



## MUSEU AFRO BRASIL: A QUERELA DA IDENTIDADE

**Ana Carla Hansen da Fonseca**

Universidade Federal de São Paulo

aninha.carla@uol.com.br

### **Resumo:**

O processo de Diáspora dos africanos escravizados reformulou o conceito de identidade face às múltiplas experiências e trocas culturais ocorridas através do Atlântico. Buscando refletir sobre os avanços e limites do trabalho dos museus na construção de memórias e identidades, o artigo se debruça brevemente sobre a história da preservação do patrimônio africano nos museus etnográficos e de arte do século XIX e XX, com a intenção de compreender em que medida estes colaboravam ou não para a formação de uma identidade positiva dos povos representados e de que forma o Museu Afro Brasil avança em relação aos museus dos séculos anteriores, e quais os entraves encontra ao ser colocado pela curadoria como um espaço em que o negro brasileiro se reconhece.

**Palavras-chave:** Museu Afro Brasil, Diáspora Africana, Identidade, Memória

### **Abstract:**

The Diaspora process of enslaved African people reformulated the concept of identity when facing the multiple experiences and culture exchanges that took place along the Atlantic. Looking for reflecting about the progresses and limits of the museums' work on the building of memories and identities, this article briefly focuses on the history of the African heritage preservation in the ethnographics and art museums of the 19th and 20th centuries in order to understand in which way they contribute or not to the formation of a positive identity of the represented peoples and how Museu Afro Brasil proceeds concerned to the museums from the old centuries and which obstacles it faces when it is considered, by the curator, as a space where Brazilian black people can recognize themselves.

**Key-words:** Museu Afro Brasil, African Diaspora, Identity, Memory.

Instituições museológicas são comumente relacionadas a espaços de construção de identidades e valorização de memórias. Apesar da verdade que existe nessa afirmação, o processo em que isso ocorre não se dá de maneira tão simples, uma vez que definir e consolidar aspectos fluidos e de caráter tão múltiplo (como é o conceito e a experiência da identidade) em uma exposição e linguagem expográfica requer escolhas que muitas vezes não são capazes de traduzir ou abarcar as múltiplas experiências dos indivíduos em sociedade. Isto é, como toda produção humana, museus devem ser também analisados de maneira contextualizada, a fim de se compreender seus limites, avanços e escolhas. É o que se pretende fazer nesse artigo em relação ao Museu Afro Brasil (MAB) e seu acervo permanente, instituição inaugurada no ano de 2004 sob a curadoria de Emanuel Araújo, em São Paulo, no Parque Ibirapuera.

Em uma nação cuja população se considera em sua maioria (54%, segundo pesquisa do IBGE-2015) negra, contar com a existência de um museu que se dedique a coletar cultura material que não só prove a imensa participação de negros e negras na história do país, mas como também, valoriza esta presença e suas ações delas advindas, é fundamental. Ainda mais fundamental se torna, se considerarmos que o MAB se encontra localizado em uma das cidades e região do Brasil cujo trato do patrimônio se voltava à valorização de uma memória relacionada a figuras históricas já consolidadas na historiografia – os bandeirantes e os imigrantes. Não à toa, a cidade de São Paulo já contava com inúmeros monumentos e um grande museu, o Museu Paulista, dedicado aos bandeirantes, bem como outro espaço dedicado aos imigrantes (Museu da Imigração), no momento da fundação do Museu Afro-Brasil.

Poderiam ser escritas diversas linhas a respeito do contexto de fundação destes espaços museológicos mencionados, mas a ausência de espaços oficiais, entenda-se, com o apoio governamental e em locais de destaque, dedicados à cultura, história e memória negra já é por si, extremamente revelador. Afinal, compreender a construção da memória dentro de tais espaços museológicos, nos faz perceber marcas de nossa história e da sociedade que a produz que são indissociáveis.

Este verdadeiro silêncio dos grandes centros da cidade de São Paulo a respeito da presença negra, nos leva a olhar o museu do Parque Ibirapuera como um verdadeiro paladino e porta-voz da presença negra na região e no Brasil, o que é ainda mais aguçado pela apresentação que o espaço, através de seu curador, Emanuel Araújo, faz de si, afirmando que o museu visa:

*[...]a desconstrução de estereótipos, de imagens deturpadas e expressões ambíguas sobre personagens e fatos históricos relativos ao negro, fazendo pairar sobre eles obscuras lendas que um imaginário perverso ainda hoje inspira, e que agem silenciosamente sobre nossas cabeças, como uma guilhotina prestes a entrar em ação a cada vez que se vislumbra alguma conquista que represente mudança ou reconhecimento da verdadeira contribuição do negro à cultura brasileira. [...] O Museu Afro Brasil pretende ser um museu contemporâneo, em que o negro de hoje possa se reconhecer.* (ARAÚJO, 2010, p.10)

Os objetivos expressos pelo Emanuel Araújo através do trabalho em seu acervo são, como já dito, de fulcral importância. Não somente pelas razões brevemente apresentadas acima, mas também porque seu trabalho enquanto curador se insere em um debate a respeito da preservação e valorização do patrimônio africano e afro-brasileiro de forma mais específica, e sobre o patrimônio não-ocidental (ou não-europeu), de maneira mais geral.

### **Patrimônio africano e preservação**

Para começar a tratar sobre o assunto, nos depararemos com uma contradição: parte considerável do Patrimônio Africano não se encontra em África.

*Numerosos são também os testemunhos do Patrimônio Cultural africano que se encontram no estrangeiro não somente a partir do facto colonial mas também a partir de um importante tráfico ilícito, em geral mais poderoso que o combate que lhe é feito pelas autoridades nacionais e internacionais. Poder-se-ia mesmo dizer que certos países africanos, senão mesmo a maior parte, se encontram em suma, melhor representados nos museus da Europa e da América do que em sua própria terra.* (ABRANCHES, 1989, p.20)

Este é um fato considerável, pois se é compreendido que um dos reflexos produzidos no espelho social por esse patrimônio e sua preservação é a identidade, verificar que grande quantidade destes se encontra fora de seus países imediatamente relacionados, é compreender que estamos de frente também com a problemática da expurgação da identidade destas comunidades e a negação às mesmas do direito de fomentar e construir suas próprias definições.

Onde estão esses bens, então? Encontram-se nos museus das grandes metrópoles, em museus coloniais, etnográficos, missionários, de arte e históricos<sup>1</sup>. E este é o ponto que gostaríamos de trabalhar, pois é o que nos interessa em nível de compreender o museu aqui pesquisado. Obviamente, generalizações nem sempre são esclarecedoras, mas verificar como o patrimônio africano foi preservado pelas metrópoles imperialistas ao longo do último século nos permite compreender a importância de instituições como o MAB. Discursar sobre cada uma das instituições europeias, americanas ou mesmo africanas relacionadas ao tema seria

<sup>1</sup> As tipologias dos museus se dão de maneiras múltiplas. Mas, mais importante do que classificar um museu segundo o tipo de objeto que abriga é fazê-lo de maneira que se pese os problemas sociais levantados em sua exposição. No entanto, podemos considerar, acompanhados da sabedoria de Meneses, que todo museu é histórico, pois ainda que os objetivos e objetos possam variar, todos eles se constituem dentro de um espaço e tempo, ou nas palavras do mesmo (1994, p.14): *Rigorosamente, todos os museus são históricos, é claro. Dito de outra forma, o museu pode tanto operar as dimensões de espaço como de tempo.*

impossível, uma vez que cada uma delas seria digna de uma dissertação para si, no entanto, é factível analisá-las considerando o problema histórico que estas propõem, ou como já enfatizado por Meneses (1992), tratar a memória condensada neste espaço como objeto de conhecimento, afinal, estas instituições são importantes influenciadoras do processo social e devem ser estudadas. Abranches diz:

