

# De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal

João Pacheco de Oliveira e Rita de Cássia Melo Santos  
(Organizadores)



**DE ACERVOS COLONIAIS AOS MUSEUS INDÍGENAS:**  
FORMAS DE PROTAGONISMO E DE CONSTRUÇÃO DA ILUSÃO MUSEAL



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**

**Reitora** MARGARETH DE FÁTIMA FORMIGA MELO DINIZ

**Vice-Reitora** BERNARDINA MARIA JUVENAL FREIRE DE OLIVEIRA



**EDITORA UFPB**

**Diretora** IZABEL FRANÇA DE LIMA

**Supervisão de Administração** GEISA FABIANE FERREIRA CAVALCANTE

**Supervisão de Editoração** ALMIR CORREIA DE VASCONCELLOS JÚNIOR

**Supervisão de Produção** JOSÉ AUGUSTO DOS SANTOS FILHO

#### **CONSELHO EDITORIAL**

ADAILSON PEREIRA DE SOUZA (CIÊNCIAS AGRÁRIAS)

ELIANA VASCONCELOS DA SILVA ESVAEL (LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES)

FABIANA SENA DA SILVA (INTERDISCIPLINAR)

GISELE ROCHA CÔRTEZ (CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS)

ILDA ANTONIETA SALATA TOSCANO (CIÊNCIAS EXATAS E DA TERRA)

LUANA RODRIGUES DE ALMEIDA (CIÊNCIAS DA SAÚDE)

MARIA DE LOURDES BARRETO GOMES (ENGENHARIAS)

MARIA PATRÍCIA LOPES GOLDFARB (CIÊNCIAS HUMANAS)

MARIA REGINA VASCONCELOS BARBOSA (CIÊNCIAS BIOLÓGICAS)

João Pacheco de Oliveira  
Rita de Cássia Melo Santos  
(organizadores)

**DE ACERVOS COLONIAIS AOS MUSEUS INDÍGENAS:**  
FORMAS DE PROTAGONISMO E DE CONSTRUÇÃO DA ILUSÃO MUSEAL

Editora UFPB  
João Pessoa - PB  
2019

Direitos autorais 2019 – Editora UFPB

Efetuada o Depósito Legal na Biblioteca Nacional, conforme a Lei nº 10.994, e 14 de dezembro de 2004

**TODOS OS DIREITOS RESERVADOS À EDITORA UFPB**

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998) é crime estabelecido no artigo 184 do Código Penal

O conteúdo desta publicação é de inteira responsabilidade do autor

Impresso no Brasil. *Printed in Brazil*

Projeto Gráfico **Alexandre José Barbosa da Câmara**  
Editoração Eletrônica e Design da Capa **Alexandre José Barbosa da Câmara**  
Imagem da Capa **FERREZ, Marc. Costume de chef indien, Jauapiry.**  
Revisão ortográfica **Malu Resende**  
**Divisão de Iconografia, Biblioteca Nacional.**

Catálogo na publicação  
Seção de Catalogação e Classificação

A 173	De acervos coloniais aos museus indígenas : formas de protagonismo e de construção da ilusão museal / João Pacheco de Oliveira, Rita de Cássia Melo Santos (organização). - João Pessoa : Editora da UFPB, 2019.  444 p.  ISBN 978-85-237-1414-7  1. Povos indígenas. 2. Museu e povos indígenas. 3. Arte africana. I. Oliveira, João Pacheco de. II. Santos, Rita de Cássia Melo. III Título.
UFPB/BC	CDU 39

**EDITORA UFPB**

Cidade Universitária, Campus I, Prédio da Editora Universitária, s/n.  
João Pessoa – PB  
CEP 58.051-970  
<http://www.editora.ufpb.br>  
E-mail: [editora@ufpb.br](mailto:editora@ufpb.br)  
Fone: (83) 3216.7147

**Editora filiada à:**

  
Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias

# SUMÁRIO

## INTRODUÇÃO

*João Pacheco de Oliveira e Rita de Cássia Melo Santos*..... 7

## I OS PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS

### O OUTRO REVISITADO: CONSIDERAÇÕES CRÍTICAS

*Johannes Fabian* ..... 29

### CANNIBAL TOURS, GLASS BOXES E A POLÍTICA DA INTERPRETAÇÃO

*Michael Ames*..... 51

## II OS MUSEUS ETNOGRÁFICOS COMO ESPAÇO POLÍTICO: RESSIGNIFICAÇÕES E POSSIBILIDADES

### DOS “SELVAGENS ROMÂNTICOS” AOS “POVOS PRIMEIROS”. A HERANÇA PRIMITIVISTA NOS MUSEUS E NA ANTROPOLOGIA

*Benoît de L’Estoile*..... 71

### DEVOLVER AOS INDÍGENAS SEU LUGAR NA HISTÓRIA ARGENTINA’: TEMPOS, TEMPORALIDADES E HISTÓRIAS NO MUSEU ETNOGRÁFICO DA CIDADE DE BUENOS AIRES

*Andrea Roca* ..... 103

A CONSTRUÇÃO DE UMA ‘TRADIÇÃO DE GLÓRIA’:  
TÉCNICAS EXPOSITIVAS E PRÁTICAS DISCURSIVAS DOS FRADES  
CAPUCHINHOS NO MUSEU DOS ÍNDIOS DA AMAZÔNIA (ASSIS, ITÁLIA)  
*Claudia Mura*..... 127

### ARTE AFRICANA, DE NOVO: TRÂNSITOS ENTRE ‘ETNOGRAFIA’ E ‘ARTE’ EM ANGOLA

*Nuno Porto* ..... 157

### DOIS REIS NEOZELANDESES: NOTAS SOBRE OBJETIFICAÇÃO MUSEAL, REMANESCENTES HUMANOS E FORMAÇÃO DO IMPÉRIO (BRASIL-MARES DO SUL, SÉCULO XIX)

*Edmundo Pereira* ..... 191

### **III AS EXPERIÊNCIAS DE MUSEUS INDÍGENAS EM FACE DOS DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS**

#### **ETNOGRAFIA E ARQUITETURA**

*Alban Bensa* ..... 221

#### **O MUSEU RONDON E OS POVOS INDÍGENAS EM MATO GROSSO**

*Maria Fátima Machado* ..... 255

#### **ÍNDIOS EM COMUM: A PAN-INDIANIDADE DO NATIONAL MUSEUM OF THE AMERICAN INDIAN “CONTRA O OUTRO”**

*Leonardo Bertolossi* ..... 287

#### **UMA VISITA À CASA DO IMPERADOR: SOBRE O TRABALHO DE COOPERAÇÃO ENTRE MUSEUS E SOURCE COMMUNITIES**

*Claudia Augustat, Obadias Batista Garcia, Wolfgang Kapfhammer e Ranulfo de Oliveira* ..... 313

#### **COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS, POVOS INDÍGENAS E REPATRIAÇÃO VIRTUAL: NOVAS QUESTÕES, VELHOS DEBATES**

*Renato Athias* ..... 337

#### **A DESCOLONIZAÇÃO DAS COLEÇÕES COLONIAIS: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA DE CURADORIA COM A COLEÇÃO AFRICANA DO MUSEU NACIONAL**

*Mariza Carvalho* ..... 365

#### **DESCOLONIZANDO A ILUSÃO MUSEAL – ETNOGRAFIA DE UMA PROPOSTA EXPOSITIVA**

*João Pacheco de Oliveira e Rita de Cássia Melo Santos* ..... 397

**SOBRE OS AUTORES** ..... 435

# INTRODUÇÃO

*João Pacheco de Oliveira e Rita de Cássia Melo Santos*

A eclosão dos museus coloniais se deu em meio ao processo de formação nacional. Junto com os censos e os mapas, os museus constituíram ao longo do século XIX os lugares privilegiados onde as nações em formação se tornavam materialmente acessíveis (ANDERSON, 2009). Num momento em que a formação nacional passava necessariamente pela constituição de um povo, aos museus, junto com os institutos historiográficos, coube a redução das múltiplas narrativas em uma única. Não havia naquele contexto espaço para divergências e contradições, para múltiplos pontos de vista, ou mesmo para diferentes projetos de Estado. A nação em construção exigia o apagamento e o esquecimento da diferença como condição para sua existência (RENAN, 2008). Para esse projeto nacional concorreram artistas, intelectuais e cientistas de diferentes campos do conhecimento que disputavam entre si as interpretações sobre os caminhos mais adequados e rápidos para a produção da homogeneidade da nação.

