



[VERSÃO PRELIMINAR]

## **Pedaços de narrativa nacional na exposição permanente do Museu Histórico Nacional**

VERENA ALBERTI\*

O Museu Histórico Nacional (MHN) situa-se na Praça XV, no Rio de Janeiro, num conjunto arquitetônico muito bonito que remonta, em parte, ao século XVI.<sup>1</sup> Trata-se de uma atração geralmente visitada por turistas brasileiros e estrangeiros, bem como por grupos de crianças e adolescentes de escolas do município e região. A instituição abriga algumas exposições permanentes, sendo a principal delas a que parece pretender contar uma “história nacional” desde as populações pré-colombianas que habitavam o território do Brasil até a sociedade atual, evocada pelos objetos de consumo comuns em algumas casas brasileiras do século XX. A última sala, escura, com um banco acolchoado para sentar, mostra telas grandes onde são projetadas fotografias do Brasil à medida que é tocado o Hino Nacional, cuja letra aparece como legenda, nas imagens. A dedução de que se trata de uma exposição que pretende, como dito, contar a “história nacional”, possivelmente em concordância com o nome do museu, é corroborada pelo texto que se lê logo na entrada do circuito:

*O Museu Histórico Nacional convida o público a conhecer seu circuito de longa duração sobre a história do Brasil. Essa exposição propõe uma relação entre as esferas políticas, sociais e econômicas da nossa trajetória, a partir de recortes temporais e temáticos. A organização das salas estimula a realização de um dinâmico diálogo entre o passado e o presente.*

As exposições disponíveis hoje não são, evidentemente, as mesmas de outros momentos do museu, fundado enquanto tal na década de 1920.<sup>2</sup> Em boa parte, elas resultaram de ampla reforma por que passou a instituição nas últimas décadas. Por essa razão, a

---

\*CPDOC - Fundação Getúlio Vargas e Escola Alemã Corcovado. Historiadora (UFF), mestre em antropologia social (PPGAS-Museu Nacional, UFRJ), doutora em teoria da literatura (Universidade de Siegen, Alemanha) e pós-doutora em ensino de história (Institute of Education, University of London).

<sup>1</sup>Ver <http://www.museuhistoriconacional.com.br/>, acesso em 27/3/2013.

<sup>2</sup>Ver estudo de Myrian Sepúlveda dos Santos a respeito (SANTOS, 2006).

expectativa de que o museu apresentasse novidades e propostas inovadoras no tratamento da “história nacional” era grande.

Chama atenção o fato de o museu pretender contar a “história nacional” num momento em que as grandes narrativas nacionais vão perdendo terreno em prol da diversidade e da pluralidade de histórias. Não que não seja possível pensarmos mais em termos de uma história nacional, mas o desafio de apresentá-la é bem maior do que até meados do século passado, quando a história nacional era quase o óbvio ululante.

Um contraponto interessante é o museu nacional neozelandês, chamado Te Papa, que, traduzido para o inglês, significa “Our place”. A brochura do museu convida: “Experience the treasures and stories of Aotearoa New Zealand at our extraordinary, interactive national museum.”<sup>3</sup> É bem verdade que não se trata de um museu de *história* nacional, mas esse museu nacional junta “as histórias”, no plural, e “os tesouros” do país de uma forma bastante original e criativa. Ele é um resultado muito interessante de demandas recentes por pluralidade e por direito à diversidade. O maori só foi reconhecido como língua oficial na Nova Zelândia em 1987, e hoje todas as crianças e turistas logo aprendem que Aotearoa era o nome dado às ilhas neozelandesas pelos maori antes da chegada dos europeus.<sup>4</sup>

O nosso MHN também apresenta uma palavra de língua indígena logo no início da exposição – ou melhor, uma palavra em tupi, que, como sabemos, funcionava como língua geral, ou língua franca, em grande parte da colônia, servindo, entre outras coisas, para a catequese feita pelos jesuítas.<sup>5</sup> A primeira parte (de um total de quatro) da exposição do MHN chama-se “Oreretama” – que, de acordo com o painel que a introduz, significa “nossa terra”, “nossa morada”, em tupi. Essa seção foi inaugurada ainda no final dos anos 1990, como parte das comemorações pelos 500 anos do “descobrimento”.<sup>6</sup> A primeira sala é uma reconstituição muito bonita, com sonoplastia e iluminação apropriada, de pinturas rupestres do Parque Nacional da Serra da Capivara. Em seguida, vêm os achados arqueológicos dos sambaquis e, finalmente, a sala destinada aos indígenas, que se abre com um painel explicativo intitulado “O dono da terra”. Nela vemos artefatos, fotografias, mapas e textos explicativos sobre

<sup>3</sup>Ver <http://www.tepapa.govt.nz/Pages/default.aspx>, acesso em 27/3/2013.