*Uma boa documentação permite hoje estudar essa capacidade da parte dos museus de intervir no processo social que é o fenómeno da identidade cultural. Ela permite-nos efetivamente situar um pouco o conjunto dinâmico de duas componentes que se encontram encadeadas num sistema único em que o primeiro – o ponto de partida –, é a coleção do museu, e o segundo – o ponto de chegada –, seria a renovação da consciência social dos homens [...] (ABRANCHES, 1989, p. 47)*

A apropriação dos bens culturais africanos por países como França, Portugal, Inglaterra, entre outros, em um cenário colonial que remete ao século XIX e XX, não se refere somente a uma preocupação relacionada à preservação destes, o que por esta simples razão já transpareceria uma ideologia de supremacia com relação a um povo, o africano, que não teria capacidade de preservar sua própria cultura material, o que de fato faz parte do discurso colonialista.

Todavia, o que há por trás dessa expropriação refere-se mais à construção da própria identidade do colonizador do que do colonizado, que é assim definido, com outras alcunhas mais, na contraposição dialética de duas culturas que se encontram, mas que são vistas em patamares diferentes.

A incorporação destes bens nos museus metropolitanos, usualmente de caráter científico, não se fazia com o intuito de valorizar a identidade tradicional africana, isto poderia gerar um risco de resistência por parte das colônias. A museologia produzida por estas instituições levava em consideração o discurso evolucionista comum na Europa do século XIX. A Europa seria o ápice da civilização humana, enquanto continentes como África seriam a manifestação primitiva da humanidade, importantes na medida em que reforçam essa identidade dialética, entre Europa-civilizada e África, ou boa parte do resto do mundo, primitiva.

Desta forma, era comum que estas instituições reunissem em uma mesma coleção, objetos naturais e culturais, de maneira que o homem africano, e sua produção cultural, fossem tratadas como parte da paisagem, sem o devido valor técnico, social e/ou artístico, desumanizando os mesmos, tornando-os estáticos, sem qualquer relação com a sociedade que o produz:

*O museu colonial devido ao papel artificial que lhe era reservado – como de resto, a maior parte dos museus de então – era sobretudo uma espécie de entreposto onde os objetos expostos perdiam a sua verdadeira alma ficando numa inanição total.*

*Assim, o museu colonial não tinha nenhuma relação com o seu meio indígena que ignorava até sua existência [...] Por isso tais museus apenas podiam servir à administração colonial e a um número muito reduzido de visitantes ilustres que estudavam a África, senão o exotismo africano. (ABRANCHES, 1989, p. 52)*

Outro exemplo dessa comunicação intercultural, que muitas vezes revela mais sobre o expositor do que sobre o representado, está mais à frente no texto do escritor angolano, momento que demonstra mais uma vez como até mesmo um líder tradicional de uma comunidade angolana se torna, ele próprio, objeto de exposição.

*O Museu do Dundo, no Nordeste de Angola, que pertencia a então Companhia dos Diamantes de Angola, tinha levado o seu desprezo pelo homem africano e pela sua identidade, a ponto de expor entre seus 'troféus' etnológicos um chefe tradicional – um 'soba' em carne e osso com todos os adornos de festa sem se importar com o traje que fazia à nação desse chefe. (ABRANCHES, 1989, p. 52)*

Percebemos assim, que a construção dos museus metropolitanos, dentro do contexto do colonialismo, servia mais à valorização da superioridade europeia, seja do ponto de vista cultural, político ou social, do que realmente à demanda das massas africanas. O próprio museu citado anteriormente por Abranches (1989) é um exemplo de como estas instituições poderiam estar à serviço dos interesses econômicos das metrópoles, isto porque o Museu do Dundo fora fundado pela Companhia de Diamantes em atividade na região, assim como diversos outros organizados por empresas extrativistas das riquezas africanas, que obviamente, não tinham interesse em valorizar o espaço em que estavam instalados para além de seu aspecto econômico. Isto é, debruçar-se sobre as pessoas que ali habitavam e construíam suas vidas era reconhecer um interlocutor na sua exploração, que era melhor ser ignorado, portanto, tratado de maneira exótica, primitiva e desprovida de história e relações sociais em sua museologia.

Silva (2011) fez um excelente trabalho sobre a representação da Aldeia Bororo nos museus missionários salesianos. Ainda que sua abordagem não tenha se dado em relação ao patrimônio africano, o autor explicita muitas vezes como os bens culturais, ainda que estejam em uma instituição de memória, não favorecem a preservação de uma memória positiva do grupo representado, no caso os índios Bororo, do centro do Brasil, pelo contrário, contribuem para a difusão do discurso do exotismo dos povos bororo, do paganismo que deve ser eliminado em prol da aquisição do Cristianismo e da necessidade de se *civilizarem*, fator que na visão colonialista, só se faz possível através da assimilação, como já dito acima.

O antropólogo demonstra como o museu missionário-etnográfico salesiano organiza a exposição de maneira a buscar justificativas e apoio ao trabalho missionário em questão. Para compreender isto, é necessário relembrar como a Igreja Católica se encontrava já desde a Reforma Protestante, em uma verdadeira cruzada pelas almas dos povos não cristãos. A

concorrência com religiões protestantes não deixava outra alternativa aos católicos se não a de angariar seguidores através de missões em outros continentes e entre povos ainda não conhecedores daquele que era considerado por eles, como Deus único e verdadeiro (SILVA, 2011, p.160 e 161).

A exposição sobre Aldeia Bororo<sup>2</sup> então, vem a calhar como parte de uma grande mostra realizada pelo Vaticano em 1925, ano do Jubileu para os católicos, que buscava demonstrar a Igreja Católica como um dos principais eixos de democratização da civilização, por meio de seus missionários e suas obras. No entanto, era importante que essa comunicação fosse realizada de maneira que ficasse assegurada a “benevolência” da instituição em suas empreitadas, diferenciando-se da violência e exploração comuns à intervenção do Estado nas colônias, isto é, como já mencionado anteriormente, a exposição salesiana serviria como fator pedagógico e de divulgação da ação civilizadora empreendida pelos mesmos, de maneira que fossem lembrados e apoiados “*como os melhores soldados da civilização*” (SILVA, 2011, p. 163), afinal, eram “conquistadores de almas”, o que demonstra o apelo à afetividade na representação da relação entre bororo e missionários.

