltar amor
Eu jurei que ia voltar amor*

*Mas nessa situação
Mama fugiu de senhor
E a correnteza levou Mama pros braços de amor*

Minha voz se formou quando a paixão se espalhou

Para Mulatu (Gui Amabis / Criolo)

AGRADECIMENTOS

À minha família, que me acompanha e faz parte da minha formação; à minha família de coração que tanto carinho e apoio me dá; aos amigos e colegas que acompanharam a caminhada deste artigo.

Turma B do GESTCULT VI que fez toda a diferença nessa trajetória, pessoas únicas com quem aprendo e vivencio a cultura, amigos pra vida, vocês são meu orgulho – especialmente Leide, Sinvaldo, Gil, Fábio, Amanda, Nadja, Jéssica, Fernanda, Ana Carolina, Luciana, Denise, Beth, Ligia, Glaucy, Leila e Ivan Bruno.

Ao CELACC por nos dar essa oportunidade e manter esse curso único, aos professores pelos bons momentos e ensinamentos, e à secretaria do CELACC por toda atenção ao longo do curso.

Em relação ao artigo: agradeço ao João Roque que trouxe o caos às minhas ideias e que me fez transformar o projeto; à Fabiana, amiga em primeiro lugar, que resolveu me ajudar nessa transformação; Regina Teixeira de Barros, amiga e orientadora de iniciação científica, que auxiliou rapidamente na questão sobre museus; Aluizio pelo contato; à equipe do Museu Afro Brasil que me atendeu e recebeu tão bem – Felipe, Cíntia, Davi, Maycon -; Márcia Lopes pela ajuda final; Leide, Higor, Babi, Nana e Juliana por darem apoio sempre que precisei.

RODRIGUES, I. G. P. **O museu e a identidade brasileira: Museu Afro Brasil**. 2012. 38f. Artigo científico de conclusão do curso de especialização em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos. Centro de Estudos e Latino-Americanos em Cultura e Comunicação (CELACC), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

RESUMO

Este artigo propõe uma análise parcial a respeito de museus e da construção da identidade brasileira, investigando, em uma instituição museológica, propostas de rompimento com a visão eurocêntrica e colonizadora que permeia a identidade nacional. Com a leitura de Zygmunt Bauman, Darcy Ribeiro, Renato Ortiz e Aníbal Quijano, alguns conceitos como espacialidade, expografia, conteúdo e público de museus são analisados junto a uma pesquisa de campo sobre o Museu Afro Brasil. A escolha deste museu foi determinada pela especificidade de seu tema e de seu acervo em diálogo constante com sua missão: ser espaço de desvelamento da cultura negra no Brasil.

Palavras-chaves: Museu Afro Brasil. Identidade. Museu. Expografia.

ABSTRACT

This article proposes a partial analysis about museums and the construction of Brazilian identity, investigating, in a museum institution, proposals to break with the colonial and Eurocentric view that permeates the national identity. With the reading of Zygmunt Bauman, Darcy Ribeiro, Renato Ortiz and Aníbal Quijano, some concepts such as spatiality, expography, content and public museums are analyzed along with a field research on the Museu Afro Brasil. The choice of this museum was determined by the specificity of its subject and its collection in constant dialogue with its mission: to be space unveiling of black culture in Brazil.

Keywords: Museu Afro Brasil. Identity. Museum. Expography.

RESUMEN

Este artículo propone un análisis parcial sobre los museos y la construcción de la identidad brasileña, la investigación, en una institución museística, las propuestas para romper con la visión colonial y eurocéntrica, que impregna la identidad nacional. Con la lectura de Zygmunt Bauman, Darcy Ribeiro, Renato Ortiz y Aníbal Quijano, algunos conceptos tales como la espacialidad, los museos expografía, el contenido y el público se analizan junto con la investigación de campo en el Museo Afro Brasil. La elección de este museo fue determinada por la especificidad de su objeto y su colección en constante diálogo con su misión: ser revelación del espacio de la cultura negro en Brasil.

Palabras clave: Museo Afro Brasil. Identidad. Museo. Expografía.

SUMÁRIO

1. MUSEU, IDENTIDADE BRASILEIRA E PROPOSTA	p. 09
2. RELAÇÕES TEÓRICAS	p. 12
2.1 Museu	p. 12
2.2 Espaço e relações sociais	p. 15
2.3 A formação do brasileiro e sua cultura	p. 17
2.4 Identidade e colonialidade	p. 20
3. METODOLOGIA DE PESQUISA	p. 25
4. O MUSEU AFRO BRASIL	p. 26
4.1 Público e localização	p. 29
4.2 Expografia e conteúdo	p. 31
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 34
REFERÊNCIAS	p. 36
APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO APLICADO	p. 38

1. MUSEU, IDENTIDADE BRASILEIRA E PROPOSTA

O museu é uma instituição que se origina de uma coleção, uma memória. Ele conta uma história por meio de seus objetos e da forma com que estes são apresentados. O museu costuma ser um espaço aberto ao público para que este se relacione com uma determinada coleção.

Um museu de arte é o local para a arte oficial, arte que ganha um valor, seja simbólico ou mercadológico. São objetos que ganham sentido e se afirmam como algo verdadeiro. O museu acaba sendo um espaço de reafirmação da cultura erudita, o que há de melhor dito por alguém de renome.

Museus, salões e exposições sempre tiveram um caráter de mostrar o que foi ou está sendo produzido, e o crítico de arte, o historiador e o colecionador acabam legitimando a arte por suas aquisições e escolhas. Coleções são um recorte, uma versão da história.

Os museus foram transformando-se junto com a sociedade e seu funcionamento. Sua função foi sendo alterada. A maneira em que o museu se organiza – sua expografia, seus espaços e suas ações – cria determinado diálogo com o público, atrai um público específico.

Hoje em dia, muitos museus buscam atrair o público com diferentes ofertas, sendo lojas e *souvenires*, salas de projeção, *megas* exposições interativas e arquiteturas deslumbrantes e impressionantes.

Existem alguns modelos de museus no mundo cuja coleção acaba sendo universal, ou seja, com grandes nomes de artistas aceitos e reconhecidos mundialmente, oriundos principalmente da cultura ocidental e hegemônica – que são implantados em diversas cidades pelo mundo como os museus Guggenheim¹ que estão presentes em diversas cidades como Berlim, Bilbao e, futuramente, Helsinque.

O caso mais famoso, aqui e de forma ainda incipiente discutido, é o museu de Bilbao, projetado pelo arquiteto norte-americano Frank Gehry. Sua arquitetura gera muita comoção e muitas pessoas acabam indo à cidade apenas para visitar o edifício do museu e não o seu acervo, pois sua coleção é composta por obras universais, no sentido de que poderiam ser

¹ A Fundação Solomon R. Guggenheim (1937) começou sua rede global ao unir seu museu de Nova York com a Coleção Peggy Guggenheim de Veneza nos anos 1970. E vem se expandindo desde 1997. No texto de apresentação do site da Fundação fica claro o enfoque à arquitetura de seus museus e as grandes de obras universais em seus acervos, como podemos ver na frase “Each constituent museum unites distinguished architecture with great artworks, a tradition that has become a Guggenheim hallmark”. Disponível em: <http://www.guggenheim.org/guggenheim-foundation>. Acesso em: 22 de maio de 2012.

vistas em qualquer outro lugar, não são o atrativo principal e não dialogam com a cultura local.

Roberto Gómez de La Iglesia, economista e gestor cultural, em palestra no Seminário Internacional Cultura e Transformação Urbana², comentou que houve um aumento do turismo na cidade e um crescimento de valorização da cultura local em outras áreas, por exemplo, a gastronomia, enquanto o museu claramente não dialoga com a cultura local e a sociedade.