A “teoria das raças”, o “branqueamento das populações”, a “aculturação” foram aspectos que orientaram tanto as práticas dos Estados quanto as políticas de representação empreendidas pelos museus (SCHWARCZ, 1993). A morte da diferença não era apenas desejada, mas também foi amplamente celebrada por meio das artes plásticas e literárias, ao mesmo tempo em que confluíram políticas severas de retirada e diminuição das condições necessárias para a sua existência (OLIVEIRA, 2016). Nesse sentido, vimos os museus se tornarem o espaço privilegiado para a razão universal e a construção de subjetividades nacionais – o lugar para onde foram destinados os “troféus de guerra”, os espólios das populações dizimadas, onde os “outros” apareciam somente por meio do seu desaparecimento iminente e real.

Os zoológicos humanos, desdobramentos dos museus e das exposições internacionais, podem ser apontados como a radicalização mais perversa desse processo. Espaços onde a ideia de “selvagem” foi brutalmente explorada e maximizada. O lugar onde a diferença foi



arrancada dos domínios da curiosidade (GREENBLATT, 1996) e passou a ser tratada a partir do “circo de horrores”. O epicentro dessas práticas ocorreu entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, terminando antes da Segunda Guerra (BOËTSCH; SNOEP; BLANCHARD, 2012). Não aleatoriamente, mas por serem duas faces de um mesmo processo, esse período corresponde ao de consolidação dos museus coloniais e de ampliação máxima de seus acervos (STOCKING JR., 1985).

Um movimento radicalmente distinto ocorreu na virada entre os séculos XX e XXI. Contrariando todas as perspectivas estabelecidas anteriormente, assistimos a uma explosão no número das instituições museais. No caso do Brasil, a lista de museus disponíveis hoje no site do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) aponta para a existência de mais de 3 mil instituições!<sup>1</sup> Um número infinitamente superior ao quantitativo de instituições existentes no século XIX, quando foram fundados três grandes museus: o Museu Nacional (1818), o Museu Paraense Emílio Goeldi (1871) e o Museu Paulista (1895). Além deles, houve algumas experiências de formação de gabinetes de curiosidades posteriormente convertidos em museus, como o caso do Museu Julio de Castilhos, fundado no Rio Grande do Sul em 1903. O espaço anteriormente ocupado apenas pelos Museus Nacionais, de História Natural e Históricas passou nessa virada a ser disputado pelos museus indígenas, ecomuseus, museus comunitários e uma infinidade de apropriações populares e étnicas de espaços ditos ou de algum modo concebidos como “museus”.

O crescimento de instituições no início do século XXI fez parte de um movimento muito mais amplo empreendido pelas “populações subalternizadas” de afirmação de suas identidades, trajetórias e de disputa nas narrativas sobre sua importância para a construção nacional. Esse movimento, longe de constituir uma concessão por parte dos detentores das narrativas hegemônicas, correspondeu a um processo em que essas populações tomaram de assalto o seu direito de produzir “autorrepresentações”. A cultura, ao invés de constituir o elemento de depreciação e prejuízo de direitos dessas populações, como havia sido no passado, passou a ser um mecanismo através do qual o Estado era acionado a lhes reconhecer direitos. Houve aí a produção de uma agenda política para a cultura, em que essas populações requereram direitos e

---

1 <http://www.museus.gov.br/guia-dos-museus-brasileiros/>. Acesso em 30/04/2018.

políticas públicas específicas a partir da sua designação cultural.

O processo de produção da homogeneidade foi virado ao avesso e em seu lugar a diferença passou a ser um fator constitutivo fundamental. Pluralizar as narrativas museais considerando-as múltiplas do ponto de vista interno e externo tornou-se então um imperativo, e os museus coloniais passaram a ocupar o corner das políticas públicas de cultura.

A passagem entre esses dois momentos fez-se como o deslocamento de um grande pêndulo. De um lado, as políticas de produção de uma unidade cultural constituída por meio do controle exacerbado da “representação dos outros”, e do outro lado, a celebração da “autorrepresentação” como a única forma legítima de construção narrativa. “Não jogar o bebê junto com a água do banho” é um velho ditado inglês de grande eficiência nesse caso. O problema existente e reconhecido na produção historicamente relacionada aos museus coloniais não pode implicar necessariamente a sua destruição (JAMIN, 1998), assim como a sua existência, permanência e valorização não podem ser a razão para a fragilização e o apagamento das iniciativas museais de bases étnicas, entre outras.

É preciso construir novos caminhos possíveis para os museus coloniais e para os museus étnicos. E esse movimento passa necessariamente por uma revisão da própria disciplina antropológica e das múltiplas formas como se deram as relações entre os antropólogos e seus “outros”. Embora inspirado em Johannes Fabian (1983), a nossa preocupação aqui não se volta para as correntes teóricas e as disputas internas à academia, mas para as relações de uso e dominação pelas quais o “outro” foi concebido e incorporado à nascente disciplina da Antropologia e aos modos de exposição do “outro” em grandes museus coloniais e de etnografia. Nessa direção, identificamos quatro modos como o “outro” foi incorporado à Antropologia e que impactam diretamente na compreensão dos acervos e das instituições museais.

A primeira dessas formas seria aquela que o “outro” assume fora das suas condições reais de existência, como se pudesse ser observado e sobreviver dentro de ambientes artificiais. As vitrines constituem uma forma de existência de objetos culturais que foram inspiradas pelos trabalhos dos primeiros antropólogos, que em muitos casos atuavam diretamente dentro de museus. Esse movimento, que Michael Ames (2006) analisa, foi iniciado na Inglaterra, prosseguiu pela Alemanha, passou aos Estados Unidos e atingiu as partes mais distantes do mundo. Museus foram

lugares importantes para pensar a formação de nações republicanas e para mostrar a distribuição e as clivagens da expansão colonial dos séculos XIX e XX, assim como para legitimar governos, evidenciando para o público em geral a importância de uma nova ciência, a Antropologia.

Nesse movimento, mesmo depois de sair dos museus e tomar como cenário as salas e os anfiteatros das universidades, os antropólogos não mudaram profundamente as suas práticas de investigação, continuando a coisificar os seus “outros”, redefinindo-os segundo séries históricas e analíticas construídas a partir de referenciais externos. As galerias foram substituídas por teses, livros, artigos, power-points e vídeos, nos quais se anunciava ao público o índio destilado de iniciativas próprias ou de espessura e resistência, um ator cultural retirado de seu contexto social. Uma experiência humana devassada (em termos de etnografia) e lógica (em termos de sistemas), despojada de periculosidade e protagonismo.

A Antropologia metropolitana, herdeira da história natural, se relacionou primeiro com os seus “outros” enquanto seres distantes no tempo e no espaço, mortos ou em vias de extinção. O que ela focaliza e nos representa como seu objeto são, como nos mostrou Fabian, ficções construídas fora do seu contexto social e de seu tempo histórico. As instituições “nativas” correspondiam a valores, crenças e modos de vida que foram intencionalmente destruídos ou domesticados pelo mundo colonial.

É impossível não estabelecer paralelos com o exercício da biologia nos séculos XVII e XVIII, elaborando as teorias sobre a anatomia humana a partir do estudo comparativo de cadáveres, consolidando protocolos de conhecimento e princípios éticos (FOUCAULT, 1963; CANGUILLEM, 1966). Para o espírito científico da época era totalmente irrelevante indagar de quem eram estes corpos e como chegaram até os laboratórios e anfiteatros; importante era ampliar as teorias científicas que resultavam de tais experimentos. Na formação de acervos antropológicos e arqueológicos colocar naqueles corpos carimbos étnicos era algo de extrema importância. Até mesmo indicadores de posições hierárquicas foram utilizados, permitindo mais de um século depois individualizar pessoas e fundamentar reclamos de devolução (LAZZARI, 2011).