Desta forma, não somente no Vaticano, mas também posteriormente na exposição das missões salesianas em Turim, os bens culturais dos Bororo são transformados em objetos etnográficos e seus produtores em objeto de conhecimento, a ser produzido pelos salesianos na exposição. As vestimentas, instrumentos de trabalho, elementos da paisagem e o próprio povo Bororo compunham a exposição de maneira que estes eram postos como protagonistas da mesma, todavia, seguindo uma lógica expositiva que os colocam como pacíficos, subordinados e civilizados, afinal, mostrar o contrário seria pecar contra o próprio objetivo da mostra, que era divulgar a eficácia das missões na conversão dos indígenas. Isto é, nas palavras do autor:

*[...] a Igreja e seus missionários se anunciavam publicamente como tutores das populações extra-européias. Se cabia a esse mundo que se iria descobrir multicultural a metáfora de um orquestra em busca de afinação, a Igreja e seu exército missionário encontrariam nessas exposições oportunidade para reivindicar o papel de regência. Visando angariar fundos, despertar simpatia do público e arregimentar novos missionários para atuarem em seus territórios de missão, as mostras serviram de propaganda para divulgar os projetos evangelizadores da Congregação e da Santa Fé e convencer os visitantes, prioritariamente os europeus, sobre a eficácia e legitimidade dessas iniciativas. (SILVA, 2011. p.96)*

<sup>2</sup> Segundo as informações retiradas da tese de SILVA (2011), temos que a exposição sobre os índios brasileiros foi pensada para suas ocasiões especiais: Exposição Missionária do Vaticano (1925) e Exposição Geral das Missões Salesianas (1926).



O processo de relação intercultural que ocorre nos museus, nos permite, não somente neste caso, mas nos demais escritos acima, perceber como a condição híbrida do objeto *museal* (como representante do povo produtor e que ocupando um novo contexto se faz também representante do curador/coleccionador) se demonstra como grande potencial elucidador dessa relação. No caso das aldeias Bororo nos Museus Salesianos, temos exatamente esta dialética ocorrendo. Os museus “*nos sugerem observar como os missionários falam dos índios para no final das contas, falarem de si próprios, de suas crenças e convicções sobre o mundo, Deus e os homenns [...]*.” (SILVA, 2011 p. 58).

De volta ao patrimônio cultural africano, analisemos agora a presença de arte africana em museus.

Não diferente dos museus etnográficos do século XIX e início do XX, a colocação em um mesmo espaço de arte europeia e arte africana, especialmente aquelas coleções do período colonial, também serve para reforçar a linha evolutiva que se cria existir entre os povos do mundo.

Ainda que a produção artística do continente colonizado estivesse nos museus de arte, isso não queria dizer que necessariamente as mesmas fossem valorizadas enquanto tal. Souza (2009) nos demonstra em seu estudo como os museus tradicionais (como o autor nomina os museus metropolitanos do oitocentos e início do século XX) utilizaram a arte africana como contraponto à arte europeia, em que a primeira aparece como primitiva, exótica e a segunda, como bela, máximo da perfeição e da boa perspectiva. Mais uma vez, vemos a importância de fazer uma análise histórica da museologia para pensar criticamente estas coleções, uma vez que, como já apontado, especialmente no período Pós-Revolução Francesa, estas instituições renovaram a ideia de preservação, indo de um colecionismo particular para a dimensão de uma esfera pública, como forte capacidade de influenciar e até moldar a consciência social.

É possível assim, identificar nos museus a hierarquização de objetos, onde se lê o encontro de dois mundos sob uma perspectiva europeia. A exposição servia então para salientar que somente uma orientação da história, e porque não dizer, da arte, era possível – a da elite, seja ela política ou econômica, ou ambas, uma vez que ao tratarmos de colonialismo, as duas tendem a coincidir. Segundo Souza:

*O museu tradicional, como vimos, é essencialmente linear, hierárquico e autoritário. Essas são partes do método que marcou seu princípio. A representação museológica é construída por quem detém o poder econômico, cultural e político. Segundo essa perspectiva, um único caminho de desenvolvimento e entendimento da história é possível. Manter essa visão dos fatos, da cultura e, portanto, da ação museológica, não é possível apenas com ferramentas científicas, mas sim com*

*estruturas de poder que validam a história a partir do foco dominante.* (SOUZA, 2009. p. 47)

Além dessa abordagem, que se refere à exposição, existe a problemática relacionada à mentalidade colonialista que reflete sobre a produção do outro. A *fetichização* e exotização da arte africana, comum nessa perspectiva expográfica, tende a engessar as manifestações artísticas em um molde que dispensa as relações sociais e a própria dinâmica da produção destas, pois cria-se um rótulo para ela justamente para continuar servindo o discurso evolutivo. A própria noção de “belo” dentro da arte, pode ser relativizada se a produção artística de África fosse compreendida dentro de seu contexto de produção e execução.

A arte africana então é, nestes museus que Souza (2009) aponta como “tradicionais”, engessada numa bipolaridade entre “arte tradicional” e “arte moderna”, sendo ela a manifestação da primeira vertente o que gera o congelamento das produções africanas dentro de uma determinada perspectiva estética, anulando as possibilidades de criação e renovação em si. Ola Balogun mostra que, na verdade, o que temos é um constante processo de renovação fruto dos contatos sociais dos povos africanos com o Ocidente, o que nos permite verificar que assim como as relações sociais são dinâmicas, a arte assim também o é. Em suas palavras

*Não há quaisquer dúvidas de que, longe de estarem <<mortas>>, as formas de arte da África prosseguiram uma interessante evolução, tanto no quadro das estruturas socioculturais tradicionais como em relação a uma arte contemporânea que decorre, directa ou indirectamente de seu contato com o mundo ocidental.* (BOLOGUN, 1977 p. 93)

Ainda que possamos desconfiar dessa linha evolutiva mencionada por Balogun, que teria vindo com o contato com o outro, o que temos é a percepção de que a arte também é expressão material das relações sociais que ocorrem em sua produção e circulação. Logo, ainda que o Ocidente, de maneira geral, tenda a ver a arte africana como homogênea e estática, ela, como qualquer outra forma de arte universal, se dinamiza tal qual as relações que a produzem.

A transferência dessa cultura material, de maneira descontextualizada<sup>3</sup>, para um ambiente cujos padrões de valorização são diversos aos do local de onde a mesma provém,

---

<sup>3</sup> Vale uma ressalva sobre esse termo “descontextualizado”. O que temos, na verdade, é um processo de recontextualização do artefato, que sai da sua lógica original e passa a compor um outro cenário com uma nova função, não podendo ser considerado totalmente inanimado ou descontextualizado, visto que, ainda que não se relacione mais com a sua sociedade produtora, está dialogando através da curadoria com a sociedade que o torna “objeto retórico”, isto é, como afirma Silva (2011), o objeto transladado ao espaço museológico possui um valor de *comunicação intercultural*, em que as relações entre o que representa e o representado se tornam visíveis.



leva a preconceitos responsáveis por uma formação de consciência em que a sociedade ali representada por suas obras será vista como inferior, por não alcançar os mesmos padrões estéticos que se espera. Um só olhar é possível. Uma só arte é sublime. A arte africana não estaria para assim ser classificada, mas para auxiliar a produção europeia a assim ser identificada.

Balogun nos alerta sobre a dificuldade que, ainda hoje inclusive, a arte africana encontra para ter sua valorização feita por meio de filtros que não sejam europeus, ou seja, os critérios utilizados para classificar a produção do continente foi e muitas vezes ainda é, extremamente etnocêntrico. É o caso de algumas esculturas africanas, que ao serem levadas aos museus de arte da Europa, ainda que muitas fossem consideradas “belas”, outras eram tidas como exemplos da primitividade dos povos africanos, isso porque, tomava-se como argumento principal que

*se os escultores africanos não tentam, regra geral, realizar uma cópia exacta das formas naturais, à semelhança do estilo clássico greco-latino, é porque são incapazes de fazer. E daí se deduziu um corolário igualmente destituído de qualquer fundamento: que a Humanidade, ao longo de sua evolução, passou pelo estágio da arte <<mal feita>>, antes de atingir finalmente a perfeição formal da arte greco-latina. (BOLOGUN, 1977. p.47)*

O que se percebe é que a conservação da arte africana nestes espaços inseridos em um contexto colonial alimenta uma formação de uma identidade de superioridade dos povos europeus que é necessária existir e se difundir para a justificação das relações exteriores do Velho Mundo ao longo do século XX. Desta forma, as diferenças de valores estéticos ao redor do mundo é desconsiderada, de maneira tal que apenas um valor referido – o ocidental.

