

**O TRABALHADOR NEGRO NO MUSEU DE ARTES E OFÍCIOS:
REPRESENTAÇÃO E SILENCIAMENTO**

Sofia Gonzalez*

***Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia
da Universidade de São Paulo (PPGMus-USP)**

Resumo: O artigo propõe uma descrição analítica da exposição de longa duração do Museu de Artes e Ofícios de Belo Horizonte, que abriga objetos relacionados a ofícios pré-industriais, sobretudo instrumentos de trabalho. Observamos os núcleos expositivos que apresentam ofícios exercidos por homens e mulheres negros, sobretudo escravizados, debatendo a forma pela qual estes trabalhadores são representados. Procuramos demonstrar que, apesar do MAO ser uma experiência recente, as ideias mobilizadas no imaginário nacional pelo mito da democracia racial permanecem agentes no discurso da exposição. Além disso, o artigo recupera o início da trajetória do Museu de Artes e Ofícios, apresentando aspectos dos projetos originais, sobretudo sua relação com a corrente museológica dos ecomuseus.

Palavras-chave: exposição; democracia racial; apagamento da escravidão; Museu de Artes e Ofícios

Abstract: The article proposes an analytical description of the long-term exhibition of the Museum of Arts and Crafts of Belo Horizonte, which houses objects related to pre-industrial crafts, mainly labor instruments. We observe the expository nuclei that present offices exercised by black men and women, especially enslaved, debating the way in which these workers are represented. We try to demonstrate that, although the MAO is a recent experience, the ideas mobilized in the national imaginary by the myth of racial democracy remain agents in the discourse of the exhibition. In addition, the article recovers the beginning of the trajectory of the Museum of Arts and Crafts, presenting aspects of the original projects, especially its relation with the current museum of the ecomuseums.

Key words: exhibition; racial democracy; erasure of slavery; Museum of Arts and Crafts.

O Museu de Artes e Ofícios (MAO) configura-se como uma experiência pioneira no cenário museológico brasileiro, abrigando uma expressiva coleção de instrumentos de trabalho associados aos ofícios manuais. Coleções semelhantes estão presentes em outras instituições, no entanto, além de mais volumoso, o acervo do Museu de Artes e Ofícios recebeu um tratamento expográfico diferente e inovador, quando da sua inauguração, inspirado na estética expográfica dos ecomuseus franceses do século XX. A exposição apresenta soluções discursivas que procuram revelar *beleza* em objetos comumente entendidos como rústicos, sendo então uma proposta museológica inusual no Brasil.

Sob a responsabilidade do Instituto Cultural Flávio Gutierrez (ICFG), o museu tornou pública a coleção privada herdada por Ângela Gutierrez, constituída de objetos associados aos diversos ofícios pré-industriais do Brasil, especialmente instrumentos de trabalho. Localizado na Praça Rui Barbosa, no centro de Belo Horizonte, o Museu ocupa os edifícios da antiga Estação Ferroviária Central de Belo Horizonte e da Estação Oeste de Minas, que abrigam também atualmente uma estação de metrô de superfície.

O programa museológico ficou, inicialmente, a cargo da empresa paulista Expomus, liderado por Maria Ignez Mantovani Franco. ICGF e Expomus, personificados nas figuras de Ângela e Maria Ignez, já haviam realizado outros projetos com êxito, o que levou Ângela a convidar Maria Ignez para encabeçar o projeto. Maria Ignez Franco aceitou o convite e propôs a montagem de uma equipe de consultores curatoriais, a ser formada pela museóloga Maria Cristina Bruno e o historiador Nicolau Sevcenko. O projeto museográfico e arquitetônico foi executado pelo francês Pierre Catel, museógrafo-arquiteto formado por George Henri Rivière¹ na década de 1970, tendo sido escolhido pelo ICFG também por já ter realizado outros trabalhos para o instituto.

A exposição permanente do MAO é herdeira da tradição museológica dos ecomuseus, como indica o *Programa Museológico para o Museu de Artes e Ofícios*

¹ Como se sabe, um dos profissionais mais expoentes da tradição do ecomuseu é George Henri Rivière, cuja trajetória foi marcada na França e no mundo pela musealização de acervos de cultura popular e pela consagração de sua “definição evolutiva” de ecomuseu, compilada no livro *La museologie selon George Henri Rivière*.



(FRANCO, 2004, p. 38). Buscando musealizar o trabalho, os ofícios e as técnicas dos trabalhadores, a matriz dos ecomuseus mostrou-se pertinente aos idealizadores do projeto do Museu de Artes e Ofícios. Ainda que não se pretendesse construir um ecomuseu, a equipe utilizou-se dessa referência no estabelecimento de seu conceito gerador:

O conceito gerador do Museu de Artes e Ofícios objetiva abordar o trabalho como herança patrimonial, no que se refere aos gestos, às técnicas, à multiplicidade dos ofícios e das artes, às formas de subsistência e de organização sociocultural, à apropriação e transformação do território e da natureza (...)

Este conceito gerador foi inspirado em elementos constitutivos dos museus de sociedade, ecomuseus, museus de técnica, pois estes evidenciam diferentes diretrizes para o tratamento do patrimônio vinculado ao trabalho, como resultado das relações que se estabelecem entre os gestos e o domínio das técnicas, e são, também, modelos de musealização que privilegiam os ofícios e as artes (FRANCO, 2004, p. 40).

A partir do conceito gerador, segundo Maria Ignez Franco, pretendia-se explorar enfoques temáticos relativos às referências materiais e imateriais, às questões de gênero e ao perfil dos lugares de memória do trabalho (FRANCO, 2004, p. 40). Algumas das missões institucionais seriam, para ela, mobilizar o homem como elemento central do processo histórico; agregar o contemporâneo ao histórico; e questionar o conflituoso universo do trabalho no Brasil, numa perspectiva do trabalho como eixo transformador da sociedade (FRANCO, 2004, p. 46-47).