Também para os antropólogos tornou-se um tabu falar da relação colonial e de como concretamente foram obtidos os adornos que caracterizavam a dignidade de uma pessoa ou as expressões dos costumes daquelas coletividades, muitas vezes conseguidos como troféus de guerra. Somente

muito tempo depois, já em fins do século XX, a Antropologia retomaria desde uma perspectiva crítica o debate sobre os troféus de guerra, em alguns casos formados por remanescentes humanos, de que nos fala o trabalho de Edmundo Pereira nesta coletânea. O mesmo cúmplice silêncio mantido durante longas décadas vai se estender ao trabalho de campo, que se torna um valor fundamental para a Antropologia do século XX, mas que continuará a ser descrito de modo ingênuo, meramente subjetivo e por vezes até triunfalista.

Uma segunda modalidade de pensar, um pouco mais distante dos pressupostos aplicados aos museus porém não menos importante pois que aplicada aos nossos contextos mais contemporâneos, seria a ideia do laboratório. Ela está mais de acordo com as expectativas universitárias convencionais em que os indígenas e os “outros” se constituem objetos de teses, livros e comunicações, servindo como marcadores de uma trajetória acadêmica individual ou de equipe. Tal linguagem é bastante adequada para explicar os trabalhos antropológicos para as autoridades universitárias ou científicas – em sua maioria pessoas formadas no domínio das ciências experimentais e lógico-dedutivas, não nas ciências humanas. Com tal aparato conceitual e metodológico se é levado a acreditar que a situação de campo e o exercício da etnografia correspondem estritamente a uma observação rigorosa e ao estabelecimento de generalizações e conclusões, o que acarreta uma visão unilateral e ingênua do trabalho etnográfico e ainda assim não deixa de ser ética e politicamente questionável.

De tanto argumentar dessa forma e celebrar a sua relativa eficácia em demandas burocráticas internas à distribuição de recursos nas universidades e agências estatais, se acaba por acreditar nela. Permanece esquecido que quem está dentro e quem está fora do laboratório são exatamente da mesma escala, que sujeito e objeto de conhecimento disputam e compartilham interesses e valores, e que a situação de pesquisa necessariamente irá associá-los de modos múltiplos e imprevistos.

Em muitos momentos durante a pesquisa de campo é difícil saber quem é realmente o “eu” e o “outro”, o observador e o observado, quem está de um lado e do outro do campo da observação. Os pesquisadores são observados, geram informações para os seus “nativos”, que por sua vez as reinterpretem todo o tempo e muitas vezes reagem quanto à forma e ao objetivo da investigação. O laboratório, ao desconsiderar esses aspectos, é uma maneira bastante unilateral de pensar uma relação de

pesquisa, minimizando os impactos que o investigador tem naquilo que estuda, evitando problemas de responsabilidade social e de construção conjunta de comunidades políticas, de formas de cidadania e também de modos de representação.

É necessário reconhecer que a Antropologia foi pautada dentro de um projeto cognitivo universalista e acentuadamente eurocêntrico de coletar objetos de cultura em muitos lugares do mundo para refletir comparativamente sobre eles. Pouco importavam as condições em que tais povos e instituições viviam, o que contava é como entrariam na história do conhecimento ocidental e seriam utilizados pelas instituições de ciência. A museologização, num primeiro momento, no ato de coleta e no desdobramento posterior da pesquisa, promoveu a descontextualização dos elementos de cultura dessas populações (o que Alban Bensa [2006] chama de efeito “dé-realisant”, de negação de sua realidade). Num segundo momento, na exibição contemporânea dos resultados atingidos, realiza de maneira sistemática e inconsciente uma “outrificação” de coletividades vivas e de sujeitos históricos reais, que permanecem sendo qualificados como “primitivos”, “selvagens”, “remanescentes”. Ou seja, a representação engendrada pelos museus, a “ilusão museal”, os toma como se fossem “fósseis vivos” – aspectos abordados em diferentes trabalhos aqui reunidos, notadamente nos de Andrea Roca, Claudia Mura e Maria Fátima Machado.

Uma crítica a esta segunda forma de construção e de percepção do “outro” foi em parte colocada em questão na construção dos novos museus indígenas, nos processos de repatriação digital e na constituição do que ficou consolidado como o trabalho com source communities – aqui explorados, respectivamente, através dos artigos de Leonardo Bertolossi; Renato Athias; Claudia Augustat, Obadias Batista Garcia, Wolfgang Kapfhammer e Ranulfo de Oliveira. Os desafios postos pelas práticas museais contemporâneas passam pela incorporação do “outro” como sujeito cognoscente equivalente aos demais membros dos museus. Não se trata apenas de substituir postos de trabalho, invertendo as curadorias. É preciso considerar as múltiplas narrativas elaboradas por eles e sobre eles. E ao fazê-lo, essas narrativas não podem ser apenas tomadas como elemento empírico sobre o qual se constroem elaborações teóricas. A construção plena de conhecimentos – e a mudança significativa em relação aos museus e à própria Antropologia – advirá de uma construção

conjunta de proposições teóricas e, em última instância, de horizontes políticos comuns.

Uma terceira forma de falar sobre o “outro” seria a estetização. Desde o século XVI os indígenas foram seu alvo preferencial no interior de uma construção romântica e autocrítica ocidental (GREENBLATT, 1996). Foram colocados pelos filósofos como seus duplos, propondo ao Ocidente formas de humanidade que existiriam sem o autoritarismo, a violência e a exploração. Foram estímulos poderosos para utopias políticas e projetos de reforma social. Se são bons para fazer pensar, estão sempre recobertos por ideias como a de atraso, inadequação ao mundo contemporâneo e um inevitável desaparecimento.

Uma inspiração romântica foi sem dúvida importante para o trabalho de campo, levando os antropólogos a explorar regiões distantes, algumas vezes ambientes inóspitos. Constituiu-se de fato em um grande desafio entender as razões e os sentidos que motivavam os indígenas reais, ao invés de repetir os preconceitos coloniais. Os antropólogos no século XX procuraram estudar essas sociedades e culturas sem suprimir seus outros termos, recusando argumentos simplistas e explicações etnocêntricas. Contribuíram dessa forma em muito para descolonizar a ciência ocidental, mostrando a diversidade e a eficácia das múltiplas formas de organização social e a pluralidade de saberes, línguas e experiências que compunham os conhecimentos indígenas.

Muito raramente, porém, os antropólogos chegaram a estas populações antes de pesadas intervenções coloniais, que se refletiram em grandes perdas demográficas, deslocamentos compulsórios, situações de privação, dependência e patronagem. É um mérito indiscutível, a partir da memória contemporânea e dos depoimentos dos indígenas atuais, reconstituir essas populações enquanto sistemas autônomos de organização social e de conhecimentos, trazendo a especificidade dessa experiência para o patrimônio da ciência e da humanidade. Mas há um risco enorme em operar com essas reelaborações da memória como se continuassem a ser referenciais únicos e ideais para aquela coletividade, ignorando a complexidade real dessas populações, que continuam a reproduzir elementos de suas tradições e a pôr em prática estratégias sociais e políticas, lançando mão inclusive de outros conhecimentos e alianças (não somente com antropólogos, mas também com indigenistas, missionários e agentes econômicos variados). A cultura, resgatada pelo

pesquisador, não pode ser imposta aos indígenas de carne e osso, que não podem ser tutelados e avaliados exclusivamente por uma abstração acadêmica, mas tem – como qualquer população do planeta – seus próprios horizontes e suas estratégias políticas.

O indígena estetizado que vemos em alguns grandes museus é um produto construído por antropólogos, museólogos, colecionadores e estudiosos de arte primitiva. Estes profissionais têm um mérito, como o artista também, de produzir uma bela obra, que possa emocionar o público urbano e atrair turistas de todas as partes do mundo. Mas aquela obra é uma ficção, uma construção que remete ao artista e de maneira alguma ao próprio pesquisado, nem à sua realidade vivida. Ao longo da história a Antropologia se relacionou de diferentes modos com as populações autóctones e as tomou como elemento fundamental na sua constituição. A passagem dos “selvagens românticos” aos “povos primitivos” apontada por Benoît de L’Estoile num dos artigos desta coletânea demonstra uma das muitas faces de tal relação.