Ao longo do século XX, a antropologia e a etnografia passaram por mudanças que a desvincularam da ideia biologicista evolucionista comum ao século XX. Desta forma e como consequência, intelectuais promovem uma nova museologia que visava compreender o outro ao invés de hierarquizá-lo, tendo como intenção principal afirmar que tratar bens não ocidentais como arte e cultura era sim (GOLDSTEIN, 2008).

Uma das primeiras tentativas de gerar uma exposição nesse sentido, foi no MOMA, em Nova York, no ano de 1984 e 1985. Denominada *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, seu curador Willian Rubin buscou reunir em um mesmo espaço expográfico obras de arte ocidentais e não-ocidentais. A proposta inicial era associar as diferentes obras pelo que estas teriam em comum. No entanto, a despreocupação proposital da curadoria em não contextualizar o processo de criação de cada obra, acabou por reforçar os estereótipos relacionados ao mundo não ocidental. Além disso, buscar essa afinidade entre

culturais materiais advindas de contextos sociais e políticos tão diversos, só forçava uma relação de descoberta e proveito de tais obras pelos europeus, mais uma vez repetindo um discurso hierarquizado e evolutivo. Ou nas palavras de Goldstein:

*A crítica negativa que antropólogos fizeram ao evento referia-se à ênfase excessiva nas afinidades formais, que acabavam por encobrir desigualdades culturais e políticas (cf. Price, 2000, p. 11). Criava-se uma atmosfera de aparente comunhão, para revelar que os artistas ocidentais seriam geniais, por terem descoberto e recriado "primitivos" anônimos e atemporais. (GOLDSTEIN, 2008, P.10)*

O primeiro passo dado pelo MOMA, ainda que tenha tido reverberações controversas, estimulou a organização de novas exposições por parte de outros curadores e artistas. Em 1989, a exposição *Magiciens de La Terre* ocorrida em Paris, buscou, como afirma Goldstein (2008), ampliar o conceito de “pós-modernidade”, incluindo neste, obras de outros artistas não-ocidentais, intencionando “dar voz ao outro”, permitindo que a curadoria fosse de fato internacionalizada, incluindo a autoria dos artistas não-ocidentais na exposição, ou seja, identificando-os e contextualizando suas produções. No entanto, a preocupação em representar o outro lado acabou por levar a curadoria de Jean-Hubert Martin à outra cilada: a folclorização da cultura ocidental. Isto ficou evidente ao ser entrevistado pela revista ArtPress (1989) e mencionar que o que visava, na verdade, era o trabalho de artistas não consoantes com a arte considerada ocidental, isto é, artistas que expressam em seu trabalho crenças e valores diferentes das redes artísticas europeias (GOLDSTEIN, 2008).

O debate se seguiu e a querela de como tratar e mesmo se se deve tratar o patrimônio ocidental em museus europeus continuou na inauguração do Musée de Branley<sup>4</sup>, onde a questão do “primitivo” veio novamente à tona, levantando problemáticas recorrentes quanto o dialético valor das artes como testemunho etnográfico ou valor artístico e estético. As mesmas deveriam ocupar os museus pelo primeiro valor apontado, ou pelo segundo? A associação dos dois num espaço museológico seria possível? Goldstein diz:

*Pairava no ar a suspeita de que essa súbita visibilidade das artes "primitivas" teria como finalidade principal a valorização desse segmento do mercado de arte, o que de fato ocorreu. Mas, acima de tudo, a querela se dava entre os adeptos da valorização formal das peças oriundas de sociedades não-ocidentais e os defensores de sua contextualização enquanto vias de acesso a outras culturas. Na verdade, o debate não é novo, mas foi reavivado e redesenhado pelo advento de Branly. (GOLDSTEIN, 2008, p. 14)*

<sup>4</sup> Segundo informações trazidas por GOLDSTEIN, o Museu do Branly, foi fundado pela vontade direta de três importantes figuras de Paris à época, Jacques Chirac, Jacques Kerchache e Jacques Friedmann, no ano de 2006. O primeiro tinha carreira política chegando a ser presidente do país em 1995. A influência dos três permitiu que parte do acervo de dois antigos museus franceses Musée de L'Homme e também do Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie fosse transferida a ele. A exposição permanente está dividida em três unidades: América, Ásia, África & Oceania (GOLDSTEIN, 2008)

Em outras palavras, não estava claro se a preocupação pela preservação da cultura material não-ocidental se dava de fato por uma busca de acesso e reconhecimento destas outras culturas, colaborando pela elaboração de uma identidade positiva acerca de seus autores, ou simplesmente, respondia a uma demanda das classes intelectualizadas europeias de possuir o “primitivo” como pilar de um *status* social, o qual não se queria abrir mão com o fortalecimento da atuação política e social destas sociedades não-europeias, adensado durante o último século. Este fator, inclusive, seria responsável por uma mercantilização das produções de tais obras, gerando, em consequência, a caricaturização e o congelamento do que se compreenderia sobre arte não-ocidental, levando o que Appiah citado por Goldstein (APPIAH, 1997, p. 207 *apud* GOLDSTEIN, 2008, p.16), defende como sendo uma “fabricação artificial do outro”.

### **O patrimônio africano e afro-brasileiro e o MAB**

Vê-se que o trabalho ocorrido dentro dos espaços museológicos é, além de tudo, reflexo de relações de poder que têm a capacidade de legitimar e criar categorias de arte e identidades que, por sua vez, influenciam no trato social, na geração ou solução de preconceitos e exclusões. Logo, o Museu Afro Brasil parece, a princípio, uma solução para tais questões. Afinal, seu curador é negro, artista, e se identifica como herdeiro de uma cultura afro-brasileira que o legitimaria para fundar um espaço museológico cujo o tal “outro” se tornaria em “nós” a partir da curadoria de Araújo. Isto é, ele seria então, o responsável pela realização de uma exposição e a fundação de um espaço de memória cujos conflitos de representação iriam cessar e enfim “*o negro brasileiro poderia se reconhecer*”, afinal seria um museu pensado, organizado e dirigido por um deles.