O projeto museográfico de Pierre Catel parecia estar, em certa medida, afinado com estes princípios. Apesar de seu texto justificativo ser curto e pouco específico, ele afirma ter projetado espaços para apresentação da “organização social do trabalho e o gestual do trabalhador”, bem como a instalação de um “percurso temático que apresenta o trabalho artesanal e o trabalho realizado no interior da casa” (CATEL, 2004, p. 50) e um espaço para apresentação do “trabalho artesanal e o trabalho realizado em oficinas” (CATEL, 2004, p. 51).

No entanto, apesar desses discursos minimamente consonantes, uma leitura do relatório produzido pela Expomus e de seus anexos² revela um trabalho no qual houve dificuldades para o estabelecimento de consensos dentro da equipe, opondo Catel ao grupo da Expomus. Como exemplo, citamos os dissensos gerados em função das sugestões do consultor em História Nicolau Sevcenko, que entendia que um museu que tratasse do trabalho no Brasil deveria abordar a questão da tradição escravista do trabalho manual e sua estigmatização. Para ele, seria preciso marcar as diferenças entre trabalho livre e trabalho escravo. Sevcenko afirmou em reunião:

Quanto mais na introdução do percurso melhor, para fixar o conceito, para que as pessoas entrem sabendo as diferenças cruciais entre o trabalho escravo, o trabalho livre, e o trabalho artesanal e artístico, trabalho assalariado (...) é importante lembrar que o trabalho no Brasil é de tradição essencialmente escravista (SEVCENKO, 2002, não publicado)

Como se vê, as distinções entre as diversas formas de trabalho eram importantíssimas para esse historiador, devendo estar já no início da exposição, para que a apreensão do visitante fosse orientada por essas diferenças. E tal distinção deveria assinalar as reverberações que a dimensão escravista do trabalho no Brasil ainda provoca.

Ele afirma, em seu texto de consultoria, que a opção dos colonizadores portugueses pelo trabalho cativo e a conseqüente relação entre colonizadores e escravizados se tornaram o padrão fundamental a partir do qual se processou a formação histórica da sociedade brasileira. Nesse sentido, o MAO poderia promover uma privilegiada reflexão sobre a singularidade da evolução socioeconômica do Brasil, marcada pelas heranças da escravidão e pelos entraves que ela impôs (SEVCENKO, 2002, não publicado).

Pierre Catel entendia, porém, a questão de forma diferente, tendo discordado de Sevcenko nas reuniões³, propondo que a exposição deveria versar sobre aspectos mais

² Documentação não publicada, gentilmente cedida por Maria Cristina Bruno.

³ Como pudemos verificar nas atas, sobretudo da reunião realizada em 22 de maio de 2002. Esta ata se encontra anexa ao relatório da Expomus.

“objetivos”. Em entrevista posterior já a inauguração do Museu, Catel revela, infelizmente, seu pouco conhecimento sobre a força da tradição escravista nas relações de trabalho e na história do Brasil:

temos um museu que se construiu sobre demonstrações da evolução das técnicas, efetivamente: energias humana, animal, hidráulica, elétrica – e em cada uma delas, historicamente, talvez possamos explicar melhor por que a escravidão desapareceu. Não foi apenas uma forma de pensar, mas foram também as origens da evolução técnica que permitiu descobrir que não tínhamos mais necessidades de escravos (CATEL, 2005, p. 329).

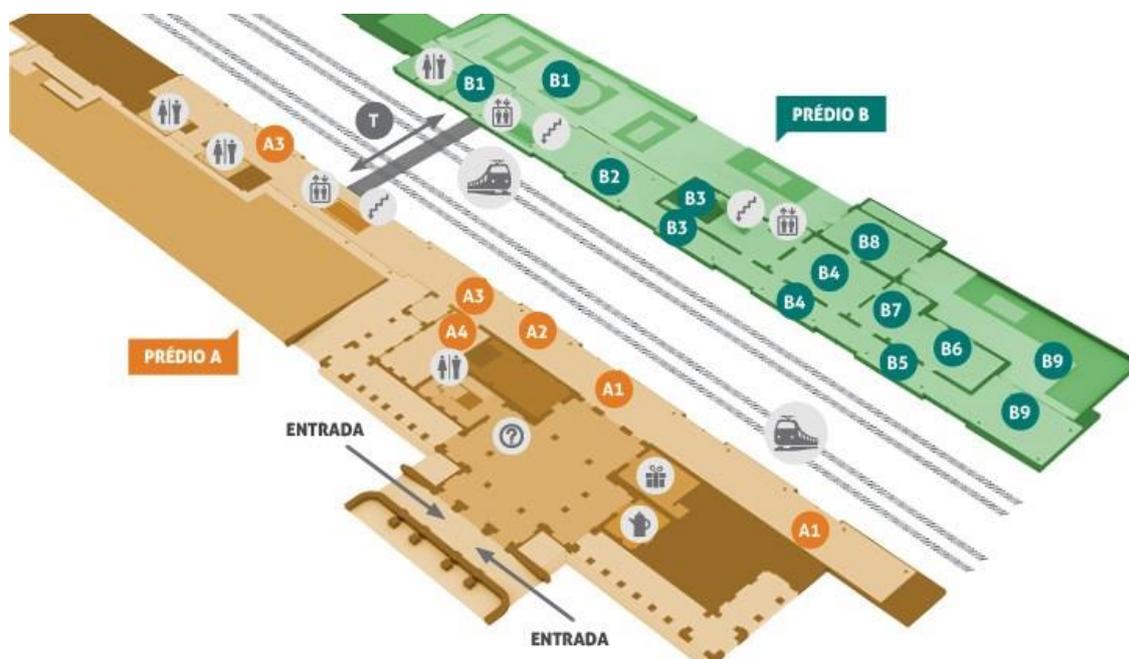
Assim sendo, devido aos entraves no trabalho com o arquiteto e a uma divergência quanto ao cronograma entre Expomus e ICFG, a empresa paulista encerrou suas atividades junto ao projeto em 05 de julho de 2002.