<sup>4</sup>Sobre as relações entre história, memória e direitos dos maori na Nova Zelândia, ver meu artigo “Tradição oral e usos da memória: o caso do Tribunal de Waitangi, Nova Zelândia” (ALBERTI, 2007).

<sup>5</sup>A respeito, ver DAHER, 2012.

<sup>6</sup>Ver <http://www.centrocultural.sp.gov.br/navegar/oreretama/apres.htm>, acesso em 27/3/2013.

sociedades indígenas *do passado e do presente*. A ideia é mostrar a diversidade dos povos, linguagens e formas de organização, o que fica evidente no mapa que encerra a seção, mostrando a distribuição de numerosos grupos indígenas no país. O uso do tupi no título da seção indica a intenção de atentar para diferentes significados do território criado pelas sociedades que viveram e ainda vivem no país. A questão é que não saberíamos o que significa “Oreretama” sem a devida explicação fornecida pelo museu e não sabemos quais grupos indígenas se referiam ou se referem a sua “morada” com essa palavra. Ou seja, não se trata de uma diversidade experimentada, mas aprendida – o que não necessariamente é ruim. Pelo menos, escolheu-se uma palavra diferente de “Tupiniquim”, que, ainda que difundida no Brasil, carrega um significado pejorativo.

A ideia de enfatizar a diversidade dos povos pré-colombianos e indígenas e de misturar, na exposição, objetos produzidos no passado e no presente é muito interessante, pois legitima as comunidades indígenas atuais enquanto merecedoras de um olhar respeitoso. Bem diferente é a abordagem quando o assunto são os negros. A principal sala, nesse caso, está inserida na segunda parte da exposição, intitulada “Portugueses no mundo”. Ao adentrá-la, o visitante ouve a declamação, por Maria Bethânia, de um trecho de *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre: “Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra.” Considerando que a grande narrativa de identidade nacional, no Brasil, vem sendo baseada na ideologia da “mestiçagem”, a interpretação aqui está dada de antemão, e não se espera que o visitante autonomamente vá descobrindo outras possibilidades. A voz de Bethânia continua ecoando em outros cantos da sala, como se dissesse que não há outra narrativa possível a não ser a da miscigenação. É curioso que não haja, aqui, destaque para palavras de origem banto, ioruba ou outras línguas africanas que fazem parte do português que falamos no Brasil. É curioso também que a sala destinada ao que seria a cultura afro-brasileira seja compreendida como parte da grande seção que recebe o título de “Portugueses no mundo”.

Ou seja, enquanto o indígena merece um espaço no qual sua diferença é reconhecida, o negro é logo absorvido ou engolfado por uma “nacionalidade brasileira”, ou, para lembrar Gilberto Freyre, pelo “mundo que o português criou”, ficando diluído, com suas

“contribuições”, na mistura que nos caracterizaria enquanto nação. Isso fica evidente em alguns textos da exposição, como, por exemplo, este: “A ambivalência entre aspectos religiosos e profanos e a relação com a cultura europeia e ameríndia fazem com que a cultura afro-brasileira seja brasileiríssima, uma vez que ela é parte inseparável dos elementos simbólicos que nos identificam como nação e nos fazem sentir brasileiros.” Se examinarmos bem essa afirmativa, veremos que ela é circular e autojustificativa: a cultura afro-brasileira é brasileiríssima porque é parte dos símbolos que nos fazem brasileiros.

Quais são as implicações desses e de outros “pedaços” da narrativa nacional apresentados no MHN? Como essa produção da história nacional lida com a questão racial, crucial na formação da nação e para a sociedade atual? O que deixa de lado? Que escolhas faz, num contexto de debates frequentes em torno das exigências das leis 10.639/03 e 11.645/08, que tornaram obrigatório o ensino de histórias e culturas afro-brasileiras e indígenas nas escolas do país?