No entanto, como afirma Gilroy (1993), o processo de diáspora de africanos pelo Atlântico se dá de maneira múltipla, revelando experiências que dificilmente uma única perspectiva sobre o continente e a experiência em solo brasileiro seria capaz de contemplar o mosaico de atividades e espaços negros fora de África. Logo, o risco de lançarmos mão de uma identidade única é criar um essencialismo absoluto em relação aos negros, que com efeito, menospreza o hibridismo característico das experiências humanas, promovendo uma *ideia de resistência negra obstinadamente monocultural, nacional e etnocêntrica* (GILROY, 1993, p.170)

Emanoel Araújo<sup>5</sup> possui uma carreira artística renomada, tanto nacional, como internacionalmente. Começou seus primeiros passos pelo ofício de marceneiro e posteriormente se dedicou a realização de gravuras, tendo estudado essa arte na Universidade Federal da Bahia. Entrou em contato com personalidades importantes ao longo de sua carreira, como George Preston nos Estados Unidos, onde também foi professor universitário, além de figuras como Abdias do Nascimento no Brasil. Participou do Festival Mundial de Artes e Culturas Negras, ocorrido na Nigéria em 1977, evento expoente dos debates pan-africanistas e do Movimento Negritude em voga na época. Os contatos desenvolvidos ao longo de sua carreira com tais personalidades e o evento, despertaram, segundo palavras do próprio, o desejo de intensificar a produção de suas obras relacionando-as com a temática negra, bem como a realização de exposições sobre o mesmo tema. A partir daí, assumiu a curadoria de diversos espaços museológicos importantes, como o Museu de Arte da Bahia (1981-1983). Posteriormente veio para São Paulo, onde realizou exposições<sup>6</sup> importantíssimas que ajudaram a propagar o nome de artistas negros e a herança africana na história e na arte brasileira. Uma destas exposições, *A Mão Afro Brasileira*, ocorrida em 1988 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, levou a espaços consagrados da arte moderna, autores negros e que, posteriormente, foram eternizados quando da elaboração do livro homônimo.

Foi também curador da Pinacoteca do Estado de São Paulo na década de 1990, onde pôde restaurar todo edifício e, através de contato com o poder público<sup>7</sup>, trouxe exposições de eco internacional como a do artista Augusto Rodin. Além disso, utilizou o espaço também para realizar mostras que pautassem a questão do negro no Brasil como no ano do tricentenário da morte de Zumbi, 1995, quando *Herdeiros da Noite* foi aberta ao público.

No ano de 2004, apresenta o projeto piloto da fundação do Museu Afro Brasil para a então prefeita da cidade, Marta Suplicy, na época, do Partido dos Trabalhadores. A sua carreira e trabalhos voltados a questão negra e seus contatos políticos prévios e sua coleção particular da arte africana e afro brasileira que seria usada para preencher pioneiramente o

<sup>5</sup> Emanoel Araújo é atualmente o fundador, diretor e curador da instituição. O seu trabalho e suas ordens influenciam todas as áreas do setor e é o grande responsável pela instituição, não compartilhando a curadoria.

<sup>6</sup> Entre as principais exposições do curador do MAB podemos citar:

*A Mão Afro Brasileira* – 1988 – MAM

*Voices da Diáspora* – 1993 – Pinacoteca do Estado de São Paulo

*Arte e Religiosidade Afro-brasileira* – 1994 – Frankfurt

*Herdeiros da Noite* – 1995 – Pinacoteca do Estado de São Paulo

*Negro de corpo e alma* – 2000 – Bienal de São Paulo - Mostra do Descobrimento

*Negras Memórias/Memórias de Negros: o imaginário luso afro-brasileiro e a herança da escravidão* – Centro Cultural da FIESP.

<sup>7</sup> Para a recuperação da Pinacoteca, Araújo se valeu de reuniões com o então governador do estado de São Paulo, Mário Covas, bem como representantes do Ministério da Cultura (MINC).

espaço, lhe legitimaram a construir o museu que ele quisesse. Assim, em 2004 é inaugurado o Museu Afro Brasil, com a presença do presidente da república, Luís Inácio Lula da Silva.

O Museu Afro Brasil se instalou no Pavilhão Manoel de Nóbrega, no Parque Ibirapuera em São Paulo. Todo seu espaço é dedicado a valorização da memória negra, o que já é por si um grande fator mediante as considerações feitas anteriormente. O espaço conta com dois andares dedicados a exposições temporárias, sempre relacionados ao tema, que recebem o nome de Espaço Paula Brito e Espaço Mestre Didi. O teatro, palco de debates sobre arte afro-brasileira e temas correlatos, recebe o nome de Ruth de Souza. A biblioteca, dedicada ao mesmo tópico, recebe o nome da escritora Carolina Maria de Jesus.

O acervo permanente é dividido em seis partes: África: Diversidades e Permanências; Trabalho e Escravidão; Religião Afro Brasileiras; O Sagrado e o Profano; História e Memória e por fim, A Mão Afro-Brasileira. Juntos, tais setores consolidam as exposições anteriores de Araújo.

Não há um único caminho possível de visita ao museu, no entanto, para este trabalho, o primeiro roteiro de visita de 2006 foi utilizado por se acreditar que este, por ser o primeiro e a princípio, nos primeiros anos de atuação do museu, ficar disponível ao público na entrada do espaço, demonstra a intenção de leitura que a curadoria, subsidiando o setor de educação, gostaria que se fizesse do local. Desta forma, a visita começaria na ordem aqui apresentada dos setores.

Poderíamos escrever páginas e páginas sobre cada uma destas seções, mas considerando o limite que artigos nos impõem, cabe uma reflexão sobre o discurso expositivo ao longo deste percurso indicado pelo roteiro.

A visita começa portanto, pelo setor *África: Diversidade e Permanências*, onde o visitante é apresentado a diversas obras africanas de origem, cuja maioria data do século XX. O imbróglio deste setor se dá pela preocupação do discurso da curadoria em desmistificar a África como continente monolítico, homogêneo e folclorizado, por isso o nome do setor. No entanto, o que ocorre na prática é que, se por um lado o museu resolve uma das questões do trato do patrimônio africano ao cuidadosamente buscar contextualizar a produção e circulação das peças ali apresentadas, por outro, acaba reforçando tais conceitos, uma vez que a maioria da cultura material exposta está relacionada a objetos rituais como máscaras, vestimentas e esculturas que coadunam com a idéia “primitiva” de arte africana construída pelo ocidente.

Incômodos à parte, seguimos a visita e somos levados para uma sala que possui três entradas: a Sala do Navio Negreiro, que dá início ao setor *História e Trabalho*. Este espaço,

dedicado aos terrores da escravidão, se localiza basicamente ao meio de todo o percurso e se torna estratégico ao apresentar tantas possibilidades de entrada. Defendo que é neste espaço que ocorre um ponto de influxo do discurso expositivo. É a partir desta sala, com forte apelo emocional ao replicar o porão de um navio e expô-lo ao lado de algemas, correntes ao som de cânticos africanos, que o discurso expositivo adquire um ponto de virada. Neste momento, o foco dado ao cruel evento da escravidão fornece as bases de um novo discurso que pretende unificar as múltiplas identidades africanas (vistas, ao menos em teoria, no primeiro setor), amalgamando-as sob a égide da identidade negra, construída a partir da experiência da escravidão, ou como afirma Munanga:

*Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum não é, como parece indicar o termo negritude, a cor da pele, mas sim o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mais do que isso, ter sido simplesmente negada à existência dessas culturas. (MUNANGA, 2012 p. 13)*

Esta unificação identitária proposta pelo espaço se fortalecerá de tal forma ao longo do discurso expositivo que, a partir de agora, os próximos setores que se iniciam com essa sala, terão peças expostas sem qualquer distinção étnica, apenas representadas como obras de negros e negras em solo brasileiro. Um exemplo disso, é o setor sobre religiões afro-brasileiras. Ora, as religiões afro-brasileiras são muitas e praticadas de diversas formas, no entanto, a menção principal através do acervo é feita ao Candomblé baiano, deixando de fora outras religiões relacionadas à cultura afro-brasileira, como Tambor de Mina, Umbanda ou até mesmo o Islamismo, que esteve em cena através do culto de negros escravizados na revolta dos Malês na Bahia. Outras manifestações religiosas são relacionadas ao culto do catolicismo e sua reinterpretação e ressignificação pela cultura afro-brasileira, o que aparece no setor *Sagrado e o Profano*.