Há que mencionar por fim uma outra categoria, que é o mercado, que se infiltra e reenquadra algumas das práticas que derivam das metáforas precedentes. Os conhecimentos e as imagens sobre os “outros” engendradas durante o processo de pesquisa também podem ser transformados em bens e produtos de mercado, gerando retornos como qualquer outra mercadoria. Isto pode ser feito de modo literal quando os “objetos dos outros” se tornam mercadorias com valores negociados a partir de um mercado próprio das artes étnicas, como analisado por Nuno Porto em seu artigo. Ou ainda, como nas relações mais contemporâneas, o mercado de consultorias se constitui num grande escoadouro para jovens pesquisadores que não são absorvidos pela estrutura universitária de ensino e pesquisa, operando em relação à produção de conhecimentos com regras próprias e frequentemente discrepantes da comunidade científica (para este aspecto, vide livro e documento produzido pela ABA sobre perícias antropológicas – 2014 e 2016, OLIVEIRA, MURA, SILVA, 2015). Também não é raro que, para obter financiamentos, equipes de pesquisa tenham que metamorfosear suas propostas de investigação em prioridades estabelecidas por governos e instituições internacionais, podendo assim acessar fundos e programas especiais de fomento a certos temas de pesquisa.

Para uma disciplina como a Antropologia, cuja experiência de

pesquisa frequentemente se realiza dentro das casas dos pesquisados, acessando suas memórias e arquivos, compartilhando narrativas e sensações bastante íntimas, tudo isso é muito invasivo e preocupante. Se o pesquisador se imagina como tão descolado da situação concreta que vivencia e investiga, como então pretender, senão como retórica ou simulação, “transformar o exótico em familiar” ou buscar algo como uma “fusão de horizontes”? Retomando por fim o Museu, como retirar desse universo os elementos necessários a essas novas construções dotando-os de novos sentidos e usos? Os processos analisados no texto de Mariza Soares e no de João Pacheco de Oliveira e Rita de Cássia Melo Santos sobre a formulação de exposições sob novas bases conceituais e metodológicas podem nos fornecer generosas pistas por onde seguir.

## A FORMULAÇÃO DA PROPOSTA

A proposta de formulação desta coletânea, teve suas primeiras elaborações em 2009 motivadas pela realização do seminário “Experiências indígenas com museus e centros culturais” no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Organizado em cinco sessões, que ocuparam dois dias de atividades (15 e 17 de setembro de 2009), o seminário foi coordenado por João Pacheco de Oliveira e resultou de uma articulação entre a Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural (SID), o Ministério da Cultura e o Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (LACED) do Museu Nacional, e era fruto de uma parceria entre o Museu Nacional e a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID/Minc) que financiou sua realização.

O principal objetivo do seminário foi a criação e a operacionalização de uma rede de articulação entre museus etnográficos e centros culturais indígenas, voltada para fortalecer o protagonismo indígena na reflexão e na implementação de propostas de valorização e divulgação dessas culturas. O seminário, além de congrega indígenas de diferentes regiões do Brasil<sup>2</sup>, coincidiu propositadamente com a inauguração, no mesmo período e local, da exposição “Índios: os primeiros brasileiros”, objeto de análise de um artigo anterior (Oliveira; Santos, 2016), incluído nesta coletânea.

---

2 Naquela ocasião, encontraram-se no Museu Nacional por dois dias Ceíça Feitosa, Pitaguary, representando a Aopoinme; Victor Peruare, Bakairi, vinculado ao Museu



A iniciativa, realizada com ampla participação dos povos indígenas do Nordeste, foi executada pela primeira vez em Recife em 2006 e contou até 2018 com oito exposições e um amplo reconhecimento público acerca da importância dos povos indígenas da região. A experiência de reconstrução das múltiplas mostras foi um importante espaço de gestação das ideias sobre formação de novas coleções, de estratégias expositivas e de curadoria compartilhada.

Aliada a esta perspectiva, havia sido construída anteriormente a proposta de uma “historicização radical” dos objetos e imagens dos colonizados que serviu de orientação tanto da construção da exposição quanto da formulação do seminário. A historicização foi proposta no artigo “Retrato de um menino Bororo” (OLIVEIRA, 2007) e propunha a reconstituição dos “jogos de força e as lutas por classificações”, dos desvendamentos das “muitas histórias esquecidas e silenciadas”, bem como da explicitação da “individualidade dos personagens e a multiplicidade de suas orientações, resgatando também emoções e sentimentos (além de argumentos, estratégias e ideologias)” (OLIVEIRA, 2007, p. 76). Esses procedimentos buscavam construir as condições para usos mais “democráticos” e “polifônicos” do poder de representação dos museus. Por tudo isso, a justaposição da experiência da exposição com o seminário levou à confrontação dos legados museais coloniais a partir de uma perspectiva política da cultura e da memória que constitui a pedra fundante do livro ora apresentado.

Além da exposição, na gestação das ideias deste livro, participa a experiência vivenciada através da relação estabelecida entre o Museu Nacional e o Museu Maguta. Primeiro museu indígena do Brasil inaugurado em 1991, o Museu Maguta corresponde a uma experiência

---

Rondon; Zita Enoré, Pareci, da Associação Sakore Winã (T.I. Ponte Pedra); Joacelino Marcos Raposo, Macuxi, do Centro Cultural Surumu (CIR); Joacelino Marcos Raposo, Makuxi, do Centro Cultural Surumu (CIR); Romancil Cretã (Kaingang), Arpinsul; Pedro Inácio e Nino Fernandes (Tikunas) Museu Maguta; Rita Gomes (Potiguara), Secretaria de Educação do Ceará; Edmilson de Albuquerque, Associação dos Povos Indígenas de Roraima APIRR; Rosevaldo Ferreira (Babau Tupinambá), Associação Indígena Tupinambá da Serra do Padeiro – AITSP; Valeriano Xavante, Museu de Sangradouro; Weibe Tapeba, Centro Cultural Tapeba; Eujácio Batista Lopes Filho, Museu Indígena da Aldeia Pataxó de Coroa Vermelha – BA; José de Oliveira, Organização dos Professores Indígenas Saterê-Mawê; Bonifácio Baniwa FEPI/AM; Antônio Pessoa Gomes (Caboquinho – Potiguara), Centro Cultural dos Potiguara; Francisco Ashaninka, Assessoria Especial dos Povos Indígenas do Acre; e Tonico Benites (Guarani), PPGAS – Museu Nacional.

pioneira, desde a sua criação, marcada por um contexto de intensos conflitos e disputas decorrentes do processo de demarcação territorial, aos modos estabelecidos para sua administração – unicamente vinculado ao movimento e às organizações indígenas, culminando com os efeitos de seu reconhecimento internacional após a premiação como “Museu Símbolo” pelo Internacional Council of Museums (ICOM), em 1995, e o reconhecimento nacional daí decorrente. Esse processo levou, junto com a consolidação territorial, a um relativo abrandamento dos conflitos e, em algumas situações, à construção de relações mais horizontais entre regionais e indígenas. A presença de Pedro Inácio e de Nino Fernandes, respectivamente, Cacique Geral das tribos Tikuna e diretor do Museu Maguta, no seminário decorriam dessa articulação e buscavam compartilhar as experiências empreendidas desde a década de 1980.<sup>3</sup>

À conexão entre o Museu Nacional e o Museu Maguta juntaram-se outras ações pioneiras, como o Museu Rondon e de iniciativas que ainda estavam em planejamento, verificando a existência de problemas comuns, mas também de potencialidades e de possíveis complementaridades. A criação de uma rede ampliou esse diálogo, na medida em que as crises, as carências e as dificuldades de cada instituição passaram a ser mais bem discutidas e enfrentadas, a partir do momento em que foram vistas integradas em um quadro de iniciativas associadas, movidas em um mesmo horizonte programático. Neste sentido, a realização do seminário “Experiências Indígenas com Museus e Centros Culturais” foi um passo importante na formação de uma rede propositiva, com a participação de diversos representantes indígenas que apresentaram e debateram suas experiências com representantes da SID/Minc, do Museu Nacional e de instituições parceiras. Um dos pontos levantados pelos participantes foi a necessidade de uma assessoria que viesse a colaborar na implementação de Pontos de Cultura em Museus e Centros Culturais Indígenas.

A criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) em 2009 possibilitou o avanço de parte das propostas desenvolvidas pelo

---

3 Para uma análise mais detalhada do processo de constituição do Museu Maguta, ver OLIVEIRA, João Pacheco de. “A refundação do Museu Maguta: etnografia de um protagonismo indígena”. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (orgs.). Coleções e colecionadores. A polissemia das práticas. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012. pp. 201-218; ROCA, Andrea. “Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa”. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 21 (1), p. 123-155, 2015.

Ministério da Cultura desde 2004, quando deu início ao programa que ficou conhecido como “Cultura Viva” (Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – portarias n. 156, de 06 de julho de 2004; e n. 82 de maio de 2005). Com autonomia financeira e jurídica, porém subordinado ao Ministério da Cultura, o Ibram passou a fomentar de modo decisivo políticas de implementação de centros culturais (“pontos de cultura”) em todo o Brasil. A nova orientação do Ibram buscava “identificar, apoiar e fortalecer iniciativas de memória e museologia social pautadas na gestão participativa e no vínculo com a comunidade e seu território”,<sup>4</sup> tendo contemplado 13 iniciativas relacionadas a populações indígenas nos editais de 2010, 2012 e 2014 – algumas das quais presentes no seminário de 2009 e que foram responsáveis pelo crescimento estrondoso dos museus, analisado no início deste texto.

Ao estímulo à promoção das iniciativas no âmbito das culturas indígenas somou-se o incentivo à reflexão teórica sobre os processos em curso por meio de duas linhas editoriais. A primeira, a edição e a publicação da *Revista Brasileira de Museus e Museologia* (Musas).<sup>5</sup> E a segunda, a publicação de uma coleção de livros denominada “Museu, memória e cidadania”, na qual o presente livro deveria ter sido publicado.<sup>6</sup> Em virtude das mesmas contenções orçamentárias que atingiram e tornaram descontínua a realização de outras edições do Edital Pontos de Cultura, vimos também ser suspensa sem previsão de retomada a publicação da série de livros, inviabilizando por cerca de sete anos a publicação do nosso livro. Somente agora, pudemos retomar essa proposta editorial através do financiamento do projeto Pamin (Patrimônio, Memória e Interatividade), coordenado pela professora Luciana Chianca (UFPB), contemplado pelo programa de extensão (PROEXT) do Ministério da Educação e que permitiu arcar com os custos gráficos de uma publicação com cerca de 500 páginas.

O espaço temporal entre os primeiros esforços para a formulação do livro e a sua presente publicação teve algumas implicações nos processos aqui analisados e convém colocá-las para melhor compreensão do leitor.

4 <http://www.museus.gov.br/acesoainformacao/acoes-e-programas/pontos-de-memoria/programa-pontos-de-memoria/>

5 <http://www.museus.gov.br/revista-musas/>

6 Para consultar os livros da coleção, ver: [http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/09/BoletimBibliograficoCenedom\\_n24\\_jun\\_jul2014.pdf](http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/09/BoletimBibliograficoCenedom_n24_jun_jul2014.pdf)

Alguns artigos que haviam sido publicados em outras línguas e aqui foram traduzidos, caso dos textos de Fabian, Ames e Bensa, tiveram a sua divulgação para o público brasileiro ainda mais retardada. Se no período de realização da proposta o campo de estudo sobre museus e populações autóctones já possuía uma área de estudos consolidada, nesse ínterim vimos surgir um conjunto muito mais amplo de estudos e conexões que poderiam ter se beneficiado dessas publicações. Por caminhos diversos, porém não menos criativos, somam-se algumas coletâneas e iniciativas que cabem ser destacadas e que perfazem um interessante conjunto de trabalhos nessa mesma área. Caso dos trabalhos de Mariana Françoço e Laura Broekhoven sobre patrimônio indígena e coleções etnográficas (FRANÇOZO; BROEKHOVEN, 2017); de Feest e Augustat que promove a recontextualização de coleções etnográficas (AUGUSTAT; FEEST, 2013-2014); de Boast que propõe a revisitação dos museus como zonas de contato (BOAST, 2011), entre outros.

Um segundo impacto diz respeito às modificações sofridas pelos processos analisados. Este é o caso sobretudo dos trabalhos de Andrea Roca, Fátima Machado e Claudia Mura realizados naquela ocasião e somente agora publicados. Escritos contemporaneamente à observação e à análise realizada, hoje, passados esses anos, algumas das considerações não correspondem mais ao estado atual das instituições. Elas foram objetos de novas revisões e de reformulações em suas exposições, incorporando o debate crítico que se seguiu na última década. A escolha pela manutenção desse conjunto de textos no seu estado original diz respeito à pertinência que as questões apontadas continuam a ter para o campo dos museus, das práticas colecionistas e das construções expositivas, podendo vir a orientar novas formulações em outros espaços ao tempo em que também documentam um momento histórico específico das instituições analisadas.

O tempo transcorrido entre a formulação inicial da proposta e sua publicação, por outro lado, permitiu a incorporação de novos autores, que somaram, com seus objetos de estudo, temáticas que em 2011 eram apenas incipientes. Este é o caso dos textos de Claudia Augustat junto com Obadias Batista Garcia, Wolfgang Kapfhammer e Ranulfo de Oliveira; de Nuno Porto, de Renato Athias, de Edmundo Pereira e de Mariza Soares. Com esse conjunto de trabalhos incorporamos à publicação os debates mais recentes sobre curadoria compartilhada, repatriação digital,

coleccionismo de remanescentes humanos e a promoção de exposições dialógicas construídas a partir de novos horizontes políticos.

Os quatorze artigos que compõem este livro foram distribuídos em três partes: I. “Os pressupostos metodológicos”, II. “Os museus etnográficos como espaço político: ressignificações e possibilidades”, e III. “As experiências de museus indígenas em face dos desafios contemporâneos”. A primeira, composta pelos artigos de Johannes Fabian, “O outro revisitado: considerações críticas”, e de Michael Ames, “‘Cannibal Tours’, ‘Glass Boxes’ e a política da interpretação”, constitui o fundamento crítico-teórico do livro apresentado.

Na segunda, “Os museus etnográficos como espaço político: ressignificações e possibilidades”, reunimos um conjunto de trabalhos que se debruçam sobre acervos constituídos em contextos coloniais diversos. Através da sua leitura buscamos produzir ferramentas metodológicas e teóricas que possibilitem a descolonização dos museus e de seus acervos, usos mais polifônicos das coleções coloniais e o questionamento à acusação usual de que o anonimato e a falta de informações dos objetos são as razões pelas quais as exposições e as narrativas museais não são reformuladas. Ademais, os trabalhos apresentados permitem pensar como é possível interferir nas expectativas e nos gostos dos frequentadores dos museus, construindo um novo conjunto de memórias e experiências a partir das coleções e, por conseguinte, um novo conjunto de relações, mais crítico e dialógico, com as populações ali referidas.

Fazem parte dessa seção os trabalhos de Benoît de L’Estoile, “Dos ‘selvagens românticos’ aos ‘povos primeiros’”. A herança primitivista nos museus e na antropologia”; Andrea Roca, “‘Devolver aos indígenas seu lugar na história argentina’: tempos, temporalidades e histórias no Museu Etnográfico da Cidade de Buenos Aires”; Claudia Mura, “A construção de uma ‘Tradição de Glória’: técnicas expositivas e práticas discursivas dos frades capuchinhos no Museu dos Índios da Amazônia (Assis, Itália)”; Nuno Porto, “Arte Africana, de novo: trânsitos entre ‘etnografia’ e ‘arte’ em Angola.”; e Edmundo Pereira, “Dois reis neozelandeses: notas sobre objetificação museal, remanescentes humanos e formação do Império (Brasil-Mares do Sul, século XIX)”. Não fez parte desse conjunto de textos devido à limitação de espaço, mas poderia ter sido igualmente incorporado o trabalho “Retrato de um menino bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus, séculos XIX e

XXI” (OLIVEIRA, 2007) – texto que convida a uma radical historicização das coleções museais e orienta parte dos trabalhos aqui realizados.

Na última parte, “As experiências de museus indígenas em face dos desafios contemporâneos”, buscamos refletir sobre os modos pelos quais é possível converter os museus etnográficos em centros de afirmação de direitos políticos das comunidades sobre as quais falam, desmontando e desautorizando atitudes racistas, preconceituosas e segregacionistas. Intentamos ainda que esta parte possa fornecer pistas sobre os caminhos possíveis para humanizar as exposições, em um sentido mais amplo de humanidade, em que estejam contempladas as instituições e os modos de pensar dos povos não europeus.