De acordo e a partir do pensamento de Sevcenko, que era uma proposta inicial para a abordagem curatorial da instituição, entendemos que o acervo do Museu de Artes e Ofícios teria a potencialidade de ser mobilizado para representar uma interpretação sobre a história do Brasil capaz de colocar em destaque a reflexão sobre as dinâmicas, violências e resistências que permeiam o mundo do trabalho no país. Contudo, essa leitura que o historiador entendia como necessária, centrada na reflexão sobre a escravidão e as relações e consequências sociais que ela engendrou e engendra, e suas diferenças em relação a outros regimes de trabalho, não se verifica na atual exposição. Não orientada plenamente pela proposta histórica de Sevcenko, o museu fez aparecer outra interpretação, já que enquanto discurso a exposição é sempre mediadora de ideias.

Tentaremos demonstrar que a exposição, tal como se apresenta atualmente, é reflexo, em certa medida, da ideia de *democracia racial*. Os profissionais responsáveis pelo assentamento da exposição após da saída da Expomus tornaram-se vetores e reflexo – inconscientemente, cremos – dessa interpretação sobre o Brasil e o brasileiro, atestando que a ideia de democracia racial ainda está em forte circulação no Brasil.

Entendemos que, no MAO, o tema da escravidão aparece menos do que seria necessário, e menos do que Sevcenko aconselharia, imaginamos.

Figura 1⁴: mapa do primeiro nível do museu



Fonte: disponível no site da instituição. Acesso em 12 de junho de 2017.

No prédio A, estão dispostos, entre outros, os núcleos relativos aos *Ofícios do Comércio*, compreendidos por *Carregador* e *Comerciante*, que apresentam uma expressiva coleção de balanças e pesos de medida utilizados por estes profissionais em seu trabalho. Próximo a estes núcleos, em um nicho dentro da parede do edifício (FIGURA 2), há uma balança para pesar escravos (FIGURA 3) e os pesos usados como referência, colocada à parte do restante dos objetos da exposição. Na legenda, consta o texto informativo de caráter quase anedótico:

No Brasil a compra de escravos por peso não era prática comum. As referências históricas encontradas são provenientes da América do Norte onde, segundo documentos encontrados na Biblioteca Pública de Nova York, crianças e mulheres eram comercializadas pelo peso.

⁴ Siglas referentes aos agrupamentos de ofícios: A1: ofícios do transporte; A2: ofícios ambulantes; A3: ofícios do comércio; A4: proteção do viajante; B1: jardim das energias; B2: ofícios da mineração; B3: ofícios do fogo; B4: ofícios da madeira; B5: ofícios da cerâmica; B6: ofícios do comércio; B7: ofícios da lapidação e ourivesaria; B8: ofícios do couro; B9: ofícios da terra.



Figura 2: nicho



Figura 3: balança de pesar escravos



Fonte: fotografia da autora, 2017.

Trata-se de uma legenda informativa e não problematizadora. Considerando que a forma como expomos interfere na forma como aquele conteúdo será apropriado pelo visitante, colocar em separado um objeto tão emblemático, e ainda com menos iluminação que o restante da exposição, dá a ele o caráter de exceção, de exótico, corroborado pelo conteúdo da legenda. A balança está exposta, mas está quase escondida. Caso passe despercebida por algum visitante, sua ausência não será sentida no discurso da exposição.

Ainda que possa sugerir uma ideia de humilhação e desumanização, a balança não se configura como um objeto de tortura, não é o óbvio grilhão presente em tantos museus brasileiros para a representação da escravidão. Seria então um objeto interessante para se pôr o tema em questão, associando-o ao ofício do comerciante. Seria possível promover uma discussão sobre a prática de comercializar seres humanos, informando ao visitante como era feito esse comércio no Brasil, já que a venda por peso não era comum, como apontado na legenda. E, talvez numa camada mais profunda de apreensão, incitar uma reflexão sobre o comércio de escravos como forma de circulação e acúmulo de capital. Porém, a balança de pesar escravos é apenas apresentada ao visitante.

Ao que parece, o local foi escolhido para abrigá-la devido a uma aproximação tipológica com as outras balanças presentes naquela área do museu. Contudo, não entendemos que esteja construído efetivamente um diálogo, visto que a balança não foi associada ao ofício do comerciante e está deslocada dentro da parede. Não foi feita nenhuma alusão a quem comercializava e quem comprava escravos, e não se referiu a cor de cada um desses personagens.

Imediatamente em frente ao nicho onde se encontra a balança, há um módulo dedicado ao *Carregador* (FIGURA 4), em que encontramos um deque um grande objeto sobre o qual está um saco rústico. Ao lado, um manequim carrega outro saco rústico nos ombros e pesos de referência encontram-se dispostos pelo chão.

Figura 4: módulo expositivo dedicado ao *Carregador*.



Fonte: fotografia da autora, 2017.

Há dois painéis que contam com imagens, por exemplo de Debret, e textos⁵. Neles, há referência ao trabalho dos africanos escravizados como carregadores, mas a associação dos carregadores ou dos comerciantes com a balança logo em frente dependerá de uma elaboração demasiado grande por parte do visitante, que nós mesmos só fomos capazes na redação deste texto.