Os dois últimos setores, *História e Memória* e *A Mão Afro-Brasileira* são dedicados à valorização de personalidades negras. O primeiro trata-se de painéis com fotos, algumas ampliadas em tamanho real, de personalidades negras importantes em diversas áreas de atuação, seja no jornalismo, na luta pela abolição como André Rebouças, nos esportes como Pelé, Garrincha, na literatura, como Carolina Maria de Jesus, entre outros grandes nomes. Este espaço se caracteriza como um verdadeiro e necessário ode à memória de tais personalidades que não somente escrevem seu nome nas mais diversas áreas da História nacional, mas que também tem um imenso potencial em alimentar a autoestima do visitante,



em especial o negro, além de dar visibilidade à tais figuras, fato tão negado durante a nossa experiência enquanto país. No último setor, seguindo a sugestão do roteiro de visita, expõe-se obras de diversos artistas negros que produzem seja acerca da temática afro-brasileira ou sobre temas universais. É importante citar que, apesar desta seção se concentrar no último corredor do acervo permanente, outras obras espalhadas pelo andar compõem este setor, que também abre espaço para mostrar a influência de artistas negros nos séculos passados, ainda que produzindo artes mais relacionadas à temática europeia, como Aleijadinho e o Barroco.

### **A Problemática da Identidade no MAB**

Ao visitarmos o acervo, não há dúvidas de que o Museu Afro Brasil representa um avanço por cavar um espaço na história nacional em que possa caber também os sujeitos negros tão partícipes dessa história e tão excluídos. No entanto, a problemática de se tratar o patrimônio africano e neste caso, também o afro-brasileiro, não se resolve, como poderíamos pensar, no museu de Araújo. Isto porque, nas entrelinhas do discurso expositivo e considerando também a trajetória de seu curador, percebemos influências da ideologia pan-africanista<sup>8</sup> e do Movimento Negritude<sup>9</sup>.

Da primeira ideologia, Araújo utiliza a referência ao continente africano como ancestral e a ideia racial como fator aglutinador das experiências dos negros no Brasil e no mundo. Do Negritude, o diretor do museu herda a preocupação em, por meio da arte, provar o status civilizatório daqueles que jamais foram assim vistos até o século XX, e, em algumas situações, até hoje.

Entre tantos efeitos benéficos que essa abordagem fornece, certamente o mais considerável é a construção de uma memória positiva que relembre e até mesmo, apresente ações, momentos, personagens, eventos para além daqueles habitualmente relacionados aos negros – como a escravidão. Em um país em que a imagem do negro ainda é insistentemente

---

<sup>8</sup> Segundo definição de ESEDEBE: *O Pan-Africanismo apresentava-se como um 'movimento político e cultural que considera a África, os africanos e os descendentes de africanos de além-fronteiras como um único conjunto, e cujo objetivo consiste em regenerar e unificar a África, assim como incentivar um sentimento de solidariedade entre as populações do mundo africano.* (ESEDEBE, 1980, p.14 *apud* ASANTE, 2013, p. 858). Com início ainda no fim do século XIX, com Alexander Crummel, a ideologia pan-africana ganha força em meados do século XX, com pensadores como Garvey, W.E.B. Dubois e Kwame Nkrumah. Ao longo de sua atividade enquanto movimento, ganhou diversos contornos com bases racialistas ou não, chegando até um caráter socialista mais abrangente com Nkrumah.

<sup>9</sup> O Movimento Negritude, com forte atuação nas décadas de 20 e 30 do século XX, tratou de ser uma manifestação cultural e artística, especialmente literária, mas em suas consequências sociais, desenvolvida na França, por africanos e martinicanos que se dirigem a Paris em busca de acesso ao ensino superior, e lá, passam a participar da academia e cultura francesa. Entre eles, Leopold Senghor (idealizador do FESTAC), Aime Cesaire e René Maran. Juntos, lançam manifesto que busca valorizar a arte negra como representante de uma alma negra e do caráter civilizatório dos povos africanos e afrodescendentes, que lutariam e provariam a partir da arte, a necessidade de adquirirem direitos civis igualitários.

limitada ao cativo ou à primitividade, provar a riqueza cultural, artística, intelectual de personagens negras é uma atitude corajosa e necessária. Ao adentrar o MAB, o visitante se impacta com a quantidade de peças relacionadas à cultura africana e afro-brasileira que, em consequência, rebate qualquer argumento relacionado à incapacidade de produção cultural e histórica destes no Brasil. No entanto, tal miscelânea produz sentido e intenção. Qual produção cultural/artística, é valorizada pelo espaço?

Como dito, são dois os enfoques que norteiam o discurso expositivo do museu: a ancestralidade africana, que seria utilizada como justificativa para a unificação racial constituída no processo da diáspora (representado no museu pela sala do Navio Negreiro) e a produção artística e cultural de negros e negras como prova de sua capacidade criativa.

Do primeiro enfoque, há um desdobramento que Appiah (1997) já alertava como problemático. Considerando o objetivo do museu de ser um espaço de reconhecimento, isto é, de identificação do negro brasileiro contemporâneo, a associação entre negro e África pressupõe a relação natural entre um e outro. Obviamente, esse apelo feito pela curadoria traz a intenção de seu criador e da visão intelectual de Araújo a respeito da história do negro no Brasil. Sua intenção é evidenciar o traço histórico que liga os negros brasileiros com os africanos e construir uma memória de viés político que coloque o negro como sujeito ativo e cujas ações sejam valorizadas de forma positiva, de maneira a não esquecer suas raízes. Mário Augusto da Silva apoiado em Fanon, já apontava a missão que, para ele, os intelectuais teriam:

*O trabalho com a memória (ou sua tentativa de reconstrução) revelar-se-á, segundo Fanon, um processo de reencontro com o povo e, portanto, a inauguração de um devir. Reencontro muitas vezes oblíquo e dramático, causando estranhamento a um e a outro lado, e que se daria em três etapas: assimilacionista, memorialista e combativa; e o homem de cultura teria completado seu processo de descolonização ou reação à dominação intelectual, fazendo de sua literatura uma arma potente. Fanon, no entanto, alerta que o intelectual em todo esse processo é uma espécie de sujeito fora de lugar (um estrangeiro), auto atribuindo-se uma missão, geralmente estranha ao povo concreto que busca encontrar, representar e provocar. Embora estranhada sua tarefa e papel, ele de ver ser o propulsor de um devir em aberto. Em síntese: seu ativismo político-cultural enquanto “homem colonizado que escreve para seu povo, deve, quando utiliza o passado, fazê-lo com o propósito de abrir o futuro, convidar à ação, fundar a esperança” (SILVA, 2013, p. 374)*

Araújo, ao buscar estabelecer a conexão entre negros no Brasil e África assume sua preocupação política de tecer uma história para aqueles que foram desconectados forçosamente de sua ancestralidade, construindo um “mito de origem”. No entanto, como alertado acima, o estranhamento de sua proposta com a massa a quem tal visão é dedicada é inevitável, uma vez que as identidades são formadas de maneiras diversas de acordo com as

experiências dos indivíduos em sociedade, havendo então, a possibilidade de esta identificação africana não ser reconhecida tão facilmente frente às múltiplas definições que podem ser assumidas mais fortemente do que a que é proposta pelo museu. A identidade nacional, regional, ou mesmo a negação da identificação com a raça negra, como forma de se desvencilhar da discriminação, podem ser mais presentes na vida do indivíduo do que a temporalmente remota conexão com o continente africano.