Os museus, com toda a oferta dentro deles como cafés, restaurantes, lojas, acabam se tornando não lugares, ou seja, se aproximam de *shopping centers* e aeroportos. As pessoas são claramente consumidoras de arte e suas reproduções em um local neutro. E a própria relação do visitante com o objeto de arte é de consumo, conforme afirma o poeta Alan Michael Parker:

Os frequentadores de museus em geral não são neófitos. Não têm poder aquisitivo para comprar peças originais de arte – o que provavelmente se aplica à maioria de nós – a menos que sejam peças de amigos ou conhecidos. Muitos dos entrevistados possuem vários itens (máscaras, tecidos, gravuras, etc.) de diferentes lugares do mundo, e em geral contam histórias de como e onde compraram as peças, mas não conseguem se lembrar da origem delas. Muitas pessoas têm reproduções de suas obras de arte favoritas, mas nunca viram os originais. Muitas pessoas compram reproduções de obras de arte em lojas de museus, e as favoritas em geral são obras não expostas naquele museu, particularmente. (PARKER, 2008: p. 17)

Muitas vezes, no Brasil, os museus acabam ocupando prédios tombados ou históricos. A arquitetura e o simbolismo do museu afasta o público geral. São prédios históricos que não dialogam com o cotidiano, dando um caráter de algo distante da vida de quem está na região na qual ele se encontra. Ou prédios que acabam sendo adaptados, nem sempre nas condições ideais, e que não ambientam a ideia de algo agradável.

A barreira externa, arquitetônica acaba sendo muito forte e inibe um primeiro passo e interesse do público em se envolver com aquilo que desconhece e não enxerga como seu.

² Seminário realizado em novembro de 2011 no Sesc Belenzinho em São Paulo, organizado por Ana Carla Fonseca, economista especialista em economia criativa.

Com um fator que aumenta a distância, as coleções costumam apresentar uma arte de elite, ou seja, a arte que foi aceita historicamente, a arte premiada e polêmica dentro do pequeno grupo que produzia e estudava arte.

A arte oficial do Brasil no processo de colonização foi produzida pelo olhar do estrangeiro sobre a cultura que estava sendo criada e, depois, com a influência europeia nos que se encontravam aqui produzindo. Uma arte brasileira existia em paralelo, hoje esse conhecimento e essa arte paralela estão presentes nas coleções.

Dentro das vertentes artísticas se buscou um olhar para o brasileiro e sua cultura, e isso transparecesse na produção. Os pré-modernistas, como Almeida Junior, e modernistas, como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, buscaram uma identidade cultural própria, do povo brasileiro. Porém, principalmente na primeira fase do modernismo, quem produzia a cultura, a arte, era a elite.

Artistas e estudiosos que normalmente viajavam para a Europa e para América do Norte ganhavam conhecimento da produção contemporânea internacional e traziam isso para a sua produção pessoal, acrescentando e refletindo o brasileiro e a cultura popular. Essa era e é a arte consagrada e oficial dentro das coleções e dos museus.

Seria possível, hoje em dia, repensar os espaços de cultura, no caso o museu de arte, de forma a serem identificadas experiências que buscam romper com a predominância da visão europeia e colonizadora de superioridade e poder?

O Museu Afro Brasil é o objeto de estudo deste artigo, pois tem como premissa não seguir uma história oficial. Não é necessariamente um museu de arte e nem de grandes nomes artísticos, mas sim possuidor de registros que revelam uma cultura matriz da identidade brasileira. Tem como objetivo preservar e celebrar a cultura, a memória e a história do Brasil na perspectiva negro africana.

Fundamentalmente, três questionamentos sobre o Museu Afro Brasil desencadeiam a elaboração deste trabalho: a) se o museu reflete na expografia e construção do conteúdo apresentado uma maneira de se opor aos museus que possuem sua expografia valorizando uma cultura artística hegemônica; b) se ocorre uma real mudança no pensamento das pessoas a partir do novo ponto de vista que lhes é apresentado; e c) se, especialmente, o museu facilita a visita das pessoas, do público da instituição.

2. RELAÇÕES TEÓRICAS

O Museu Afro Brasil caracteriza-se por não ser um modelo tradicional de museu ou, ao menos, não o ser até os dias atuais. Com a perspectiva de analisar a vertente que o vem definindo, quatro grandes eixos – nomeados, respectivamente: Museu, Espaço e relações sociais; A formação do brasileiro e sua cultura; Identidade e colonialidade³ – servirão de suporte à formação do pensamento da análise sobre este objeto de estudo.

2.1 Museu

Por definição, na assembleia do ano de 2001, do Comitê Internacional dos Museus – ICOM – museu é uma instituição sem fins lucrativos, permanente, aberta ao público, a serviço da sociedade, que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe sobre o homem e seu entorno, com fins educativos e de lazer da sociedade.⁴

O museu de arte pode ser definido como uma instituição dedicada ao colecionismo, ao estudo e à exposição de objetos, no caso, objetos artísticos. Tudo isso dentro da diversidade material, histórica e estética, porém, normalmente apresentados a partir dos princípios de hierarquização da história da arte.

Tal pensamento do discurso museológico revela o caráter elitista e sacral dos objetos do museu de arte que são únicos e apelam para a valorização estética e conhecimento dos saberes eruditos. Enquanto objetos comuns, tais como cerâmicas, produção têxtil, móveis, joias, etc. são secundarizados, pois serviram na vida cotidiana, possuíam uma função e são de produção anônima. Eles perdem seu valor perto dos outros, mas ganham valor nos museus etnológicos, como coloca Joaquim Pais de Brito do Museu Nacional de Etnologia de Portugal:

Os museus de etnologia foram construindo o seu espaço e desenhando as especificidades do seu olhar e da sua ação como consequência do atravessamento do mundo, com o olhar que, a partir do Ocidente, tocou uma infundável diversidade de povos. O prestígio de dispor daqueles objectos, probatório da viagem, da lonjura e do emaravilhamento; a sua raridade, o espanto e a estranheza, mas

³ *Colonialidade* é um conceito utilizado por Aníbal Quijano, autor que será tratado no subcapítulo referente.

⁴ Definição encontrada no site do IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/museu/> Acessado em: 28 de março de 2012.

também a procura de entendimento, trouxeram-nos para os gabinetes de curiosidades dos pensadores, intelectuais e políticos, a partir do século XVI, expandindo-se no século XVII e, já no século XVIII, a especializarem-se como instrumento de produção de conhecimento. (...) Daqui saíram os museus de história natural e os museus de etnologia (...) (BRITO, 2005: p. 153)

A museologia do século XX foi reforçando o ponto de vista aurático da obra de arte, até chegar depois do meio do século com salas inteiras contendo apenas uma única obra de arte. E a arquitetura modernista – dentro do conceito conhecido como cubo branco - só reforçou mais ainda esse pensamento, concretizando um sonho contemplativo.

Aqui é revelado o olhar e a seleção por uma arte autoral e dentro dos padrões da história da arte, no nosso caso, uma história ocidental, europeia.

O museu de arte é visto como um local de reforço do *status* cultural. O consumo é elitista, seu público frequente é a menor parte da sociedade. E assim começam as críticas aos museus e sua relação com o público. Enquanto que, para muitos, os museus de ciência acabam se revelando um espaço para um público maior, por conta de suas dinâmicas, tecnologias e interatividades muito presentes hoje em dia.

Além do surgimento de uma nova proposta museológica, principalmente com relação ao público e o serviço educativo, houve mudança na produção artística. Instalações, performances, tecnologias: o museu passa a ser visto como laboratório, obras produzidas especialmente para o espaço do museu – sítios específicos.

Os museus de arte contemporânea chegam a ser comparados como equivalentes conceituais de palácios e igrejas da época pré-museus.