Além disso, como fica claro na figura 4, não há referência na primeira camada de comunicação – a dos objetos, figuras e texto principal⁶ – ao fato de que aquele ofício foi

⁵ *Painel da esquerda:* “No século XIX, os negros que viviam nas cidades carregavam tudo por um vintém. Apesar da crescente modernização das tecnologias de produção, algumas atividades ainda utilizam o trabalho braçal. Nos portos, por exemplo, carregadores e estivadores continuam se valendo da força de seus ombros e músculos.

A grande diferença é que, hoje, essa categoria está organizada em sindicatos, com capacidade de reivindicar melhores condições de trabalho.”

Painel da direita: “Até meados do século XIX, o transporte de carga no Brasil empregava, principalmente, a força humana. Eram usados, para essa finalidade, escravos africanos ou índios.

‘... nas costas, nos ombros, no pescoço e na cabeça de homens é que se arrebataavam não só fardos e caixas de mercadorias como também viajantes, estes escanchados no cangote, ou então, como preferiam os mais comodistas e aquinhoados, espichados em redes frescas e acalentadas ao balanço ritmado dos carregadores’, registrou José Alípio Goulart, em seu livro *Tropas e Tropeiros na Formação do Brasil*. ”

⁶ No painel utilizado para apresentação do ofício, que em alguns casos conta com um verso popular ou trecho de narrativa de viajante, neste caso se lê apenas “Carregador” e “A2 Ofícios do comércio”.

bastante comum entre os negros escravos. O texto traz informações interessantes, mas também se mostra insuficiente: explica bastante pouco com a primeira afirmação, e já parte para o presente trabalho de carregadores nos portos sem especificar se este serviço continua sendo executado por negros majoritariamente, mas pode dar a entender que sim. A referência à “força de seus ombros e músculos” parece ser uma manifestação de um fenômeno recorrente nos museus brasileiros, no qual se verifica uma tendência em se destacar os atributos físicos dos negros como uma das poucas contribuições que eles poderiam dar à sociedade. O trecho final sobre sindicatos e luta por melhores condições de trabalho denota que anteriormente as condições eram ruins, mas pode sugerir também que o passado era marcado por uma atitude de submissão desses carregadores, que aceitavam tudo “por um vintém”, sem reclamar.

A não problematização sobre a escravidão é um problema também nos núcleos dedicados aos *Ofícios Ambulantes*. Nos *Vendedores Ambulantes* (FIGURA 5), há fotografias no primeiro nível de comunicação com o público: um homem negro vendedor de doces; um homem branco ou mulato vendedor de vassouras; uma mulher negra, acompanhada de um menino negro, vendedora de frutas. Os objetos resumem-se a tabuleiros de doces. Na legenda⁷ de um dos tabuleiros, encontramos um texto meramente informativo e que não corresponde às fotografias, visto que quem está vendendo doces é um homem. O texto do painel⁸ novamente atesta o protagonismo das mulheres como

⁷ *Legenda*: “tipo de tabuleiro usado pelas quituteiras, ofício muito comum entre as ‘escravas de ganho’ no Brasil Império”

⁸ *Painel*: “Os ambulantes têm uma longa tradição na paisagem urbana do Brasil. Como vendedores ou prestadores de pequenos serviços, são personagens que resistem à passagem do tempo. No século XIX, os ambulantes eram componentes típicos das ruas das grandes cidades. Pessoas pobres que participavam de feiras livres e mercados públicos, exibindo as mercadorias em baús pendurados no ombro ou em caixas de madeira abertas.

Os negros de ganho (escravos) estavam por toda parte no Rio de Janeiro e tinham no balaio o seu maior instrumento de trabalho. Vendia-se de tudo: frutas, verduras, utensílios e adornos.

As mulheres negras, escravas ou libertas, ocupavam os mercados e monopolizavam o comércio de comidas preparadas, doces ou salgadas, vendidas na rua, em tabuleiros. Entre os ambulantes havia músicos que animavam festas religiosas ou profanas e também aqueles que, com seu realejo, vendiam a sorte nas ruas. Atualmente, os camelôs são a face mais visível da economia informal, ocupando as ruas das grandes cidades. Nas praias e nos eventos populares, são os ambulantes que matam a sede e a fome do público, vendendo seus produtos em carrinhos ou em pesadas caixas de isopor.”

vendedoras de comida, e faz um paralelo muito interessante com os camelôs, propondo a percepção da permanência deste tipo de serviço nas cidades brasileiras. Porém, apesar de afirmar que os negros de ganho “tinham no balaio o seu maior instrumento de trabalho”, não há balaios em exposição, o que configura um discurso conflitante entre o texto de apoio e os objetos.

Figura 5: módulo expositivo dedicado ao *Vendedor de rua*.



Fonte: fotografia da autora, 2017.

Entendemos que seria interessante uma discussão sobre as especificidades do trabalho do escravo de ganho em comparação, por exemplo, ao escravo lavrador, condicionadas pelo espaço urbano e pelo fato de trabalharem com vendas e, portanto, dinheiro. A menção ao negro de ganho e ao trabalho na cidade poderia funcionar como disparador para uma discussão sobre as formas de resistência inventadas por ele no espaço urbano, de forma que o museu se colocaria no cenário da representação do negro superando o modelo da submissão e dos atributos sentimentais, e ressaltando sua participação ativa na dinâmica político-social, para além de sua condição de vítimas de exploração.

Outra possibilidade seria o questionamento sobre as diferenças entre ser mulher e ser homem e trabalhar na rua, já que discussões sobre gênero estarem previstas no programa museológico. Entretanto, a exposição se furtou a possibilidade de mobilizar a escravidão e questões paralelas, abordando tais temas de forma secundária, em legendas e textos pouco legíveis e de maneira informativa.