Os indígenas aparentemente desaparecem da exposição, ficando concentrados na seção “Oreretama”. É como se eles fossem uma curiosidade interessante, algo sobre o que alunos de escola e demais visitantes devem e podem se orgulhar, mas, no fundo, são uma espécie de apêndice do que efetivamente é relevante. A construção da nação parece se fundamentar principalmente pelo que é exposto nas três seções seguintes (de um total de quatro, como foi dito): “Portugueses no mundo (1415 a 1822)”, “A formação da nação (1822 a 1889)” e “A cidadania em construção (1889 à atualidade)” – organização que nitidamente remete à tradicional divisão política da história do Brasil entre Colônia, Império e República.

“Portugueses no mundo” começa com uma antessala dedicada às grandes navegações. O ponto de vista é do europeu, e não do africano ou asiático. O mapa é do périplo africano, e não dos reinos, povos e civilizações existentes nos continentes “descobertos” pelos europeus. Na sala seguinte, um trecho fac-similar da Carta de Caminha é reproduzido num grande painel, acompanhado de sua leitura, na voz de Paulo Autran. São os dois únicos momentos em que uma voz gravada é ouvida pelo visitante em toda a exposição: a Carta de Caminha, na voz de Paulo Autran, e o trecho de *Casa-grande & senzala*, na voz de Maria Bethânia. Essa semelhança de tratamento e exclusividade autoriza alguma interpretação? São ambos documentos formadores da nacionalidade? A Carta de Caminha, nossa “certidão de

nascimento”, e o trecho de *Casa-grande*, o documento símbolo de nossa “fábula das três raças”<sup>7</sup>

Ao contrário dos índios, que desaparecem da exposição, os negros têm seu lugar nas seções relativas à Colônia e ao Império. Um pouco depois da Carta de Caminha, mas antes da sala que se abre com a declamação do trecho de *Casa-grande*, os negros aparecem numa reprodução de engenho de açúcar, feita em madeira – uma breve legenda, no canto da peça, informa do que se trata: “Engenho de açúcar. Grupo escultórico parcialmente mecanizado. Antonio de Oliveira. Madeira. 1986” – e num painel, disposto na parede logo atrás do engenho, cujo título é “O Brasil tem seu corpo na América e sua alma na África”, citação de autoria de Padre Antônio Vieira, 1691. O painel apresenta um mapa da África e das Américas, com um navio negreiro no meio, ao qual chegam e do qual saem linhas que, ao que tudo indica, representariam as rotas do comércio transatlântico de escravos. Um subtítulo, sobre o que seria o Oceano Pacífico, perto da costa do Chile, explica: “Rotas do tráfico negreiro”. Ao sul dos continentes, o painel ainda apresenta oito desenhos representando bustos de diferentes africanos, mas identificados apenas por cinco nomes diferentes: Angola, Moçambique, Bengela (sic), Moçambique (novamente), Congo, Quiloa, Moçambique (novamente), Congo (novamente). Ao que tudo indica, a diversidade de tipos – mais afeita à antropologia física – é dada pela designação que tais africanos receberam dos europeus e brasileiros. Por fim, abaixo desses bustos desenhados, alguns dados estatísticos enumerados – em vez de graficamente representados, o que facilitaria sua visualização – pretendem dar conta da porcentagem de africanos (a palavra usada, na exposição, contudo, é “escravos”) chegados em diferentes períodos, entre os séculos XVI e XIX, em regiões como a América do Norte, a América Espanhola, o Caribe e o Brasil. Se a intenção era mostrar que o Brasil recebeu a maior porcentagem de africanos escravizados, esse efeito se dilui em meio às linhas de números apresentando as porcentagens de “escravos” em cada um dos quatro períodos estabelecidos.

Depois de uma rápida passagem pela farmácia homeopática do século XIX, remontada nas dependências do MHN e uma das preciosidades do seu acervo (mas nitidamente fora da ordem cronológica, nesse circuito, o que, no fundo, não tem tanta importância), chegamos finalmente à sala que se abre com a declamação do trecho de *Casa-grande* por Maria

---

<sup>7</sup>Ver DA MATTA, 1981.

Bethânia. Antes dela, duas placas informam que as galerias a partir daquele ponto foram inauguradas em novembro de 2010 e que sua restauração e modernização contaram com apoio do BNDES e da PSA Peugeot Citroën. Espanta, pois, o caráter recente dessa modernização, levando à expectativa, como já foi dito, de que discussões atuais sobre o tratamento do passado e das narrativas nacionais em museus e instituições de memória fossem incorporadas à exposição.