Em relação ao segundo enfoque mencionado – a utilização da arte como prova do caráter civilizatório e criativo dos afro-brasileiros – outro limite se estabelece. Enquanto artista plástico, o curador promove uma atenção especial a esse tipo de manifestação cultural. Um fator comum em cada setor é a constante presença das artes plásticas. O trabalho de Araújo é extremamente cuidadoso e competente neste aspecto (e não só). Buscando não reforçar estereótipos com relação à arte africana e afro-brasileira, mas sem eliminar a arte considerada tradicional, o fundador da instituição mescla diversos temas e artistas em sua exposição. Como vimos no tópico que nos debruçamos sobre o acervo e roteiro de visita da instituição, a valorização da produção negra se faz mesmo em contextos de produções em que a temática se voltava à cultura europeia, como no Barroco, por exemplo. O último setor, “A Mão Afro-Brasileira”, demonstra com clareza esta diversidade, mostrando artistas que se relacionam com o universo afro-brasileiro e outros que partem para temas mais diversos, relacionados ao cotidiano universal. Isto é, Araújo ao pensar a arte como expoente cultural busca não a engessar em uma só temática, demonstrando a possibilidade de temas e representações possíveis feitas por mãos negras e outros artistas que se identificam com o universo afro-brasileiro, rebatendo às menções às artes negras e africanas comuns no século XIX, em que a visão exótica das mesmas era hegemônica.

No entanto, há um ocultamento importante na expografia do museu, especialmente nas referências à contemporaneidade. A valorização que se faz com relação às artes plásticas e a outras manifestações culturais como as religiões afro-brasileiras e cristãs, danças e festejos toma conta do discurso expositivo do museu de modo que as artes produzidas por uma importante parcela da sociedade em que estão localizados negros e negras hoje não sejam representadas – falamos especificamente das produções artísticas e culturais produzidas nas periferias das grandes metrópoles, como o funk, o rap, o hip hop, teatro de rua, saraus, grafites e inúmeras outras manifestações que não aparecem no museu<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> As personagens que são provenientes da periferia (como Garrincha, por exemplo) aparecem representadas no museu apenas no seu momento posterior de ascensão social. Uma das poucas exceções é a referência a Carolina

Há algumas reflexões possíveis a serem feitas com relação a esse panorama. Obviamente, é fundamental trazer novas referências culturais e históricas à população da periferia e a sociedade em geral. Não devemos reduzir as expressões sociais a um ou outro estilo artístico, como se a periferia só fosse capaz de produzir ou compreender tais manifestações; isto seria não só limitar a possibilidade de acesso a outras leituras do mundo, mas também estigmatizar e congelar as possibilidades de produção cultural existentes nestes espaços. Já vimos como, mesmo sob diversas situações de opressão, de marginalização, o ser humano permanece criativo e resistente em relação à defesa de seu reconhecimento enquanto sujeito ativo. No entanto, ignorar artes produzidas nesse ambiente, é negar a possibilidade de representação de considerável parcela da população negra que se encontra marginalizada dos grandes centros culturais, mas que nem por isso deixa de produzir. A última pesquisa do IPEA de 2011, mostra que cerca de 66% da população que hoje ocupa as periferias das grandes metrópoles são compostas por chefes de famílias negros ou negras (de 40, 1% deste são homens e 26%, mulheres)<sup>11</sup>. Estas famílias que lá se encontram resistem em seu cotidiano e produzem arte que muitas vezes é discriminada pelo seu local de origem ou pela própria cor da pele de seu autor.

Não é o intuito aqui dissertar sobre arte na periferia, seus conceitos, dificuldades e avanços. No entanto, ao tratarmos de identidade e representatividade negra no Museu Afro Brasil, desconsiderar esta população é correr o risco de tratar o conceito de identidade de forma homogênea, como se a proposta do MAB fosse hegemônica e de fato fosse capaz de abarcar todas as esferas sociais que existem e persistem para além da questão racial. O próprio processo de escravização, sem qualquer novidade nisso, prevalece vivo na marginalização que estes povos são submetidos ainda hoje. Haver pouca representação sobre as produções desses artistas da periferia não favorece a reflexão a respeito do racismo nestas regiões e também sobre outro aspecto que nos identifica na sociedade – a classe.

---

Maria de Jesus, que apesar de ter sido reconhecida como escritora pela sociedade, continuo tendo uma vida simples.

<sup>11</sup> Mais um dado relevante a respeito dos números de nosso país, segundo o IBGE, em 2014 53,6% da população era considerada negra. A população que forma os 10% mais pobre do país é composta de 73,2% de negros, contra 79% de brancos que compõe o 1% mais rico do Brasil.

Fonte: Negros representam 54% da população do país, mas são só 17% dos mais ricos (UOL-2015)

<http://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2015/12/04/negros-representam-54-da-populacao-do-pais-mas-sao-so-17-dos-mais-ricos.htm> Acessado em: outubro 2016.

Retrato das desigualdades de gênero e raça / Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada ... [et al.]. - 4ª ed. - Brasília: Ipea, 2011. 39 p. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/retrato/pdf/revista.pdf> Acessado em: outubro 2016.

É considerando a relação entre classe e raça que a arte na periferia também funciona como um fator aglutinador da população em que lá vive, além de ser uma alternativa às atividades ilícitas e a violência comuns nesses espaços. D'Andrea (2013) lista os principais motivadores da produção artísticas por “sujeitos periféricos”. Entre estes fatores temos a utilização da arte como forma de renda, a participação política, uma vez que muitos coletivos eram procurados por aqueles que desejavam o engajamento social e também a ideia de emancipação humana, isto é, assim como no Movimento Negritude, a arte era utilizada para reacender o caráter humano destes que são sumariamente esquecidos pelo poder estatal no suprimento de suas necessidades sociais. Além disso, a arte muitas vezes funciona como forma de autorrepresentação, já que muitas vezes estes foram estudados apenas do ponto de vista de acadêmicos que produziam suas teses a respeito da vida destes indivíduos. O autor aponta que a possibilidade de autoexpressão ganha força com o lançamento do álbum RAIO-X Brasil, do grupo Racionais MC'S, o que possibilita falar sobre a realidade da periferia não só por vias científicas, mas também artísticas.

A localização do museu evidencia o imbróglio de tal questão. Buscar construir uma memória positiva da atuação negra contribuindo para uma identificação positiva destes com a raça se torna uma tarefa extremamente controversa. Como vimos, o MAB se localiza no Parque Ibirapuera, um lugar de grande circulação da classe média paulistana tradicionalmente embranquecida, afastada das periferias paulistanas onde se encontra a maior parte da população negra nacional. Mantê-lo neste local, como dito no capítulo anterior, é extremamente positivo ao considerarmos a ausência de representação de espaços alusivos aos negros enquanto sujeitos ativos na cidade e na história do país. Desta forma, se por um lado o museu encontra interlocutores brancos não acostumados a refletir sobre a importância do negro no Brasil, por outro, seu público alvo se mantém com dificuldades de acesso ao local. É certo que a instituição mantém atividades de exposição itinerante que são voltadas a levar o debate para outras regiões além da cidade de São Paulo<sup>12</sup>, bem como recebe escolas públicas para visita monitorada, mas ainda que se estabeleça tal diálogo, não se anula a ausência de

---

<sup>12</sup> O Museu Afro Brasil realiza em parceria com o **SISEM – Sistema Estadual de Museus**, exposições que itineram pelo interior do Estado de São Paulo visitando diversos equipamentos culturais. Em acordo com essa ação estão as oficinas de arte educação que visam subsidiar o equipamento cultural que recebe essas mostras das informações necessárias ao esclarecimento do público ali atendido.