Em outro núcleo sobre os *Ofícios Ambulantes*, entre o *trabalhador de rua* e o *fotógrafo lambe-lambe*, temos um módulo dedicado ao *Dentista* e ao *Barbeiro*. Nele encontra-se um painel vertical (FIGURA 6) colocado de forma perpendicular ao corredor, contendo duas reproduções de imagens de Debret sobre escravos urbanos, entre as quais se encontra um texto sobre barbeiros, dentistas e cirurgiões. Nessas imagens, vemos homens negros escravos exercendo o ofício de barbeiro, tratando de outros homens negros. As imagens, no entanto, são utilizadas apenas como ilustração⁹, e uma ilustração deslocada, porque efetivamente não há no texto do painel¹⁰ qualquer referência ao fato de esse ofício ter sido exercido por escravos e também por homens livres brancos – e o que essa condição poderia revelar sobre as dinâmicas sociais em que esse ofício se desenvolvia. As imagens estão ali, cremos, porque Debret é um clássico na representação de ofícios no Brasil e porque “retratam” a profissão representada, mas não se propõe uma reflexão sobre as imagens.

Atrás do painel (FIGURA 7), sobre um deque, há um manequim vestido como *Barbeiro* próximo a uma cadeira, como quem convida o freguês a sentar. Logo atrás, há

⁹ O uso de imagens, sobretudo de época, como ilustração e sem problematização sobre a produção da imagem é alvo de vasta literatura. Não entraremos neste debate, apesar de sua notável relevância.

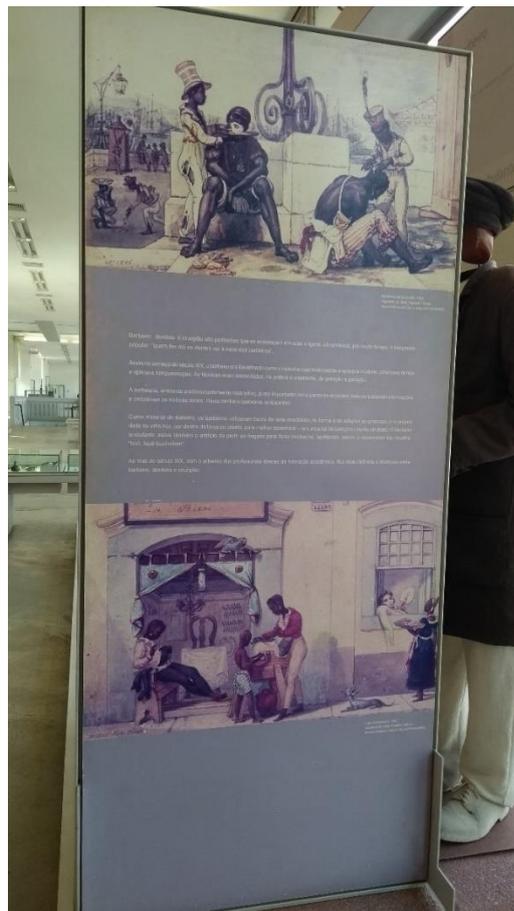
¹⁰ *Painel*: “Barbeiro, dentista e cirurgião são profissões que se entrelaçam em suas origens alimentando, por muito tempo, o imaginário popular: ‘quem lhe dói os dentes vai a casa dos barbeiros’. Ainda no começo do século XIX, o barbeiro era identificado como o indivíduo que fazia barbas e aparava o cabelo, arrancava dentes e aplicava sanguessugas. As técnicas eram transmitidas, na prática e oralmente, de geração a geração. A barbearia, ambiente predominantemente masculino, já era importante como ponto de encontro: nela se trocavam informações e circulavam as notícias locais. Havia também barbeiros ambulantes.

Como material de trabalho, os barbeiros utilizavam bacia de latão modelada de forma a se adaptar ao pescoço; e o próprio dedo ou uma noz, por dentro da boca do cliente, para melhor escanhoar – era a barba de caroço ou barba de dedo. O barbeiro ambulante usava também o artifício de pedir ao freguês para fazer bochecha, facilitando, assim, o movimento da navalha: “Ioiô, fazê buchichim”.

Ao final do século XIX, com o advento dos profissionais liberais de formação acadêmica, fica mais definida a distinção entre barbeiro, dentista e cirurgião.”

uma fotografia de dois homens negros, na qual se vê que o assento usado por eles é bastante diferente da cadeira exposta, mas tal diferença não é explorada. Ao lado há o painel sobre o *Dentista*, com a especificidade de não ter fotografia, mas um diploma do século XIX. A possibilidade – e a necessidade – de pôr em questão a formação dos profissionais no Brasil não foi aproveitada com a exposição deste diploma, tendo apenas sido sugerida pelo texto do painel. Entendemos que caberia a problematização sobre o prestígio que se dedica no Brasil às profissões diplomadas em comparação aos ofícios manuais e qual a colocação dos negros – já que se optou por iniciar o módulo com as pinturas de Debret – nessa condição de diplomados ou não, no XIX ou atualmente.

Figura 6 – painel referente aos ofícios do *Barbeiro* e do *Dentista*.



Fonte: fotografia da autora, 2017.

Outra reflexão interessante neste sentido seria sobre o fato de que cirurgiões e dentistas não são atualmente considerados trabalhadores manuais, enquanto o barbeiro o é. A formação acadêmica exigida dos profissionais de saúde e o prestígio associado a elas apaga sua condição de trabalho manual, a que se associa pouca dignidade. Outro dado a respeito dessa questão é a baixa porcentagem de pessoas negras que exercem atualmente as profissões da área da saúde. A proposta de Sevcenko caminhava exatamente neste sentido, de refletir sobre essas atribuições de sentido negativo devido à herança escravista, mas tais possibilidades não foram exploradas na exposição. As diferenças são apagadas em função daquilo que há de comum no passado, o trabalho no espaço urbano. Tudo que seria diferente – livres ou escravos, diplomados ou não, brancos ou negros – não precisa, no entendimento da exposição, ser posto em discussão.