Isto ajuda-nos a perceber como o museu vive em permanência a necessidade de produzir diálogos com a sua própria contemporaneidade, ao mesmo tempo que parece condicionado pelo peso específico da sua realidade física (desde logo, o edifício e as coleções) que, sendo um componente fundamental da sua afirmação, pode ser, e com frequência tem sido, factor de desajuste e desactualização. (BRITO, 2005: p. 151)

As coleções devem ser armazenadas, guardadas, preservadas. A organização do museu reforça muitas vezes a sensação de clausura. Nem tudo ganha destaque, há uma seleção dos objetos que são exibidos, e são exibidos muitas vezes por um tempo limitado.

Ao mesmo tempo, é um espaço do conhecimento, do estudo, da memória e da comunicação. São bens materiais com projeção coletiva, pública. É um guardar que esteja ao alcance do público.

A nova dinâmica de público dos museus vem alterando toda a sua estrutura, e as ações educativas ganharam destaque e participam, hoje em dia, desde o começo do pensamento de um novo projeto, seja uma exposição ou uma alteração de conteúdo e das obras expostas no acervo.

Os museus precisaram garantir público, visitação, para suas instituições. Número de visitantes se tornou sinal de legitimação da instituição para as políticas culturais. E, então, criou-se a necessidade de formação de novos públicos. As ações museológicas devem ser repensadas para romper com a visão de superioridade e poder perante o público dos museus, porém mesmo na Europa⁵ temos evidências de que são poucos os novos olhares para a relação espaço de cultura e público.

João Teixeira Lopes (2005), sociólogo português, apresenta em seu texto a questão da civilidade nos museus e a criação de manuais para domesticar aqueles que não sabem como se portar no mundo da cultura e seus eventos – um pensamento evolucionista. Ele comenta que essa necessidade surgiu por conta da mudança na maneira como os relacionamentos sociais se dão, e porque as instituições não conhecem seu público. Eles são normalmente generalizados e virtuais, ou seja, imaginários.

E assim os manuais de conduta fazem a previsão do que pode acontecer e estabelecem regras para que não aconteça. Regras para desconhecidos e temidos, gerando uma violência simbólica entre dominados e dominantes, uma vergonha cultural. No espaço público dos museus se passam as mesmas problemáticas das relações sociais da contemporaneidade, como dito anteriormente, ele é um reflexo de sua época.

⁵ A maior parte dos textos estudados sobre museus refletem experiências europeias, principalmente de Portugal.

2.2 Espaço e relações sociais

A mudança na sociedade é uma mudança de comportamento, relações sociais, com o espaço e com o tempo. Houve mudanças profundas, e o sistema de relações foi alterado. O sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2001) aponta dois momentos da modernidade, a sólida e a líquida.

A locomoção das pessoas foi alterada a partir do avanço tecnológico, assim, o tempo para ir de um ponto a outro diminuiu, viagens passaram a ser realizadas em um tempo menor. Também as distâncias se tornaram menores, inclusive se se pensa nas possibilidades de navegações e, dessa forma, o homem pode se aventurar no desconhecido.

Aos poucos, o homem conquistou novos territórios por meio dessas ferramentas e suas possibilidades. Porém, a conquista de um espaço, para sua proteção e manutenção, exige a presença. No sistema criado pela nova relação de trabalho, patrões precisam estar presentes, fazem do ambiente de trabalho um espaço controlado. Funcionários chefes para controlar os demais funcionários.

Contratos tinham a intenção de serem duradouros, seja no trabalho com os empregados tendo expectativas de construir uma carreira no mesmo local, como nas relações amorosas – casamentos eram para sempre. São relações de permanência, solidez – a modernidade sólida.

Hoje em dia, quem possui o controle possui uma mobilidade e flexibilidade enormes. Isso se reflete na facilidade de locomoção: em algumas horas é possível deslocar-se para o outro lado do mundo; nas ferramentas utilizadas no dia-a-dia: telefones e computadores móveis, a possibilidade de, pela internet, conectar-se com pessoas e coisas tão distantes; e também nas relações de trabalho e pessoais: raramente alguém se imagina por muito tempo na mesma empresa, pois poucas pessoas são contratadas como funcionários fixos, além disso, os casamentos acabam em pouco tempo.

Na modernidade líquida, todo espaço já é o conhecido, e tudo pode ser alcançado e, principalmente, como grande diferencial, em muito pouco tempo. A ideia de instantaneidade está presente em todos os tipos de relações. E, do instantâneo, criou-se outra forma de interesse.

Se antes as pessoas tinham e buscavam certezas, elas eram instigadas pelo desejo de possuir algo. Hoje consome-se tudo, freneticamente, e o desejo, ou a vontade, é instantâneo, e

a satisfação também quer ser. Assim como a vontade surge fugazmente, ela se vai da mesma maneira. As coisas, pessoas, sonhos são descartáveis, mudam rapidamente. Foge-se do compromisso, da sensação de se estar preso. Flexibilidade, mobilidade, ter autonomia e locomoção é o sentimento que se quer manter, não a responsabilidade e o comprometimento.

As pessoas são consumidoras em tempo integral e consomem tudo aquilo que preenche seu sentimento de incerteza e insegurança. É um consumo vicioso, atrás de sensações agradáveis e reconfortantes. Os objetos de consumo parecem durante algum tempo uma promessa de segurança.

Estamos na corrida enquanto andamos pelas lojas, e não são só as lojas ou supermercados ou lojas de departamentos ou aos “templos de consumo” de George Ritzer que visitamos. Se “comprar” significa esquadrihar as possibilidades, examinar, tocar, sentir, manusear os bens à mostra, comparando seus custos com o conteúdo da carteira ou com o crédito restante nos cartões de crédito, pondo alguns itens no carrinho e outros de volta às prateleiras – então vamos às compras tanto nas lojas quanto fora delas; vamos às compras na rua e em casa, no trabalho e no lazer, acordados e em sonhos. (BAUMAN, 2001: p. 87)

Na sociedade de consumo, compartilhar essa dependência é uma condição, algo universal, da liberdade individual. Consumo está na busca pela identidade, do ser diferente. Os meios de comunicação fazem desejar aquilo que não se tem, desejar uma vida que não é a real, diferente da que se tem.

Existem os templos de consumo, que, paradoxalmente, ao mesmo tempo em que estão na cidade, não fazem parte dela. Surgem como outro mundo, não revelam nada da vida cotidiana. São espaços higienizados, ou seja, não ameaçadores. Oferecem o equilíbrio buscado pelos indivíduos entre liberdade e segurança, algo que a realidade externa não pode dar – locais públicos.

No templo de consumo, há o sentimento de comunidade, pertencimento. Um local onde todos que se encontram nele possuem a mesma intenção – e vão ter o mesmo comportamento, código da civilidade. Porém, é apenas um sentimento. Um cidadão pensa no seu bem-estar como pensa no bem-estar da cidade, já o indivíduo não se relaciona à causa comum, pois o coletivo limita sua liberdade.

Os museus, principalmente de arte contemporânea, são templos de consumo. Com arquiteturas arrasadoras, lojas sempre cheias, arte universal, código de comportamento, muitas vezes sem se relacionar com o local em que se encontram, com as pessoas que moram ali, revelando-se uma vitrine para turistas, pessoas que transitam. Dessa forma, são espaços com as mesmas regras e sensações de templos de consumo, e apenas a reestruturação de suas ações museológicas é que pode romper com o padrão.

O espaço público deixou de ser um espaço de convívio, encontro e diálogo e passou a ser um espaço temido. O privado passa a dominar o público, e o espaço público passa a ser um reflexo das aflições privadas, ganhando dimensões coletivas. Os indivíduos realizam suas passagens por esses espaços reforçados em suas individualidades e com a certeza de que os outros também são indivíduos solitários.