Uma dessas discussões diz respeito ao tratamento de questões sensíveis ou controversas.<sup>8</sup> A literatura a respeito tem apontado que escolas, museus, arquivos e demais instituições de memória precisam tratar de temas sensíveis, que estão na ordem do dia e importam para o público, mesmo que sejam difíceis e espinhosos, pois do contrário essas instituições correm o risco de perder relevância. E se a exposição permanente do MHN, como parte de sua intenção de “prop[or] uma relação entre as esferas políticas, sociais e econômicas da nossa trajetória, a partir de recortes temporais e temáticos”, trouxesse para os visitantes documentos efetivos e pregnantes sobre a história do racismo no Brasil?

Um caminho interessante seria o de investigar como nossa grande narrativa de identidade nacional foi sendo constituída, convidando o visitante a observar a natureza da “miscigenação” que se firmou como interpretação soberana. Longe de pressupor a igualdade dos elementos que a compõem, na verdade ela sempre tomou o branco como padrão. Nos anos 1930 e 1940, quando a ideia da mistura passou a ser difundida como aquela que dava conta da identidade nacional, era comum falar-se da “contribuição” do negro e do índio à cultura nacional, como se o cerne da nação fosse o branco. *Casa-grande & senzala* é um exemplo disso. Apesar do título, Gilberto Freyre não se dedica propriamente à senzala. Como seu objetivo é “fixar e às vezes interpretar alguns dos aspectos mais significativos da formação da família brasileira”, tudo gira em torno da “contribuição” do negro (e menos do índio) à casa-grande (o *locus* daquela família). “Casa-grande” muitas vezes aparece como sinônimo de “Brasil”, e seu proprietário, como o “brasileiro”. Como no trecho a seguir: a ama negra, o negro velho, a mucama, a cozinheira “se sucediam na vida do *brasileiro* de outrora”.<sup>9</sup>

Em vez de continuar insistindo na “contribuição” do negro (e do indígena) à nacionalidade brasileira, como indica a ênfase dada ao trecho de *Casa-grande* declamado por

<sup>8</sup>Ver, a respeito, ALBERTI, 2011, 2012e 2013.

<sup>9</sup> FREYRE, 1933: xxii e 336; grifo meu.

Maria Bethânia, seria interessante enfrentar o próprio racismo. Que tal dedicar uma sala ou mais, da exposição permanente, a esse tema e às mudanças pelas quais ele passou na história do país? A ênfase na miscigenação acaba diluindo a percepção das diferenças realmente em jogo aqui.

Introduzir a história das identidades de raça e cor sendo constituídas, em grande parte em decorrência de teorias raciais, mas também como reação ao racismo, pode ser um passo importante para que os visitantes do museu se perguntem por que “negros” e “índios” não foram (e em muitas ocasiões continuam não sendo) vistos como “normais”, isto é, essencialmente diversos, como os brancos o são.

A ênfase na diversidade, ou na “deshomogeneização”, é um viés importante, que tem sido destacado na literatura sobre o tratamento de questões sensíveis ou controversas e tem sido muito debatido no Brasil, entre os que estão preocupados com a implementação efetiva das leis 10.639 e 11.645. Um exemplo interessante nos vem do ensino do Holocausto e do tratamento desse tema em instituições de memória. Em vez de insistir na figura homogeneizadora do judeu como vítima, replicando as imagens dos cadáveres empilhados, que tal enfatizar a diversidade de experiências e seus atributos de sujeitos da história? Um exemplo pregnante desse tipo de tratamento é a exposição permanente sobre o Holocausto, no Imperial War Museum de Londres.<sup>10</sup> Trata-se de uma exposição que dá trabalho ao visitante e faz pensar. Exposições não precisam, evidentemente, ser lúdicas; elas podem e devem dar trabalho e fazer pensar.

A forma como o negro ou as populações afrodescendentes são apresentadas no MHN com frequência reforça a ideia do “escravo” como vítima e pouco contribui para a visão do negro como ator e sujeito de suas próprias escolhas. Ainda na sala mais especificamente voltada para a “contribuição” do negro, vemos, ao lado de outros objetos, um grande tronco de madeira, na horizontal, com os locais para prender cabeças, tornozelos e pulsos; quadros representando a venda de escravos e um desenho em silhueta de um escravo apanhando de chicote e outros aguardando sua vez. Evidentemente não se deve esconder esses objetos e evocações do visitante: a escravidão foi profundamente perniciosa em suas práticas.