Eichstedt e Small, analisando as falas oficiais de antigas fazendas escravistas do sul dos Estados Unidos, hoje abertas à visitação, perceberam existir um padrão discursivo de apagamento da instituição da escravidão e dos homens escravizados. Segundo eles, a promoção do apagamento e da marginalização se dá na combinação entre o que está presente e o que não está (EICHSTEDT; SMALL, 2002, p. 105), das informações que são incluídas e das que não são (EICHSTEDT; SMALL, 2002, p. 107).

Os autores propõem o conceito de *aniquilação simbólica*, como uma poderosa estratégia retórica e representacional para obscurecer a instituição da escravidão (EICHSTEDT; SMALL, 2002, p. 106). Esta estratégia se opera, segundo eles, a partir de diversos mecanismos. Entre eles, dois nos interessam particularmente: menção dos escravizados ou negros de forma superficial¹¹ e fugaz, geralmente numa afirmação descartável dos fatos, sem detalhes ou elaboração, e geralmente com pouco ou nenhum contexto; ausência de menção, reconhecimento ou discussão sobre a escravidão e os escravizados (EICHSTEDT; SMALL, 2002, p. 107).

Identificamos no discurso da exposição do MAO a presença desses mecanismos – ou, pelo menos, de seus efeitos –, na medida em que a escravidão é apresentada de

¹¹ No original, *perfunctory*, que pode significar também negligente, descuidado, por mera formalidade. Estes significados parecem também servir ao sentido que queremos dar aqui.

forma apenas informacional e por vezes até anedótica. O primeiro deles especialmente no núcleo do *Trabalhador de rua*, em que nem ao menos havia uma relação direta entre o texto e os objetos expostos. Com os autores, entendemos que o silêncio e a superficialidade no tratamento são bastante agentes, bastante responsáveis pela produção de sentido que a exposição promove. Quando ela não discute a escravidão, apenas menciona tangencialmente, ela contribui para o ofuscamento da importância da escravidão numa reflexão sobre a história do trabalho no Brasil.

Figura 7: módulo expositivo dedicado ao *Barbeiro* e ao *Dentista*.



Fonte: fotografia da autora, 2017.

Tendo em vista que toda exposição é, também, um produto de seu tempo e seu lugar, procuramos demonstrar nessa descrição analítica que ocorre na exposição do MAO um apagamento da condição negra e escrava destes trabalhadores. Entendemos que tal silenciamento deve-se a agência das ideias mobilizadas pela “democracia racial” ainda em forte circulação no Brasil, aliada a um desconhecimento por parte do museógrafo responsável sobre a história do trabalho no Brasil e sua tradição escravista.

Em seu texto “O mito da democracia racial no Brasil”, Emília Viotti da Costa recupera o surgimento e o declínio da ideia da democracia racial. Para ela, a chave para compreender o padrão racial, a formação do “mito da democracia racial” e sua crítica

encontra-se no sistema de clientela e patronagem e no seu desmoronamento (COSTA, 1998, p. 380). Neste sistema vivenciado principalmente durante o período colonial, brancos pobres, negros livres e mulatos seriam a clientela de uma elite branca que controlaria a mobilidade social, negando ou permitindo ascensões conforme seus próprios interesses. Não havia, portanto, um racismo oficial ou discriminações legais, como encontramos nas experiências de outros países. Essa aparente possibilidade de mobilidade criava a sensação de que as diferenças reais eram as sociais, não as raciais.

Tendo observado e analisado este fenômeno nos anos 1930, poucas décadas depois do desmantelamento do sistema, e convencidos de que os portugueses não eram movidos por sentimentos racistas, intelectuais como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda consolidaram esta interpretação de que as diferenças reais eram as sociais, não as raciais¹². Como afirmou Costa, “os cientistas sociais e os historiadores operam no nível da mitologia social e eles mesmos, quer queiram quer não, ajudam a destruir e a criar mitos” (COSTA, 1998, p. 369).

Como a própria autora indica no final do texto, “no Brasil, o mito da democracia racial não está completamente morto” (COSTA, 1998, p. 386), mesmo atualmente, tantos anos depois da publicação original. A ideia de que não existe racismo no Brasil é bastante difundida no senso comum e a representação do Brasil a partir do encontro harmonioso de três raças é recorrente, especialmente no âmbito das práticas e representações culturais. São exemplos recentes disso as cerimônias de abertura da Copa do Mundo de 2014¹³ e a dos Jogos Olímpicos de 2016¹⁴. Assim, apesar do esforço de gerações de revisionistas a partir dos anos 1960, a democracia racial permanece ressoando fortemente no imaginário

¹² A reflexão destes intelectuais é, sem dúvida, muito mais complexa, bem como sua participação na circulação das ideias que consolidaram uma certa interpretação de Brasil a partir dos anos 1930. Por limitações de espaço e proposta, apresentamos este resumo, grosso modo, na intenção de indicar as bases de nosso argumento. Uma discussão mais pormenorizada está sendo feita na dissertação de mestrado em andamento, da qual este artigo é fruto.

¹³ A abertura da Copa do Mundo antecedeu o primeiro jogo da competição, realizado na Arena Corinthians, em 12 de junho de 2014. Não encontramos o vídeo oficial do evento.