Vive-se uma política do medo cotidiano. Locais são vistos como inseguros, mantêm as pessoas longe dos espaços públicos e as afastam da busca das habilidades para compartilhar a vida pública. As pessoas não sabem mais como se relacionar.

E o sentimento de comunidade vem com esse propósito, e as pessoas se juntam não pelo motivo de compartilharem algo em comum, mas por não desejarem algo comum. Querem se afastar, se diferenciar, fingir que o estranho e indesejável não existe.

A busca pela identidade, de acordo com Bauman, surge quando a comunidade está em colapso. Identidade é sinônimo de harmonia, lógica e consistência. Busca por identidade é uma busca por solidez. Porém, Bauman reforça que elas são sólidas quando vistas de fora, por dentro da própria experiência são frágeis e vulneráveis. E identidade vivida é mantida unida por conta da fantasia, do sonho, da moda.

Principalmente na sociedade atual, o homem é livre para fazer e desfazer identidade a toda hora. Temos múltiplas identidades. Na sociedade de consumo, ser livre, ser individual é ter a liberdade de ser diferente, de possuir uma identidade. Aquela que você deseja entre as que lhe oferecem.

2.3 A formação do brasileiro e sua cultura

Na formação do Brasil e do seu povo - conforme apresentado pelo antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro (2006) -, foram agrupadas, em um mesmo local, três matrizes de etnias diferentes: o índio, que já se encontrava na terra, e é chamado de nativo; o português,

representando o branco europeu colonizador; e o negro que vinha de diversas regiões e tribos do continente africano.

A despeito dessas três matizes, o pensamento do homem brasileiro sempre foi construído a partir das ideologias e teorias europeias, porém, passado não foi o de lá e nem o futuro é algo em comum. O povo aqui formado foi um povo novo, sem precedentes, e por isso com muita dificuldade de ser compreendido e aceito por si mesmo. Constitui-se de uma etnia nacional, culturalmente diferente das matrizes formadoras, mestiçada e com uma cultura sincrética, singular.

Sua história fez parte da criação de um novo modelo de estruturação societária, uma nova organização socioeconômica com base na escravidão e servidão desse povo para o mercado mundial. Sendo assim, não existe para si mesmo, mas como mão-de-obra para gerar lucro à colônia pela exploração de seu povo.

Os conflitos aqui gerados, sendo de todos os níveis, acabaram com as três matrizes e suas raízes para então construir o novo povo, o brasileiro.

O português, que acabava de se formar ao superar o feudalismo, criou o pensamento de um império mercantil salvacionista, considerando-se disseminador da cristandade católica para povos selvagens.

Os iberos, num primeiro movimento, se livraram da secular ocupação árabe e expulsaram seu contingente judeu, assumindo inteiro comando de seu território através de um poder centralizado que não deixava espaço para qualquer autonomia feudal ou qualquer monopólio comercial.

Num segundo movimento, se expandiram pelos mares, lançando-se em guerras de conquista, de saqueio e de evangelização sobre os povos da África, da Ásia e, principalmente, das Américas. Estabeleceram, assim, os fundamentos do primeiro sistema econômico mundial, interrompendo o desenvolvimento autônomo das grandes civilizações americanas. Exterminaram, simultaneamente, milhares de povos que antes viviam em prosperidade e alegria, espalhados por toda a terra com suas línguas e com suas culturas originais. (RIBEIRO, 2006: p. 58-59)

Essa ideologia do branco colonizador convenceu os índios aqui presentes, que foram desapossados de suas terras, entregaram seus corpos como mão-de-obra e também foram

despojados de suas almas. Converteram-se e começaram a se enxergar como menores, pecadores. Perderam toda a sua referência, sua história.

O negro aparece em grande massa quando o índio se mostra um escravo preguiçoso, e o branco procura uma forma de substituí-lo e ganhar mais produção com mão-de-obra escrava. Europeus e africanos já se conheciam, já possuíam uma relação anterior de escravidão.

Chegaram aqui negros de diferentes regiões, de tribos inimigas, e isso os impossibilitava até de se comunicarem entre si. Eles acabaram sendo o grande agente da europeização, como difusor da língua portuguesa e ao misturar a cultura portuguesa dentro de seus hábitos.

E assim esse povo passa a ser a ‘promessa de uma nova civilização’ cheia de singularidades, o que o torna ao olhar do europeu, nórdico - que se vê, divulgou-se e divulga-se como potência da civilização ocidental - gente bizarra e exótica resultado da junção de africanidades e tropicalidade indígena.

Não somos e ninguém nos toma como extensões de branquitudes, dessas que se acham a forma mais normal de se ser humano. Nós não. Temos outras pautas e outros modos tomados de mais gentes. (RIBEIRO, 2006: p. 66)

O primeiro brasileiro poder ser considerado o mameluco, filho de mãe índia com pai branco. Foi rejeitado duplamente, pois na cultura europeia se é filho da mãe, e na cultura indígena, o filho é visto como filho do pai. A mulher, para os índios, era vista apenas como a portadora da semente de um macho.

O mameluco queria se identificar com a matriz europeia, que o via como filho impuro da terra e aproveitava de seu trabalho enquanto possível. Acaba se tornando filho de ninguém.

E o brasileiro se reconhece mais a partir da estranheza que provoca no português, europeu, do que por sua identificação como parte das outras comunidades, revelando que possui o pensamento eurocêntrico, e menospreza as demais etnias e se vê como superior.

Mesmo os filhos de brancos nascidos no Brasil ocupavam uma posição inferior àqueles que vinham da colônia, porém, mantinham o pensamento de superioridade perante os demais.

A classe dominante nunca teve a intenção de formar aqui um povo autônomo, mas formou, a partir de seu olhar e de suas intenções para com essa gente – mão-de-obra servil. E, para tal, desconfigurou toda a história, cultura e memória das três raízes, misturando tudo, porém, priorizando a sua, como uma cultura mais evoluída.

Ao desgarrá-los de suas matrizes, para cruzá-los racialmente e transfigurá-los culturalmente, o que se estava fazendo era gestar a nós brasileiros tal qual fomos e somos em essência. Uma classe dominante de caráter consular-gerencial, socialmente irresponsável, frente a um povo-massa tratado como escravaria, que produz o que não consome e só se exerce culturalmente como uma marginália, fora da civilização letrada em que está imersa. (RIBEIRO, 2006: p. 163)

Ou seja, a cultura vinda da Europa era aqui a cultura dominante, filhos de brancos foram estudar e ganhar conhecimento por lá, o pensamento exportado vinha de lá, e era tido como verdadeiro; modas, movimentos artísticos, eram imitações. E a comunicação de massa apenas ajuda a disseminar essa predominância, fazendo com que a cultura popular se perca entre as opções. E isto se dá, infelizmente, ainda hoje.

Nesse sentido, os espaços de cultura deveriam repensar e romper com essa forma dominante europeia como pensamento de sua estrutura e trazer uma nova visão ao lidar com seu conteúdo, público, pesquisa e espaço.

2.4 Identidade e colonialidade

O sociólogo brasileiro Renato Ortiz afirma que a busca pela identidade se dá por necessidades externas e internas: o externo é a oposição ao estrangeiro, e o interno é a busca pela identificação, o algo em comum.⁶

Toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior, ela é uma diferença. Poderíamos nos perguntar sobre o porquê desta insistência em buscarmos uma identidade que se contraponha ao

⁶ Zygmunt Bauman faz essa associação dentro do pensamento de comunidade que se junta contra algo externo e por um algo comum interno.

estrangeiro. Creio que a resposta pode ser encontrada no fato de sermos um país do chamado Terceiro Mundo, o que significa dizer que a pergunta é uma imposição estrutural que se coloca a partir da própria posição dominada em que nos encontramos no sistema internacional. (ORTIZ, 2006: p. 7)

E a cultura brasileira e sua problemática é algo político, pois identidade é uma construção, algo mutável, construído por diversos grupos, agentes, em diferentes momentos da história.