Trecho extraído do Plano Museológico Museu Afro Brasil; São Paulo, 2011 [p.85]

Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/default-source/Institucional/plano-museologico.pdf>

representação de aspectos culturais e artísticos mais próximos à realidade destes negros e negras.

Construir e manter o Museu Afro Brasil em regiões periféricas, por outro lado, nos levaria a outro revés: a *nichização* dos museus de acordo com seu público-alvo. Se falar sobre identidade negra e construir uma memória positiva que ultrapasse suas associações comuns à escravidão, pobreza e marginalização é compreendido com algo fulcral para o alcance da real democracia racial, o debate não deve se encerrar apenas aos mais interessados. *Guetalar* a instituição que promove um debate amplo e necessário na atualidade na periferia apenas pelo fato de lá se encontrar a maior parte de seus interlocutores-foco, seria também minguar a possibilidade de diálogo e atenção da sociedade como um todo.

Por sorte, não tenho intenção de resolver tais questões. No entanto, esse hiato que podemos verificar entre o MAB e o seu principal público-alvo, nos faz retomar as discussões anteriores sobre as dificuldades da construção das linhas de associação entre patrimônio-identidade. Um processo tão difícil e talvez impossível de alcançar a representatividade total de qualquer grupo que seja, que faz com que ao fim, este ocultamento no Museu Afro Brasil acabe por contribuir para a manutenção e reprodução do mito da democracia racial. Afinal, o ocultamento em seu acervo da representação da população negra mais pobre corrobora para a construção de um discurso que vê a história dos negros somente do ponto de vista positivo, dos vencedores que conseguiram tanto produzir mesmo sob condições adversas. De fato, essa perspectiva é positiva e necessária, no entanto, não se deve com isso fazer com que o reconhecimento da participação e da importância dos mesmos em diversas áreas nos isente da necessidade do debate e da luta por avanços em direitos dos negros, contra o racismo e contra a marginalização. Boa parte da população negra ainda é excluída do ensino formal, dos museus, do mercado de trabalho e esquecida nos espaços que deveriam lembrá-las. A marginalização aqui não está sendo somente geográfica, social, ela está se dando também nas esferas dos espaços de memória, como se não devessem ser lembradas, pois sua recordação afetaria a autoestima de uma nação que se diz tão cosmopolita e miscigenada e aí, tal museu não teria tanto apoio e financiamento público para a sua consolidação.

No entanto, a nossa sede e a sede da própria curadoria em querer condensar em um só espaço as experiências negras nos mostra que o racismo e a exclusão social não é uma questão que somente um museu iria resolver. A existência de somente um museu para discutir tal questão na grande cidade de São Paulo evidencia o quanto a sociedade ainda tem muito a avançar sobre as questões raciais e dar oportunidade para outros interlocutores de pensarem



sobre si e serem ouvidos. Não seria então crucial a abertura e o incentivo de novos espaços para pensar tais questões? Torçamos que tal querela incentive o pensamento sobre o assunto e que a identidade não fique submissa à um único espaço, congelada sob uma única perspectiva, mas que possa ser reinterpretada inúmeras vezes, e que na multiplicidade se ganhe força para a luta que ainda não acabou.

## REFERÊNCIAS

- ABRANCHES, Henrique. *Identidade e Patrimônio Cultural*. Porto: Estudos Contemporâneos, 1989.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ARAUJO, Emanuel. *Museu Afro Brasil - Um Conceito em Perspectiva*. São Paulo: Banco Safra, 2010.
- ASANTE, S.K. & CHANAIWA, David. O Pan – Africanismo e a Integração Regional. In: *História Geral da África*. V. VIII. Brasília: UNESCO, 2010.
- BALOGUN, Ola. Formas e expressões nas artes africanas. IN: Introdução à cultura africana. Lisboa: Edições 70, 1977.
- D'ANDRÉA, Tiarajú Pablo. A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo. Tese de Doutorado. USP, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, São Paulo, 2013.
- da SILVA, Nelson Inocência Fernando. *Museu Afro Brasil no contexto da diáspora: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras*. 2013. Tese (Doutorado) Instituto de Artes – Programa de Pós Graduação em Artes - Universidade de Brasília. Brasília, 2013.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro. Modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, UCAM, 1993.
- GOLDSTEIN, Ilana. *Reflexões sobre a arte "primitiva": o caso do Musée Branly*. Horiz. antropol. vol.14 no.29 Porto Alegre Jan./June 2008.
- Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71832008000100012](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100012)
- MENESES. Ulpiano Bezerra de. A problemática da Identidade Cultural nos Museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). In: *Anais do Museu Paulista*. Nova Série n. 1, 1993.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude e Identidade Negra ou Afrodescendente: um racismo ao avesso?* REVISTA ABPN v. 4, n. 8 • jul.–out. 2012 • p. 06-14
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude. Usos e Sentidos*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica. Coleção cultura Negra e Identidades. 3ª. Edição (1ª e 2ª edições pela Ed. Ática), 2009.Nº
- SILVA, Mario Augusto Medeiros da. Franz Fanon e o ativismo político-cultural negro no Brasil: 1960/1980. IN: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 26, nº52, p. 369-390, julho-dez de 2013.
- SOUZA, Marcelo de Salete. *A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araújo*. Tese de Mestrado. ECA-USP. São Paulo, 2009
- Outros Documentos:
- Museu Afro Brasil. Roteiro de Visita. Núcleo de Educação. 2006.

## **Dados demográficos por situação racial no Brasil**

Negros representam 54% da população do país, mas são só 17% dos mais ricos (UOL -2015)

<http://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2015/12/04/negros-representam-54-da-populacao-do-pais-mas-sao-so-17-dos-mais-ricos.htm>

Acessado em: outubro/2016

*Retrato das desigualdades de gênero e raça* / Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada ... [et al.]. - 4ª ed. - Brasília: Ipea, 2011. 39 p.

Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/retrato/pdf/revista.pdf>

Acessado em: outubro 2016.

**Ana Carla Hansen da Fonseca:** Graduada e Licenciada em História pela Universidade Federal de São Paulo e Mestre em História Social, com ênfase em Museologia e História da Diáspora Africana, pela mesma universidade. Possui habilitação em Patrimônio Histórico.

\*\*\*

**Artigo recebido para publicação em:** julho de 2017

**Artigo aprovado para publicação em:** julho de 2017

\*\*\*

#### Como citar:

FONSECA, Ana Carla Hansen da. Museu Afro Brasil: A querela da identidade. **Revista Transversos. Revista Transversos. “Dossiê: Áfricas e suas diásporas”**. Rio de Janeiro, n°. 10, pp.183-204, Ano 04. ago. 2017. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos>>. ISSN 2179-7528.  
DOI: 10.12957/transversos.2017.29989