---

<sup>10</sup>Holocaust Exhibition, <http://www.iwm.org.uk/visits/iwm-london>, acesso em 28/3/2013.

Para contrabalançar, na mesma sala há um painel de fotografias coloridas de negros e negras em rituais de candomblé, dançando jongo, e em outras ações que retratam manifestações culturais afro-brasileiras. São fotografias bonitas, mas que reforçam a ideia dos nichos possíveis de destaque do negro, no Brasil atual: a cultura e o esporte. No mesmo sentido, o objeto de maior destaque da sala é um altar de oxalá todo branco, instalação de Emanuel de Araujo, de 2010, cuja plasticidade e beleza atraem os visitantes – com efeito, numa de minhas visitas, vi estudantes adolescentes de uma escola pública fotografarem-se uns aos outros na frente do altar.

Prosseguindo o circuito, depois de uma extensa sala dedicada às transformações advindas com a chegada da corte de D. João VI, voltamos a encontrar instrumentos de castigo (assim chamados) utilizados na punição de escravos: uma parede com vários itens numerados, cada qual explicado no painel disposto do lado. Na sala seguinte, uma evocação aos imigrantes, referidos num painel intitulado “Fazer a América”. Em outra sala, uma linha do tempo bastante elaborada da Abolição, com uma faixa para acontecimentos no mundo e outra no Brasil. Destaca-se, no início da linha do tempo, a escultura de um menino negro livre de correntes intitulada “Alegoria à Lei do Ventre Livre”, acompanhada da explicação “Escultura alegórica executada a mando de membros do movimento abolicionista” e das informações “A.D. Bressae”, “Gesso e Madeira / Sec. XIX”. Quem foi A.D. Bressae, como essa escultura passou a integrar o acervo do MHN, o que sua preservação documenta, que membros do movimento abolicionista a mandaram executar? – todas essas perguntas seriam interessantes de serem feitas, em lugar de se celebrar a lei que, sabemos, tinha muito mais determinações do que simplesmente a liberdade dos filhos das escravas. Os próximos objetos que “ilustram” a linha do tempo da Abolição são um busto de Joaquim Nabuco e o conhecido retrato a óleo de André Rebouças de autoria de Rodolfo Bernardelli. Em seguida, uma placa comemorativa da abolição no Ceará, em 25 de abril de 1884 e, finalmente, um retrato a óleo do Barão de Cotegipe, autor da Lei Saraiva-Cotegipe, mais conhecida como Lei dos Sexagenários (1885). Felizmente André Rebouças está presente, sugerindo que a campanha da Abolição também contou com a participação de negros.

À saída da exposição, depois de assistir, na última sala, à exibição multimídia de fotos combinadas com o Hino Nacional – fotografias de atrações naturais, turísticas, culturais, e



também de plataformas de petróleo, aviões, indústrias, tanques de guerra, combinação que bem poderia fazer parte de uma propaganda governamental dos anos 1970 –, o visitante se depara com um grande espelho, no qual está escrito, com letras grandes e vermelhas: “A história é você quem faz.” A intenção é boa, excelente até, mas resta saber se somos convencidos disso ao longo do circuito também.

### Referências bibliográficas

ALBERTI, Verena. “Tradição oral e usos da memória: o caso do Tribunal de Waitangi, Nova Zelândia”, *Anos 90*. UFRGS, v. 14, 2007: 19-39.

ALBERTI, Verena. 2011. “Oral history interviews as historical sources in the classroom.” *Words & Silences*. International Oral History Association. vol.6, n.1: 29-36. Disponível em: <http://wordsandsilences.org/index.php/ws/issue/view/4/showToc>.

ALBERTI, Verena. “Proposta de material didático para a história das relações étnico-raciais.” *História Hoje*, Anpuh, v. 1, 2012: 61-88.

ALBERTI, Verena. “Algumas estratégias para o ensino de história e cultura afro-brasileira.” In: Pereira, Amilcar Araujo & Monteiro, Ana Maria. *Ensino de história e culturas afro-brasileiras e indígenas*. Rio de Janeiro, Pallas, 2013: 27-55.

DAHER, Andrea. *A oralidade perdida*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2012.

DA MATTA, Roberto. “Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira.” In: *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro, Vozes, 1981: 58-85.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 28ª edição, Rio de Janeiro, Record, 1992 (1ª edição: 1933).

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos . *A Escrita do Passado nos Museus Históricos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Garamond/Minc, Iphan, Demu, 2006.