O evolucionismo foi a teoria que validou o pensamento eurocêntrico, dando uma ideia de lei natural à superioridade europeia. Mas só o pensamento evolucionista para explicar o povo brasileiro não era o suficiente, e os primeiros teóricos que tentaram definir uma identidade brasileira – no final do século XIX e começo do século XX - se apoiaram também em questões de meio (ambiente) e raça, e assim explicaram o atraso do povo brasileiro.

Esse pensamento era apoiado no Brasil e com ele a comprovação de que esse povo não é uma cópia exata do colonizador, e que isso se dá por conta de especificidades – meio e raça – que trazem, assim, características, em geral negativas, particulares do povo.

A figura do negro só entra nas considerações do pensamento social com a abolição da escravidão, pois assim ele se torna personagem ativa na sociedade e dinâmica na economia. Nesse momento, começa a ser considerada a teoria das três matrizes formadoras como uma explicação de identidade, porém, considerando a superioridade do branco.

A figura do mestiço sempre foi um ponto importante nessa identidade. O mestiço é compreendido como um ponto de equilíbrio e uma maneira de realizar o branqueamento da sociedade, que era o ideal nacional, como uma maneira de eliminar as características presentes no povo brasileiro das “raças inferiores”.

Esse ideal nacional era uma utopia a ser realizada no futuro. Fazia parte das metas do Estado nacional, ou seja, a teoria não condizia com a realidade, uma realidade em transformação.

Um teórico com uma visão internacionalista, Manuel Bonfim citado por Ortiz (2006: p. 23), a respeito do atraso dos povos latino-americanos, entendia que isso se dava pelas relações entre nações hegemônicas e nações dependentes. E como o colonizado é educado pelo colonizador, as mazelas do primeiro passam para o segundo, e por isso a imitação do estrangeiro e a miopia ao nacional.

Absorver as ideias estrangeiras, querer ser como os outros, como o europeu no caso, o colonizador. Isso foi denunciado por movimentos artísticos como os da Semana de Arte Moderna de 1922. Porém, também se sabe que, enquanto no Brasil as teorias raciológicas estavam no ápice, na Europa estavam em declínio, o que evidencia que a importação de um pensamento, de uma cultura, pressupõe uma escolha, escolha de quem consome.

Dessa maneira, as teorias surgem como uma necessidade interna brasileira, a necessidade de construir uma identidade nacional. E conforme dito anteriormente, essa relação é política e tem relação com o Estado nacional e suas questões de mudanças – abolição, sistema econômico, sistema de trabalho, imigração, revelando que o Estado ainda não é, mas está em transição. As teorias raciais permitem que os intelectuais interpretem a realidade, porém, não a modificam.

Em 1930, dá-se uma mudança, surge a necessidade de uma nova interpretação, e a figura do mestiço que era negativa – apoiada como processo de branqueamento da sociedade e não como valorização da mistura entre as diferentes matrizes – passa a ser positiva – graça à obra de Gilberto Freyre.

O mestiço se torna o nacional, transformando o mito das três matrizes no senso comum, unido todos. Assim, o mito encobre os conflitos raciais e possibilita a todos se reconhecerem como nacionais. Diferenças entre o que é a memória coletiva – algo vivenciado, por um grupo pequeno, como parte de sua história, seu cotidiano - e a memória nacional – a ideologia, um produto de um coletivo maior.

A memória nacional é essa construção, feita a partir de mediadores, deslocando as manifestações culturais, que fazem parte da prática e vivência, para dar um sentido de totalidade e pertencimento nacional que as transcendem. Uma manifestação cultural vira um símbolo nacional e perde sua força de significado ao grupo que vive a manifestação.

(...) a questão da identidade na América Latina é, mais do que nunca, um projeto histórico, aberto e heterogêneo, não só, e talvez não tanto, uma lealdade com a memória e com o passado. Porque essa história permitiu ver que na verdade são muitas memórias e muitos passados, sem ainda um caminho comum e compartilhado. Nessa perspectiva e nesse sentido, a produção da identidade latino-americana implica, desde o início, uma trajetória de inevitável destruição da colonialidade do poder, uma maneira muito específica de descolonização e de liberação: a des/colonialidade do poder. (QUIJANO, 2005: p. 27)

Aníbal Quijano, sociólogo peruano, discursa a respeito da predominância do olhar eurocêntrico na América Latina, alertando que a heterogeneidade é o principal modo de existência e movimento de toda a sociedade, enquanto a visão eurocêntrica que prioriza a homogenia é unilateral e unidirecional.

Os povos existentes previamente na América Latina, os nativos, perderam toda a sua cultura a partir do massacre realizado pelos colonizadores europeus. Sua história começa com a destruição dos produtores e portadores daquelas experiências, sendo mortos seus dirigentes, intelectuais, engenheiros, cientistas e artistas – toda uma produção cultural – e reprimindo seus sobreviventes até fazê-los acreditar que são iletrados, merecedores de serem explorados e culturalmente colonizados e dependentes.

E assim foi implantado um novo sistema de dominação social, a partir da ideia de raça – a partir da relação do índio e do branco – e de que os dominados são inferiores na sua produção histórico-cultural. Essa se tornou a classificação social universal, e não seria possível sem violência.

Entretanto, é preciso ter consciência de que sem o contato com essa cultura que foi destruída na América Latina, de reciprocidade, vida em comunidade, solidariedade e igualdade social, os europeus não poderiam ter criado as utopias dos séculos XVI, XVII e XVIII, nas quais eles idealizaram as experiências indígenas em contraste com as desigualdades de seu sistema até então, o feudalismo.

A crença de que o europeu é detentor de um modelo avançado de civilização de uma raça superior permite, portanto, que a dependência da América Latina não seja apenas uma materialidade nas relações sociais, mas também nas relações subjetivas e intersubjetivas.

A identidade do homem brasileiro cresceu presa ao pensamento de invisibilidade social na sua produção de memória histórica, subjetividade, imaginário, conhecimento racional.

Este homem está preso, ainda hoje, a esse olhar eurocêntrico de colonialidade do poder e diminui-se frente ao estrangeiro, não valoriza sua cultura e aceita de braços abertos toda a cultura de fora como algo superior e de maior qualidade. Ter uma história diferente, ser produtor de uma cultura rica e, conseqüentemente, ter uma identidade complexa e positiva – mistura que humaniza – são traços distintivos, únicos de que o homem brasileiro deve ter consciência.

O Museu Afro Brasil foi escolhido como objeto de estudo por revelar uma tentativa de romper com essa visão dominante, recontando a história a partir de uma personagem que foi negada por tanto tempo, mas que possui uma grande influência nos costumes nacionais.

3. METODOLOGIA DE PESQUISA

Como já referido, a escolha pelo Museu Afro Brasil serviu como uma tentativa de mapear um museu com uma proposta diferenciada dos demais a partir da temática sobre a construção da identidade brasileira. Para ratificar ou não essa característica de diferenciação, foi realizada uma pesquisa de campo, baseada na filosofia da práxis, ou seja, uma pesquisa participante, na qual existe uma relação entre pesquisador e sujeitos de pesquisa de forma mediada e não determinante de fatos.

A ação da pesquisa de campo se deu por meio de conversas individuais com os educadores do museu – integrantes do setor educativo – bem como pelo acompanhamento de uma mediação para um grupo de visitantes espontâneos. Deu-se também por entrevistas (APÊNDICE A) com os visitantes do museu, antes do início da visita e ao seu final.