Fazem parte desta seção os trabalhos de Alban Bensa, “Etnografia e Arquitetura”; Maria Fátima Machado, “O Museu Rondon e os povos indígenas em Mato Grosso.”; Leonardo Bertolossi, “Índios em comum: a pan-indianidade do National Museum of the American Indian contra o outro”; Cláudia Augustat, Obadias Batista Garcia, Wolfgang Kapfhammer e Ranulfo de Oliveira “Uma visita à Casa do imperador: sobre o trabalho de cooperação entre museus e *source communities*”; Renato Athias, “Coleções Etnográficas, Povos Indígenas e Repatriação Virtual: Novas questões, velhos debates”; Mariza Carvalho, “A descolonização das coleções coloniais: relato de uma experiência de curadoria com a coleção Africana do Museu Nacional”; e João Pacheco de Oliveira e Rita de Cássia Melo Santos, “Descolonizando a ilusão museal – etnografia de uma proposta expositiva”.

## ALGUNS APONTAMENTOS FINAIS

Os museus coloniais e indígenas não são apenas atos classificatórios, lugares de exibição e de marcação da diferença. Os estudos aqui reunidos, debruçados sobre diferentes experiências práticas e minuciosamente analisados, apontam para sua caracterização como fatos políticos. Suas condições de existência e de alcance social estiveram intimamente relacionadas ao contexto político mais amplo, às concepções de nação, à compreensão da cultura e de seu uso político. Os museus, de todos os tipos que se possa imaginar, não podem ser colocados fora dessa arena. Não existe isenção, neutralidade ou visão global em sua existência.

No caso dos museus coloniais, eles tiveram sua origem ligada à

administração colonial. Foi o processo de sujeição, controle e submissão das populações autóctones que deu causa a esses museus. Suas coleções, como já apontado, foram quase sempre reunidas através de guerras coloniais concretas nas quais as populações autóctones foram as suas maiores vítimas. Além de serem a vitrine do horror e o cemitério onde eram celebrados os vencidos, os museus coloniais consolidavam ainda o tempo da exclusão. Podiam dele participar aqueles que, alijados da vida política real, tinham o seu lugar reservado no passado nacional. Os museus coloniais funcionaram, portanto, como hierarquizadores e lugares públicos de exibição da norma social.

Os museus indígenas, por sua vez, correspondem a iniciativas promissoras que almejam posições contrárias às tomadas pelos museus coloniais. Contudo, para sua constituição concreta não basta somente fazer o contrário do que os brancos fazem, de ocupar os seus lugares numa estrutura montada a partir de uma engrenagem construída para agir contra si. O protagonismo indígena não diz respeito unicamente à substituição de curadores. Para sua real efetivação é preciso pensar como os museus podem se articular à luta política indígena, por quais mecanismos ele pode assumir uma função concreta em suas vidas. Os novos museus precisam ser uma arma, uma ferramenta em sua luta. E é justamente este aspecto que pode permitir conferir a um museu a condição de indígena – sua capacidade de articulação às reivindicações e o seu alinhamento ao projeto político por eles construído.

Essa mudança exigida e empreendida pelos indígenas impacta museus indígenas e museus coloniais. Mais recentemente, a superação das limitações nos museus coloniais tem sido trilhada através da requalificação das coleções por meio do seu confronto com os indígenas contemporâneos. Em todo o mundo, vemos equipes de indígenas convocadas a construir novos sentidos e usos para os objetos acumulados. Almeja-se “fazer os objetos falarem” por meio do seu contato com as populações indígenas às quais estão referidos. Essa solução, que busca confrontar a ausência de dados e informações sobre os objetos, tem se mostrado um caminho criativo e levado a novas demandas que impõem também aos museus coloniais a tomada de uma posição política. Romper com a distância temporal estabelecida “chamando” os indígenas “ao tempo da Antropologia” vai acabar por instaurar nessa uma nova relação com a história.

E essa aposta precisa ser repensada a partir de outros parâmetros que não apenas os velhos protocolos antropológicos. Como apontamos nas seções anteriores, a refundação dos museus precisa ser pensada a partir de uma crítica severa das formas como a Antropologia construiu o seu “outro” – por meio das vitrines, da exotização, do laboratório e do mercado. É preciso produzir uma historicização radical através de sua inserção na história da disciplina e da ciência. A opção, portanto, por integrar Antropologia e História precisa se dar nos diferentes planos de atividades. Desde a contratação da equipe técnica às elaborações teóricas. A mudança precisa ser feita a muitas mãos.

Por fim, precisamos considerar que os museus continuam a deter um importante papel pedagógico em relação aos processos de objetificação que existiram e continuarão a existir. Por mais que tenhamos produzido uma reflexão crítica no âmbito acadêmico sobre os processos de construção de representações e objetificações, estas continuarão a ser materializadas pelas pessoas por meio da construção de objetos, imagens e sons. Construir caminhos para a compreensão desses processos e para uma convivência possível para todas as coletividades é uma empreitada que não poderá jamais ser abandonada. Retomar, portanto, o papel pedagógico dos grandes museus, legitimador de reconhecimento e formador da opinião pública, é algo urgente e que não pode se limitar apenas aos muros da própria instituição. Produzir cartilhas, exposições locais, vídeos educativos e refundar a “ilusão museal” são tarefas das quais todos nós devemos tomar parte, posto que mudar o museu exige a mudança da disciplina e, no fim, da condição dos indígenas e dos “outros” dentro da sociedade atual.

## REFERÊNCIAS

AMES, Michael. **Cannibal tours and glass boxes**: the anthropology of museums. Vancouver: UBC Press, 2006.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.



AUGUSTAT, Claudia; FEEST, Christian. **Brazil in the Weltmuseum Wien**. Archiv Weltmuseum Wien, Viena, v. 63-64, p. 290-296, 2013-2014.

BENSA, Alban. **La fin de l'exotisme**. Marseille: Anarchasis, 2006.

BOAST, Robin. **Neocolonial collaboration**: Museum as contact zone revisited. *Museum anthropology*, 34 (1), p. 56-70, 2011.

BOËTSCH, Gilles; SNOEP, Nanette Jacomijn; BLANCHARD, Paul. **Human Zoos**: The Invention of the Savage. Paris: Musée du Quai Branly, 2012.

CANGUILHEM, Georges. **Le normal et le pathologique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1966.

FABIAN, Johannes. **Time and the other**: how anthropology makes its object. New York: Columbia University Press, 1983.

FRANÇOZO, Mariana; BROEKHOVEN, Laura Van. Dossiê "Patrimônio indígena e coleções etnográficas". **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, Belém, v. 12 n° 3, set./dez. 2017.

FOUCAULT, Michel. **La Naissance de la clinique**. Une archéologie du regard médical. Paris: Presses Universitaires de France, 2015.

GREENBLATT, Stephen. **Possessões maravilhosas**: o deslumbramento do Novo Mundo. São Paulo: Edusp, 1996.

JAMIN, Jean. Faut-il brûler les musées d'ethnographie? **Gradhiva**, 24, p. 65-69, 1998.

LAZZARI, Axel. Reclamos, restituciones y repatriaciones de restos humanos indígenas: cuerpos muertos, identidades, cosmologías, políticas y justicia. **Corpus**. Archivos virtuales de la alteridad americana, 1.1, 2011.

OLIVEIRA, João Pacheco de. O Retrato de um Menino Bororo:

narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus, séculos XIX e XXI. **Revista Tempo**, v. 12, n. 23, p. 107, jul.-dez. 2007.

\_\_\_\_\_. A refundação do Museu Magüta: etnografia de um protagonismo indígena. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (orgs.). **Coleções e colecionadores**. A polissemia das práticas. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012. pp. 201-218.

\_\_\_\_\_. **O nascimento do Brasil**: “pacificação”, regime tutelar e formação de alteridades. Rio de Janeiro: Contracapa, 2016.

OLIVEIRA, João Pacheco; MURA, Fabio; SILVA, Alexandra Barbosa (org.). **Laudos antropológicos em perspectiva**. Brasília – DF: ABA, 2015.