¹⁴ A cerimônia de abertura teve lugar no Rio de Janeiro, no Estádio no Maracanã, na noite do dia 5 de agosto de 2016. A gravação oficial do evento pode ser vista em: https://www.youtube.com/watch?v=N_qXm9HY9Ro

coletivo sobre o Brasil. Acreditamos, porém, que o mito não só não está completamente morto, como está bastante vivo e atuante, inclusive nos museus do país.

A forma como os museus brasileiros representam a população negra ainda hoje, salvo exceções, continua reverberando tais mitos. Quando o negro brasileiro é representado nos museus brasileiros¹⁵, são estereótipos resultantes da democracia racial que aparecem. Por vezes, a negritude desses personagens é negada ou embranquecida. Analisando o Museu Nacional de Belas Artes, por exemplo, Myriam Sepúlveda dos Santos conclui que o “silêncio sobre a origem racial de artistas brasileiros pode ser explicado a partir do imaginário nacional, ou seja, a partir da ideia de democracia racial” (SANTOS, 2007, p. 325). Em casos como este, opera-se um discurso unificador que combate a polaridade entre branco e negro, valorizando uma certa miscigenação – a que embranquece –. Nesse pensamento, seria desnecessário apontar a negritude dos artistas e intelectuais, afinal “somos todos mestiços”.

Em outra operação, o negro é comumente associado a tudo que se distancia das faculdades da razão: a tangibilidade do corpo físico, o gingado para a música, a sensibilidade religiosa. Ainda que seja uma representação que se pretende positiva, ela é reducionista e insuficiente para dar conta de toda a complexidade da participação deste grupo na sociedade brasileira. Foi o caso do núcleo do *Carregador* (FIGURA 4), como vimos, em que carregadores atuais “continuam se valendo da força de seus ombros e músculos”, apesar das novas tecnologias, das quais eles são, aparentemente, “incapazes” de se apropriar.

Analisando a Coleção Perseverança, incorporada ao acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, Lody identifica o fenômeno, presente em outras instituições, de associação do negro a aspectos tão somente religiosos e questiona o que ele chama de “suficiência de representação”, ou seja, expõe que este hábito de caracterizar o negro

¹⁵ Novas instituições têm surgido no cenário museológico brasileiro, como o Museu Afro Brasil, apresentando acervos e expografias que valorizam as produções e práticas afro-brasileiras. Porém, entendemos que uma problematização sobre as “antigas” formas de representação do negro ainda se faz necessárias, porque ainda estão presentes em muitas instituições, sobretudo as de caráter mais clássico, como parece ser o caso do MAO, a despeito de sua pouca idade.

apenas a partir de suas práticas religiosas não é suficiente para representá-lo: “retifica o âmbito da religião como campo possível de manifestação. Uma espécie de território esperado e permitido de revelação etnocultural do negro brasileiro” (LODY, 2005, p. 32). Além de insuficiente, tal hábito transforma-se em vício e promove o estigma do negro como relevante apenas no que tange às manifestações sensíveis, aprisionando-o fora das construções intelectuais e políticas, assim como da memória do trabalho e das formas de exploração e acumulação econômicas.

Talvez ainda mais grave do que a insuficiência na apresentação de aspectos positivos, seja a quase onipresente representação da escravidão, e da associação do negro enquanto escravo, e tão somente escravo submisso, promovendo mais um reducionismo baseado quase sempre na hiper exploração visual dos instrumentos de castigo e tortura, perpetuando mais um estereotipo sobre quem é o negro e qual papel ele ocupa na sociedade brasileira, ou seja, de submissão e humilhação. Foi o caso, como vimos, do núcleo do *Carregador* (FIGURA 4) e da *Balança de pesar escravos* (FIGURAS 2 e 3).

Concordamos com a consideração de Véron e Levasseur que “expor não é simplesmente dar acesso a um sentido que seria próprio, de maneira autônoma, ao que expomos; expor é, sempre e inevitavelmente, *propor*, sobre o que mostramos, um sentido particular” (VÉRON; LEVASSEUR, 1991, p. 21, grifo dos autores). Sendo a exposição uma proposta, ela tem agência sobre a apropriação e subsequente negociação que o visitante fará daqueles conteúdos. Como afirmou Marília Cury, “recai sobre a enunciação uma enorme responsabilidade na complexidade do produto cultural que será apropriado pelo público de uma forma complexa” (CURY, 2005, p. 91).

Considerando, assim, a responsabilidade do museu e de seus comunicadores no processo de comunicação museológica, se dissolve qualquer ilusão de neutralidade, tanto do enunciado como dos próprios artefatos. O “objeto histórico”, e conseqüentemente o objeto *escolhido* para estar exposto no museu, “é de ordem ideológica e não cognitiva” (MENESES, 1994, p. 20), ou seja, não traz em si significados imanentes, mas tem compromissos com o presente (MENESES, 1994, p. 19), com os comunicadores e visitantes, e seus significados apreendidos dependerão, em grande parte, da forma como

serão expostos. Meneses defende ainda que, ao contrário do que se concebe comumente, o museu histórico deve operar não com objetos históricos, mas com problemas históricos (MENESES, 1994, p. 19).

Não cremos que o silenciamento promovido na exposição do MAO tenha acontecido de forma planejada, visando deliberadamente ofuscar a população negra e a trajetória escravista do trabalho no Brasil. O MAO foi executado por homens e mulheres de seu tempo, que foram guiados por ideias ainda muito fortes no imaginário brasileiro e adaptadas a uma certa representação do negro e da escravidão. Dada a disseminação da ideia de democracia racial, continua parecendo desnecessário colocar em evidência a negritude dos atores sociais, assim como a memória do escravismo ou das formas de resistência a ele associados. A escravidão continua sendo representada sem alzoques. Todavia, a força da democracia racial no imaginário brasileiro não tira a responsabilidade que os curadores da exposição, na condição de propositores de um sentido particular, tinham, justamente, de confrontá-la.