Para as entrevistas, foi formulado um questionário com o objetivo de responder às questões levantadas a partir dos objetivos específicos da pesquisa, que são:

- a) analisar se o museu reflete na expografia e construção do conteúdo apresentado uma maneira de se opor aos museus que possuem sua expografia valorizando uma cultura artística hegemônica;
- b) analisar se ocorre uma real mudança no pensamento das pessoas a partir do novo ponto de vista que lhes é apresentado;
- c) verificar se, especialmente, o museu facilita a visita das pessoas, do público da instituição.

As análises das entrevistas, junto com a vivência no espaço do museu e as considerações teóricas, abordadas até então no texto, constituem um quadro de referências para os argumentos propostos. A seguir, apresenta-se a leitura do trabalho de campo nos seguintes momentos: O Museu Afro Brasil; Público e localização; Expografia e conteúdo.

4. O MUSEU AFRO BRASIL

O Museu Afro Brasil é uma instituição pública, que oferece entrada e atividades gratuitas. Inaugurado em 23 de outubro de 2004, localiza-se no Parque Ibirapuera na cidade de São Paulo. Expõe o acervo e realiza exposições temporárias, além de possuir uma biblioteca especializada e um teatro/auditório.

O museu se encontra no Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega (Figura 1), conhecido como Palácio das Nações, fazendo parte do conjunto arquitetônico do Parque do Ibirapuera projetado pelo arquiteto modernista brasileiro Oscar Niemeyer para as comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo em 1954. O projeto foi encomendado por Ciccillio Matarazzo que tinha a intenção de transformar o novo parque em um centro de arte e cultura na cidade. É um edifício de 11 mil metros quadrados que passou por adaptações para receber o museu em 2004.

Figura 1 – Fachada lateral do Museu Afro Brasil



Fonte: Foto do autor

O acervo do museu é composto por mais de cinco mil obras, entre pinturas, esculturas, gravuras, fotografias, documentos e peças etnológicas, nacionais e internacionais, produzidas

a partir do século XV. Parte do acervo foi doada pelo diretor-curador e idealizador do museu, Emanuel Araujo⁷.

Sua missão é ser um espaço de preservação e celebração da cultura e arte negra no Brasil. Busca-se contar outra história brasileira, a partir do ponto de vista do negro, ou seja, desconstruindo um imaginário existente sobre a população negra a partir da visão de inferioridade, para transformá-la em visão de prestígio, igualdade e pertencimento.

O museu é um reflexo da classe social que o cria, e o que se busca aqui é um museu onde todos possam se enxergar. Pensamentos expositivos e museológicos anteriores e similares ao de Emanuel Araujo foram algumas exposições de Lina Bo Bardi e Abdias do Nascimento com o projeto do Museu de Arte Negra. Em uma reflexão sobre este projeto, Nascimento expõe a ideia de que o negro não deve provar sua diferença em relação ao branco, ou entrar nesse jogo racista de diferenças, mas buscar a sua autoestima e autorrespeito.

Isto não significa que o negro esteja querendo provar ao branco que ele é diferente; muito menos que o negro está fazendo o jogo racista branco, que o deseja 'diferente'. Falo de auto-estima e auto-respeito, pois apenas como um ser íntegro e total, serei digno de me imantar ombro a ombro com outros homens íntegros na identidade de se espírito e de sua composição histórica. (NASCIMENTO apud SOUZA, 2009: p. 57)

Seu acervo é organizado em torno de seis núcleos-chave: África: diversidade e permanências; Trabalho e escravidão; As religiões afro-brasileiras; O sagrado e o profano; História e memória; e Artes plásticas: a mão afro-brasileira.

No primeiro núcleo acima, são apresentados elementos que evidenciam a diversidade das culturas africanas, das artes por elas produzidas e de suas etnias. São objetos que revelam a vida do homem que, nesse caso, caminha junto com a natureza e suas divindades. Um dos principais objetos são as máscaras – não apenas máscaras para o rosto, mas toda uma vestimenta para representar determinada entidade - que fazem parte de rituais e celebrações. No núcleo 'Trabalho e escravidão' se mostra toda a mão de obra negra para a construção da sociedade brasileira.

⁷ Emanuel Araujo é curador e artista plástico, ex-diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo, passando seu cargo para Marcelo Araujo que saiu da Pinacoteca esse ano, deixando Ivo Mesquita na posição de diretor-técnico.

O terceiro núcleo ‘As religiões afro-brasileiras’, considerado o núcleo central do acervo⁸, revela a religião afro-brasileira que surge ao se misturarem as religiões dos diferentes povos africanos. O candomblé é uma das mais conhecidas e tem como panteão – seus deuses – os orixás (Figura 2) do povo ioruba. O próximo núcleo, ‘O sagrado e o profano’, revela a preservação da cultura africana dentro do catolicismo e das festas populares.

Figura 2 - Orixás



Fonte: Foto do autor

‘História e memória’, o quinto núcleo, mostra quem é o negro dentro da nossa história, as personalidades que foram deixadas de lado ou embranquecidas para serem consideradas relevantes. E, no último núcleo, temos a participação do negro e seus descendentes na produção artística brasileira, desde o Barroco, passando pelo século XIX, dentro da Academia, na arte popular e na arte contemporânea.

⁸ Apontamento feito por um educador do museu em visita de pesquisa de campo realizada no mês de abril de 2012.

4.1 Público e localização

As entrevistas⁹ realizadas com o público revelaram que a grande maioria dos visitantes espontâneos visita o museu pela primeira vez: muitas vezes estão frequentando o parque e encontram o museu em seu caminho, ficam curiosos e resolvem entrar.

Sendo assim, podemos notar que os visitantes de primeira viagem não fazem parte de um grupo que frequenta museus constantemente – alguns disseram que não possuem o hábito de frequentar museus ou que gostariam de frequentar mais – mas sim estão frequentando o parque e estão em busca de programas culturais.

Além disso, revela que o museu poderia ser mais divulgado, muitos nunca ouviram falar do museu, simplesmente o encontram dentro do parque, seja por placas/avisos, indicações de guias/guardas do parque, ou pelo simples acaso de passarem na frente do museu.

Aqueles que visitavam o museu novamente apresentaram duas situações: levar amigos, sendo normalmente estrangeiros, para conhecer o museu, ou, professores como estudo para acompanhar alunos. Nessas situações, fica evidente a singularidade do conteúdo tratado pelo Museu Afro Brasil, e a atração que ele gera nas pessoas que querem conhecer mais a respeito do país e de seu povo. Segundo um educador do museu, durante a semana o grande público é escolar – como na maioria dos museus, por conta de uma parceria com a prefeitura – e a busca cresceu com a implantação da nova lei de educação sobre cultura e história afro-brasileira no currículo escolar¹⁰.

A localização no Parque Ibirapuera foi sempre comentada pelos entrevistados como um ponto positivo, reafirmando o caráter espontâneo das visitas. Os frequentadores do parque acabam visitando as diferentes instituições que se encontram nele. É um público diversificado, diferente do público que se locomove para um museu em determinado ponto da cidade.

⁹ Foram realizadas 13 entrevistas, algumas em grupos, sendo que 9 destas forma completas – as duas partes da entrevista conforme a proposta – todas realizadas em um sábado com o público espontâneo. Quase metade dos entrevistados eram estrangeiros e as entrevistas foram realizadas em inglês.

¹⁰ A Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996 que previa no currículo oficial da Rede de Ensino a temática “História e Cultura Afro-Brasileira” foi alterada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que torna obrigatório o ensino sobre “História e Cultura Afro-Brasileira nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares. Ela foi alterada novamente pela Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008, acrescentando a temática indígena na obrigatoriedade.