RENAN, Ernest. **What Is a Nation?** Columbia: Columbia University Press, 2008.

SCHWARCZ, Lilia M. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

STOCKING JR., George. **Objects and Others**: Essays on Museums and Material Culture (History of Anthropology). Madison: University of Wisconsin Press, 1985.



# **I - OS PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS**



# O OUTRO REVISITADO: CONSIDERAÇÕES CRÍTICAS<sup>1</sup>

*Johannes Fabian*

*Em memória de Edward Said*

Quando eu propus “revisitar o Outro” neste artigo, eu fiz isso como alguém a que foi creditado, e às vezes até acusado, de contribuir para um certo discurso sobre a alteridade que é agora corrente na antropologia, tanto quanto nos estudos culturais e na teoria pós-colonial. A maioria dos pensamentos que terei para oferecer, portanto, são considerações posteriores. É verdade – mas apenas para descobrir que as questões e os problemas levantados pelo conceito de outro da antropologia são tão difíceis, complexos e numerosos como eram então. Assim decidi-me a falar de quatro limitações em minhas reflexões anteriores.

Primeiro, apoiar-me na antropologia cultural ou social em sua variedade anglo-americana; com exceção de algumas referências, não discutirei os escritos de nossos colegas franceses. Em segundo lugar, embora não seja possível ignorar completamente ideias filosóficas em relação a outros ou à outridade (*otherness*), discutirei-as apenas quando surgirem dentro de minha disciplina. Em terceiro lugar, como as reflexões teóricas que posso ter a oferecer são inspiradas na etnografia, isto é, em tentativas de produzir e representar conhecimento de outro(s), vou manter o foco em meu próprio trabalho empírico dentro da antropologia. Finalmente, vou ser retrospectivo, preocupado mais em fazer um balanço do que em propor novas direções.

---

<sup>1</sup> Este artigo consiste na tradução de *The other revisited: Critical afterthoughts*, *Anthropological Theory*, 6 (2), p. 139-152, 2006. Tradução de Ana Paula Lima Rodgers e revisão de Rita de Cássia Melo Santos e João Pacheco de Oliveira.

## UMA OLHADA PARA A ORIGEM: O “OUTRO” NA ANTROPOLOGIA

Houve tempos na antropologia em que falar de “outros” era lugar comum. Tempos que não voltam mais. Para que se possa entender o que aconteceu, devem ser analisadas as origens de seu uso. Até onde posso me lembrar, o *outro*, tanto o termo quanto talvez mesmo o conceito por trás dele, começou sua carreira na antropologia anglo-americana de modo bastante inconspícuo. Ele não entrou em cena de modo espetacular; ao contrário, pode-se dizer que ele entrou de modo sorrateiro na antropologia. “Outro” (adjetivo ou substantivo, próprio ou comum, singular ou plural, com ou sem aspas) como uma designação do objeto antropológico não parece ter requerido mais do que um entendimento de senso comum. Por ser tão genérico, o termo era útil, pois sua vagueza nos permitia continuar a falar sobre os temas de pesquisa e ao mesmo tempo evitar expressões que haviam se tornado problemáticas em consequência da (então) recente descolonização. Selvagens, primitivos, povos tribais e congêneres foram disfarçados de outros.

Estas são as minhas recordações: não tenho conhecimento de um estudo histórico compreensivo que possa respaldá-las.<sup>2</sup> O período que tenho em mente abrange por volta do começo dos anos 60, quando “outro” apareceu no título *Outras Culturas*, de John Beattie (1964), e o começo dos anos 80, quando o encontramos em *Outras Tribos, Outros Escribas*, de James Boon (1982). Minhas observações quanto ao significado amplo do termo são confirmadas por Edmund Leach, que escreveu o seguinte na metade desse período:

Começamos por enfatizar quão diferentes são “os outros” e os fizemos não apenas diferentes mas também remotos e inferiores. Sentimentalmente, tomamos então a via oposta e argumentamos que todos os seres humanos são semelhantes; (...) mas isso também não funcionou, “os outros” permaneciam obstinadamente outros. Mas agora podemos ver que o problema essencial é de tradução (1973, p. 772).<sup>3</sup>

2 Uma história do termo e conceito “outro” na antropologia ainda está por ser escrita – um projeto que seria monumental, especialmente se fossem incluídos na discussão trabalhos estreitamente relacionados à disciplina (para citar apenas dois exemplos: Hartog, 1980 e Todorov, 1982).

3 Tomei esta citação da contribuição de Talal Asad para o *Writing Culture* (ASAD, 1986, p. 142).

Surpreendentemente – dada a sua inclinação para a hermenêutica (e a preocupação da hermenêutica com a alteridade) – o “outro” não figurou no índice do *Interpretação das Culturas*, de Geertz (1973). Nem foi aí mencionado dentre os “megaconceitos com os quais a ciência social contemporânea está às voltas – legitimidade, modernização, integração, conflito, carisma, estrutura...” (p. 23).<sup>4</sup> Já no avançado dos anos 70, falar de *outro(s)* na antropologia, quando ocorria, pode ter sido indicativo de nada mais que o reconhecimento pela disciplina de uma tendência intelectual mais ampla, caracterizada por Susan Sontag do seguinte modo:

O pensamento moderno está comprometido com uma espécie de hegelianismo aplicado: buscar seu Eu no Outro. A Europa busca a si mesma no exótico (...) dentre os povos ágrafos (...) O “outro” é experimentado como uma purificação aguda do “eu” (SONTAG, 1970 [1966], p. 185).<sup>5</sup>

Amplamente considerado um marco no caminho para a antropologia pós-moderna, era de se esperar que o índice de *Writing Culture* (CLIFFORD; MARCUS, 1986) trouxesse entradas para outridade e para o outro. Elas nos levam primeiro à Introdução de Clifford. Lá encontramos uma afirmação indicando que nossa disciplina havia se deslocado do simples uso da alteridade como uma máscara ou um disfarce para encará-la como um problema filosófico:

A etnografia a serviço da antropologia costumava enxergar outros claramente definidos, como primitivos, tribais, não ocidentais, ágrafos ou não históricos (...) Agora a etnografia encontra outros em relação a si mesma, ao passo em que vê a si como outro (...) Tornou-se claro que cada versão de um “outro”, onde quer que seja encontrado, é também a construção de um “eu” (1986, p. 23).

---

4 Outro e outridade apareceram no Índice e em alguns (um tanto ácidos) comentários esparsos em sua mais recente coletânea de artigos (GEERTZ, 2000).

5 Encontrei essa passagem apenas recentemente, citada em um artigo não publicado de E. Wilmsen, aqui referenciado.



Depois vem o artigo de George Marcus nesse volume, no qual ele trata da questão em uma nota de pé-de-página:

É a própria matéria temática tradicional da antropologia – o outro primitivo ou estrangeiro – que primordialmente repele, ou antes, mina o pleno potencial de relevância da antropologia em uma ampla tendência intelectual, algo há muito antecipado. A figura do outro primitivo ou estrangeiro não é mais tão convincente (...) A homogeneização global é mais crível do que nunca, e ainda que o desafio de descobrir e representar a diversidade cultural se mantenha sólido, fazê-lo em termos de reservas culturais espaço-temporais de outridade parece um esforço ultrapassado. Ao invés disso, as formas mais expressivas de diferença são agora definidas no interior de nosso próprio universo cultural capitalista (...) (MARCUS, 1986, p. 167-68n).

Isto ecoa tanto as minhas antigas observações como a afirmação de Clifford, mas além disso traz uma outra torção através da sugestão de que não apenas os termos que a outrificação encobriu tornaram-se ultrapassados, mas também o encobrimento ele mesmo, portanto, a antropologia faria melhor abrindo mão de seu fascínio pela outridade exótica caso pretenda sobreviver como um jogador global.<sup>6</sup>

Do ponto de vista oferecido por algumas afirmações exemplares da história recente da antropologia, “outro” e “outridade” podem parecer noções cuja presença foi oscilante. Chegaram elas a causar, ou ao menos a indicar, um debate e uma reorientação teórica? É possível afirmar que “falar de outros” mudou as práticas de pesquisa da disciplina? E, finalmente, como o discurso antropológico sobre *outros* se articula com o uso flutuante e inflacionário dos termos “outro”, “outridade”, “outrificação” e, não esqueçamos do termo guarda-chuva, “alteridade” nas ciências sociais e humanidades?<sup>7</sup> Eu não tenho nem a competência, nem a coragem para oferecer sequer um esboço da história crítica que a resposta a estas questões demandaria. No lugar disso, o que eu gostaria

6 O que estou chamando de uma “outra torção” se aplica apenas ao contexto das afirmações que acabei de citar. Que o discurso da outridade espelhasse de alguma forma sua própria desaparecimento como experiência humana não era uma ideia nova. Já havia sido explicitamente afirmada, e em termos similares aos de Marcus, por Beatty, em sua introdução ao *Outras Culturas* (*Other Cultures*, ver 1964, p. 3-4).