Quando isso não acontece, ou seja, quando o museu não se debruça sobre problemas históricos – como, por exemplo, a escravidão e seu legado de estigmatização do trabalho manual no Brasil –, muitas vezes o resultado é uma fetichização dos objetos, o que nos parece ser o caso dos núcleos expositivos observados. Da tradição dos ecomuseus, identificamos algumas das inovadoras técnicas expositivas de Rivière, “mago das vitrines”, que adotava “uma museografia do fio de náilon e do fundo preto, segundo um puritanismo que rejeita absolutamente o manequim, mas pretende restituir da melhor forma possível, com seus movimentos no espaço, os usos do objeto” (POULOT, 2013, p. 48).

Porém, permeado de manequins sem rosto ou identidade, no MAO permanece apenas a estética do fio de náilon e toda a elegância, movimento e plasticidade que ela promove à exposição, provocando encantamento no observador e dando demasiado foco ao objeto, em detrimento das relações humanas.

Meneses define a fetichização como “deslocamento de atributos do nível das relações entre os homens, apresentando-os como derivados dos objetos, autonomamente,

portanto ‘naturalmente’” (MENESES, 1994, p. 26-27). Nos núcleos que analisamos, por diversas vezes o foco foi colocado prioritariamente nos objetos e pouco ou quase nada nas relações entre os homens, ou mesmo nas relações do corpo com os objetos, como Meneses propõe como um caminho para uma desfetichização (1994, p. 27), apesar de Franco afirmar no programa museológico que um dos compromissos do museu seria mobilizar o homem como elemento central do processo histórico (2004, p.47). Foi o caso, por exemplo, do Dentista, em que se priorizou uma abordagem sobre as técnicas utilizadas por ele – com a exposição de uma enorme quantidade de objetos, acompanhados de explicações nas legendas sobre o uso e o funcionamento de cada um deles – em detrimento de uma discussão sobre saúde ou sobre as condições de inserção social deste profissional.

Como procuramos demonstrar, o MAO não promove uma narrativa sobre a história do Brasil em que se represente apenas a humilhação e a subordinação do negro escravizado, prática recorrente nos museus brasileiros. Tal resultado deve-se, entendemos, ao fato de que o discurso que o museu pretendia construir simplesmente não passava por narrar os horrores da escravidão, portanto tais representações não caberiam – inclusive porque o acervo não possui instrumentos de tortura. Nesse sentido, este “avanço” na forma de representação, que supera o castigo e mostra o trabalho, não foi tampouco intencional. Assumir completa e deliberadamente uma nova posição na narrativa sobre o negro seria procurar efetivar o programa histórico de Sevcenko e o planejamento de Franco, superando a tendência ao embranquecimento e revelando a negritude, ressaltando a importância da escravidão na trajetória do trabalho brasileiro, explicitando em que medida ser negro e / ou ser escravo condicionava o acesso de homens e mulheres a determinados ofícios. E, como já apontamos, este “avanço” não é acompanhado por outro de aspecto museológico, já que se deu protagonismo aos objetos e não aos homens.

Fontes consultadas

ATAS DE REUNIÃO. In: **Relatório de atividades**. ICFG, MAO: não publicado, 2002.

CATEL, Pierre. Museu de Artes e Ofícios, Belo Horizonte: afinal, como nascem os museus? (Entrevista concedida a Luciana S Koptke). **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, v.12 (suplemento), p. 323-338, 2005.

_____. Museu de Artes e Ofícios: projeto museográfico. In: ICFG. **Anais dos Seminários de Capacitação Museológica**. Belo Horizonte: ICFG, 2004, p. 48-51.

FRANCO, Maria Inez M. Programa Museológico para o Museu de Artes e Ofícios: modelo de gestão. In: ICFG. **Anais dos Seminários de Capacitação Museológica**. Belo Horizonte: ICFG, 2004, p. 38-47.

_____. **Relatório de atividades**. ICFG, MAO: Não publicado, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. Proposta de consultoria da área de História. In: **Relatório de atividades**. ICFG, MAO: não publicado, 2002.

Referências bibliográficas

COSTA, Emília Viotti da. O mito da democracia racial no Brasil. In: _____. **Da monarquia à república: momentos decisivos**. 8 ed. São Paulo: Unesp, 1998, cap. 9, p. 367-386.

CURY, Marília Xavier. **Comunicação museológica: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção**. 2005. 366 p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

EICHSTEDT, Jennifer; SMALL, Stephen. **Representations of slavery**. Race and Ideology in Southern Plantation Museums. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 2002.

FREYRE, Gilberto. Condições étnicas e sociais do Brasil moderno. In: _____. **Interpretação do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 2001, cap. 4, p. 187-233.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Trabalho e aventura. In: _____. **Raízes do Brasil**. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, cap. 2, p. 12-40.

LODY, Raul G. da Motta. Coleção Perseverança de Alagoas. In: _____. **O negro no museu brasileiro: construindo identidades**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, cap. 3, p. 29-45.

MUSEOLOGIE SELON GEORGE HENRI RIVIÈRE (La). Cours de muséologie. Textes et témoignages. Paris: Bordas, 1989.

POULOT, Dominique. **Museu e Museologia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. “Entre Troncos e Atabaques: Raça e Memória Nacional”. In: Pereira, Claudio; Sansone, Livio. (Org.). **Projeto Unesco no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007, p. 321-344.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material**, São Paulo, v. 2, p. 9-42, jan./dez. 1994

VERON, Eliseo; LEVASSEUR, Martine. **Ethnographie de l'exposition**. L'espace, le corps et le sens. Paris: Centre Georges Pompidou, 1991.