Poucos entrevistados comentaram a respeito da distância do parque e, conseqüentemente, da dificuldade em se locomover até ele. Revela assim que quem frequenta o parque mora próximo da região em que este se encontra.

Conforme foi abordado anteriormente no artigo, museus podem criar uma barreira simbólica através de seus edifícios, o que era esperado acontecer no caso do Museu Afro Brasil, por ser um pavilhão modernista que acabou sendo adaptado para comportar um museu.

Arquiteturas modernistas não privilegiam as pessoas (ANTUNES, 2012: p. 60-62), e por mais que seja um parque, que prevê essa relação, os projetos de Oscar Niemeyer sempre utilizam muito concreto¹¹. O pavilhão acaba sendo um espaço muito aberto e com muitas condições que não costumam ser a de museus tradicionais (Figura 3) – algo a ser discutido com mais detalhes a respeito ao falar da expografia do museu.

Figura 3 – Entrada do Museu Afro Brasil



Fonte: Foto do autor

Outra relação arquitetônica com o museu pode ocorrer por este ser visto como um templo, templo de consumo. Não é o caso do Museu Afro Brasil. Seu pavilhão não ganha

¹¹ O Memorial da América Latina é provavelmente um dos projetos que mais sofre com esse excesso de concreto na arquitetura de Niemeyer, e conseqüentemente não é um espaço para pessoas, o que deve atrapalhar a frequência dos espaços culturais, além de não ser um espaço de convívio vivo como acontece no Parque do Ibirapuera.

destaque dentro do complexo projetado, mas faz parte dele, está inserido – isso talvez não o ajude a ganhar destaque, como apelo visual arquitetonicamente, porém, faz com que seus visitantes foquem sua atenção no conteúdo a ser mostrado, nas exposições.

Um dos pontos levantados com a pesquisa foi a frequência dos visitantes na loja do museu – parte do museu muito valorizada no pensamento consumista da sociedade atual. Mas as respostas dos entrevistados revelaram que pouquíssimos visitantes acabam entrando na loja do museu, que se encontra logo na entrada, e muito menos acabam adquirindo algo. Houve dois casos: uma moça que quase comprou um brinco, e uma francesa que comprou alguns cartões postais.

Os que entraram e não compraram nada comentavam dos preços abusivos dos itens na loja, e nos dois casos, o brinco provavelmente tinha alguma característica étnica artesanal afro-brasileira, e os postais remetiam a arte popular vista no museu, mas não necessariamente era uma reprodução do que foi visto.

Os dados revelam, novamente, que o Museu Afro Brasil ganha força e atrai o seu público pelo seu conteúdo e pelas suas mostras e acervo, e não por ser um *megamuseu* universal, como os casos citados ao longo do artigo.

4.2 Expografia e conteúdo

Outros pontos levantados a partir das entrevistas abrangem os assuntos expografia e conteúdo do museu. A maioria dos entrevistados não notam uma diferença entre o Museu Afro Brasil e os outros museus, porém houve comentários com os quais fica evidente que as pessoas sentem a diferença proposta pelo curador.

Emanoel Araujo tem uma forma particular de organizar a apresentação das obras do museu e alguns dos pontos que ele traz são: o acúmulo de objetos, quebrando com a regra do cubo branco de contemplação e espaço arejado, mas também diferente dos gabinetes de curiosidade e museus do século XIX, apenas evidenciando uma possibilidade nova; a questão do exotismo que o curador rompe ao trazer o olhar de memória e reconhecimento do negro na sociedade brasileira pelo próprio negro, o negro mostrando a sua versão; e a ambiguidade, seja nos artistas negros produzindo uma arte elitista, como artistas brancos influenciados pela cultura negra, agrupando em um mesmo espaço ou próximo, dando a possibilidade de estabelecer relações entre as coisas, sugerindo novos sentidos. (SOUZA, 2009: p. 78-96)

Um dos entrevistados, Joel, 52 anos, norte-americano, comentou que achou a organização do museu muito confusa, o que evidencia sua preferência ou estar acostumado com um modelo contemplativo de museu. Outra entrevistada, Mayara, 22 anos, de Curitiba, gostou muito do museu, mas comentou que na exposição do acervo em muitos momentos se sentiu perdida, sem saber o caminho certo a ser seguido para apreciar a exposição.

A forma de apresentação do tema surpreende. Os visitantes espontâneos, que normalmente não possuem um conhecimento prévio a respeito do museu – conforme foi levantado anteriormente – acreditam que vão encontrar um museu que fala principalmente sobre o período da escravidão. E quando terminam a visita ao museu, normalmente passando por todas as exposições – acervo e temporárias – ficam encantados com a quantidade de informação, referências à cultura, além de arte, além de escravidão, com a abordagem de outros temas da cultura e identidade brasileira nas exposições temporárias, inclusive para além da cultura afro-brasileira.

Figura 4 – Exposição do acervo



Fonte: Foto do autor

Sobre o acervo, Emanuel Araujo monta esse labirinto (Figura 4), os funcionários contam que ele altera com frequência as peças do acervo, e muitos admiram como ele consegue juntar coisas tão diferentes e de forma tão agradável visualmente. O Museu Afro

Brasil acaba sendo uma mistura de museu etnológico e museu de arte, primeiro por se tratar de um tema específico e trazer todo um material que revela uma história, uma diversidade. Mas a sua proposta tem todo um olhar artístico, de mostrar uma produção artística histórica e contemporânea negra, revelando algo que não é contado normalmente, dando espaço para essa arte acadêmica junto de uma arte popular.

A expografia que Emanuel Araujo cria é aberta, sem salas fechadas, deixando as obras dialogarem entre elas, se misturarem no olhar do observador para que este possa fazer as conexões. Os textos e as obras não direcionam apenas um sentido, é horizontal e vertical, o que revela que não há apenas uma forma de fazer a leitura. O espaço é aberto, a leitura é livre. O visitante constrói as *suas* relações ao caminhar pelo espaço do acervo.

O espaço do museu, o pavilhão que faz parte do conjunto, se assemelha muito ao que temos como espaço da Fundação Bienal de São Paulo, que se encontra no mesmo parque, mesmo conjunto de Oscar Niemeyer, porém em outro pavilhão. Uma das últimas bienais e muito polêmica quanto ao seu formato, expografia e conceito, foi a 28ª Bienal de São Paulo (2008), da qual Ivo Mesquita, atual diretor-técnico da Pinacoteca do Estado, foi o curador.

Nessa bienal o diálogo espacial era muito similar ao que acontece no Museu Afro Brasil, espaço aberto, sem salas fechadas, possibilitando a relação feita pelo próprio visitante. Um espaço sem construir paredes dentro de um pavilhão modernista, sem criar espaços de contemplação únicos, e reforçando um diálogo e proximidades entre diferentes obras.

Uma falha que foi apontada constantemente nas entrevistas, das quais acabaram participando muitos estrangeiros, foi a falta de textos em inglês nas exposições. Talvez a mediação aqui solucionasse o problema, mas nenhum desses entrevistados realizou uma visita mediada.

No fim de semana, a visita medida possui horários pré-definidos caso haja grupos. A proposta do museu parece funcionar muito bem mesmo sem a visita mediada, mas os entrevistados que puderam de alguma forma acompanhar uma visita com educador sabem que o aprofundamento no conteúdo é maior.

A expografia e o conteúdo do Museu Afro Brasil evidenciam um olhar multidisciplinar e para o multiculturalismo, diferentemente do que tradicionalmente acontece, um didatismo linear e uma identidade monocultural.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O museu é um espaço de cultura que reflete a sociedade na qual se encontra. É um espaço público, um espaço *para* o público, e, mediante tudo o que foi discutido, se mostra necessária a criação de um pensamento que transforma esse espaço público em um espaço de diálogo e vivência.

Investimentos em ações educativas, pesquisa sendo divulgada e aprofundada em busca de uma história ainda não revelada e um olhar diferenciado para a cidade e seus habitantes são ações museológicas que revelam a necessidade e como os museus estão transformando essa integração com todos os tipos de públicos. Essa é uma maneira de enxergar e aceitar que a arte e o espaço de cultura é um direito de todos e de todas as culturas.

A relação com identidade de um povo aparece de maneira geral para que se possa romper com o pensamento de colonialidade, inclusive ao decidir as ações para criar um diálogo com a sociedade e o público nos museus. Explorar este potencial deve ser a ideia para todos os espaços e ações culturais, como um pensamento de valorização.

O Museu Afro Brasil se apresenta como um campo maior de discussão do assunto também por seu conteúdo específico, além da preocupação em contar essa história por meio de um olhar novo, diferente do até então imposto, sendo exposto com conhecimento do assunto e de forma inovadora e sensível, que atinge as pessoas e estabelece novas relações entre seu cotidiano, suas vidas e a história e cultura de um povo, o museu aqui tratado surge como um espaço em que o negro se coloca a partir de si mesmo.

É esse pensamento e sua construção que deve ser valorizada, que se difere do que acontece muitas vezes em outros movimentos nos quais se tenta a valorização do negro – ou outras etnias - a partir da comparação e busca de diferenças com o outro – muitas vezes no caso o branco dominador.

Esse ponto de vista foi reiterado ao longo de colocações dos teóricos estudados, como Bauman que se coloca a respeito da comunidade ou nas relações sociais, em que se busca e se quer por perto apenas aqueles que são similares, afastando os demais, inclusive de seus espaços de convívio, em uma atitude que revela concordância com a imposição de diferenças.

Abdias do Nascimento deixa claro em seu projeto para um Museu de Arte Negra a vontade de ver a valorização de sua cultura, sem se comprar a outra e sem se diferenciar, mas se auto-valorizando. Algo similar às colocações finais de Renato Ortiz e de Quijano com uma

visão para toda a América Latina, evidenciando que é preciso valorizar a cultura e romper com o que foi ensinado por tanto tempo: de que há seres inferiores a uma sociedade poderosa e civilizada. É preciso lembrar que eles transformaram povos da forma que lhes foi conveniente, e ainda estão presentes quando promovem a universalização e esses povos deixam que isso continue apagando as suas memórias culturais.

É possível constatar que o Museu Afro Brasil se difere em seu conteúdo e em sua organização: a expografia, valorizando a cultura afro brasileira na história da construção da identidade brasileira. Este novo ponto de vista apresentado é diferente da primeira ideia que os visitantes possuem a respeito do que vão encontrar no museu. Apesar de, em alguns casos, o público ficar confuso com a expografia, esta se revela inovadora em sua proposta e com resultado positivo, já que o conteúdo acaba dialogando de uma maneira muito mais rica com as pessoas que visitam o museu e transforma seu olhar a respeito do papel da cultura afro brasileira em suas vidas.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Bianca. Entrevista Jan Gehl: A cidade ao nível dos olhos. **Revista AU**, São Paulo, nº215, p. 60-62, fev. 2012.

BARRANHA, Helena. Arquitetura de museus e iconografia urbana: concretizar um programa/construir uma imagem. In: LOPES, João Teixeira; SEMEDO, Alice (Coord.). **Museus, discursos e representações**. Porto: Afrontamento, 2006. p. 181-196.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 190 p.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. 141 p.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 258 p.

BRITO, Joaquim Pais de. O museu, entre o que guarda e o que mostra. In: LOPES, João Teixeira; SEMEDO, Alice (Coord.). **Museus, discursos e representações**. Porto: Afrontamento, 2006. p. 149-162.

GUGGENHEIM FOUNDATION. Disponível em: <http://www.guggenheim.org/guggenheim-foundation>. Acesso em: 22 de maio de 2012.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **O que é museu?**. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/museu/> Acessado em: 28 de março de 2012.

LOPES, João Teixeira. Reflexões sobre o arbitrário cultural e a violência simbólica: os novos manuais de civilidade no campo cultural. In: LOPES, João Teixeira; SEMEDO, Alice (Coord.). **Museus, discursos e representações**. Porto: Afrontamento, 2006. p. 61-68.

MUSEU AFRO BRASIL. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/> Acessado em: 20 de março de 2012.

MUSEU AFRO BRASIL (SP). **Roteiro de visita ao acervo**. 2ª ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. 34 p.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006. 142 p.

PARKER, Alan Michael. Megamuseus e democracia. In: **Caderno Sesc Videobrasil** – Vol. 4, n. 4. São Paulo: Edições SESC SP, Associação Cultural Videobrasil, 2008. p. 9-23.

QUIJANO, Aníbal. Dossiê América Latina: Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. In: **Estud. av.**, vol.19, no.55, São Paulo, Sept./Dec. 2005.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 435 p.

SILVA, Raquel Henriques da. O(s) discurso(s) dos museus de arte: da celebração aurática e da sua questionação. In: LOPES, João Teixeira; SEMEDO, Alice (Coord.). **Museus, discursos e representações**. Porto: Afrontamento, 2006. p. 95-102.

SOUZA, Marcelo de Salete. **A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araujo**. 2009. 252f Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, São Paulo.

APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO APLICADO

- 1) NOME, IDADE E PROFISSÃO/OCUPAÇÃO
- 2) VOCÊ COSTUMA VISITAR MUSEUS EM GERAL?
- 3) VOCÊ É UM FREQUENTADOR DO PARQUE DO IBIRAPUERA?
- 4) É A SUA PRIMEIRA VISITA AO MUSEU AFROBRASIL?
- 5) SE NÃO, QUANTAS VEZES JÁ VISITOU O MUSEU? O QUE O FAZ RETORNAR?
- 6) SE SIM, QUAL O MOTIVO PARA NÃO TER VISITADO ANTES?
- 7) COMO VOCÊ FICOU SABENDO SOBRE O MUSEU, OU O QUE JÁ OUVIU FALAR SOBRE O MUSEU AFROBRASIL?
- 8) O QUE VOCÊ ACHA DO MUSEU ESTAR DENTRO DO PARQUE? FOI FÁCIL DE ENCONTRAR?
- 9) O QUE LHE TROUXE ATÉ O MUSEU?
- 10) QUAL A SUA IDEIA DO QUE VAI ENCONTRAR NO MUSEU ANTES DA VISITA? O QUE ACREDITA QUE VAI SER MOSTRADO, QUAL ASSUNTO E COMO VAI SER TRATADO?
- 11) SUA IDEIA INICIAL A RESPEITO DO MUSEU MUDOU DEPOIS DA SUA VISITA?
- 12) O MUSEU AFROBRASIL É DIFERENTE DE ALGUM OUTRO MUSEU QUE VOCÊ CONHEÇA? QUAL A DIFERENÇA?
- 13) VOCÊ FEZ UMA VISITA COM UM EDUCADOR? SE SIM, COMO FOI?
- 14) O QUE FOI VISTO? ACERVO? EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS?
- 15) QUAL A SUA INTERPRETAÇÃO DO FORMATO DA EXPOSIÇÃO DO ACERVO: DO QUE GOSTOU E DO QUE NÃO GOSTOU, SENTIU FALTA DE ALGUMA COISA?
- 16) VOCÊ FOI NA LOJA DO MUSEU? COMPROU ALGUMA COISA?
- 17) VOCÊ VOLTARIA AO MUSEU? POR QUÊ?
- 18) VOCÊ RECOMENDARIA O MUSEU À ALGUÉM?