7 Seguindo a recomendação do autor de não reduzir o seu esforço analítico à ideia de alteridade, passaremos a traduzir em português “otherness” como outridade e “othering” como outrificação [Nota dos revisores].

de apresentar-lhes é, primeiro, uma espécie de estudo de caso, um relato sobre como e porque este antropólogo passou a “falar de outros”; em seguida, algumas observações destinadas a esclarecer minha posição diante de certo criticismo, bem como aparentes similaridades, no trabalho de outros autores.

## O CAMINHO PARA O OUTRO EM O TEMPO E O OUTRO

Minha tentativa de traçar a incipiência do discurso sobre *outro/outros* na antropologia provou-se difícil e seus resultados são algo inconclusivos. Ainda mais desconcertante foi perceber que a tarefa de rastrear termos e conceitos em meu próprio trabalho era bem mais complexa do que eu poderia imaginar. Dito isso, segue a história, reconstruída o melhor possível da memória e de checagens eventuais sobre antigos escritos semiesquecidos.

Quando iniciei meu treinamento na antropologia americana, já possuía uma formação cultural sólida e, segundo a observação de alguns, obstinada em teologia e filosofia, realizada na Áustria e na Alemanha. Se colocado na berlinda, eu teria de declarar que o posicionamento que extraí de minhas leituras na Europa era aquele de um marxista – contanto que o aprendizado através dos escritos do jovem Marx o justifique e uma dose cavalgar de fenomenologia e hermenêutica não invalide um tal rótulo. Uma vaga ideia husserliana de *der Andere*, o Outro, fazia parte de minha bagagem intelectual, portanto, só se poderia esperar que ela viesse a influenciar a atitude crítica que desenvolvi em relação ao paradigma modernista predominantemente “científico”, quer dizer, positivista e sistêmico – Talcott Parsons temperado por Max Weber – que reinava àquela época na Universidade de Chicago, onde obtive meu título.

Logo após cumprir meus deveres, por assim dizer, com uma dissertação sobre movimento carismático religioso, eu senti a necessidade, ou antes, tive a temeridade de formular uma abordagem alternativa em um ensaio intitulado “Linguagem, História e Antropologia” (1971, reimpresso em 1991, cap. 1). Meu argumento, desenvolvido a partir de meu próprio trabalho empírico recente, era de que a pesquisa antropológica do tipo que chamamos de trabalho de campo é levada a cabo através de uma comunicação interativa mediada pela linguagem,

e que, portanto, qualquer objetividade que possamos almejar deve estar fundada sobre uma intersubjetividade. A fundamentação para as teses que formulei eu extraí da filosofia da linguagem de Wilhelm von Humboldt, da crítica (então) recente ao positivismo nas ciências sociais de Habermas (1967) e da nova abordagem para uma etnografia centrada na linguagem desenvolvida por Hymes (1964). A fenomenologia só aparece uma vez, vagamente, e as referências aos textos fenomenológicos são feitas apenas indiretamente através da citação de Radnitzky (1968, 1970), cujo livro era à época a única introdução sucinta sobre as “escolas continentais de metaciência” disponível em inglês.

Eu não utilizei “outro” e demais termos relacionados nesse artigo (exceto em uma citação de Humboldt), mas a posição epistemológica que adotei abriu uma espécie de espaço semântico a ser preenchido posteriormente. O que importava naquele momento, tanto quanto agora, é que o que eu tinha em mente não era um *outro* generalizado ou exótico, mas um *outro* como interlocutor: a alteridade como pré-requisito para o tipo de produção do conhecimento que chamamos de etnografia. Esse foi apenas um primeiro passo a nos afastar de uma concepção cientificista da antropologia como história natural. Eu postulava um tipo de alteridade exigida por, ou implícita em qualquer teoria da intersubjetividade (e este pode ter sido o elemento fenomenológico em minha crítica que mobilizou Ian Jarvie, um popperiano, além de editor da revista que publicou meu artigo, a me acusar de ser o líder de um “golpe fenomenológico” na antropologia).<sup>8</sup>

Se descobrir o *outro* epistemológico foi um primeiro passo, o próximo era encarar a alteridade conforme ela havia emergido historicamente nas práticas discursivas de representação do conhecimento antropológico. A ideia de que a imagem da antropologia como provedora de uma outridade contrastiva, chamemos assim, havia se tornado profundamente arraigada foi algo que percebi através de um convite para contribuir com material etnográfico exótico – não descrito nestes termos, mas quase – para um número especial do periódico *Social Research* sobre “Morte na Experiência Americana”. Eu me resenti do papel que me foi assinalado

8 Ver “Carta aos antropólogos”, de Jarvie (1975), e também nossa troca polêmica anterior, desencadeada pelo que me pareceu ser uma sociologização da alteridade (O antropólogo como um estranho) que ele propôs como uma solução para o problema da “integridade ética na observação participante” (1969, 1971).

e decidi embarcar em uma crítica de concepções que pensava estarem por trás da atribuição, a qual foi cordialmente aceita pelo editor. Este ensaio, que se chamou “Como Morrem os Outros – Reflexões sobre a Antropologia da Morte” (1972, reimpresso em 1991, cap. 9 e incluído na coletânea de ROBBEN, 2004, p. 49-61), não apenas trazia os “Outros” em maiúsculas em seu título, mas também reafirmava a ideia de uma “concepção epistemológica do ‘outro’” (1991, p. 177-8)<sup>9</sup> e antecipava muito de *O Tempo e o Outro*, em passagens tais como a seguinte sobre

tentativas de identificar as reações contemporâneas à morte, especialmente aquelas que parecem irracionais, ostensivamente rituais e pitorescas, como sobrevivências de formas “arcaicas” (...) De modo que os ritos de morte primitivos e folclóricos possam ser localizados em um passado nostálgico – que é ainda um outro modo de relegar as reações à morte a “os outros”, ou ao menos ao outro que sobreviveu em nós (1991, p. 179).

As últimas frases deste ensaio formulam um *insight* que eu gostaria de citar porque acredito que ele contenha um desafio que ainda temos de enfrentar:

Simplesmente não há nenhum modo de chegar diretamente aos “outros”. Antropólogos e outros analistas que estudam as reações modernas à morte devem encontrar ou construir um meta-nível de interpretação caso pretendam compartilhar suas descobertas. No final do século XIX, essa pode ter sido a ideia de uma ciência natural do homem em busca de leis universais de progresso a serem verificadas por “dados” etnográficos cuja outriedade “objetiva” não se colocava em dúvida. Hoje parecemos estar às voltas com a tarefa de construir uma hermenêutica social, uma interpretação da realidade social (seja ela primitiva ou moderna) que se concebe como parte dos processos que busca entender. Lévi-Strauss estava certo: a antropologia da morte é uma forma de morrer, ou de conquistar a morte – o que, no fim, pode dar no mesmo (FABIAN, 1991, p. 190).

---

<sup>9</sup> Contendo uma referência a um artigo de Donald C. Campbell (1969), psicólogo eminente com tendências fenomenológicas, além de colega na Northwestern University, que encorajou meu fervor crítico de juventude.

Agora gostaria de fazer algumas observações sobre *O Tempo e o Outro*. O objetivo do livro não foi desenvolver um conceito teórico do Outro (ou dar uma torção antropológica a um conceito filosófico). Nem o Outro foi proposto como uma espécie de dispositivo metodológico – como se eu tivesse aplicado o conceito para ver até onde ele me levaria. Era um livro pequeno, mas que contava uma história complicada. Não é difícil, contudo, elencar os principais pontos do argumento. Começava com uma observação simples: enquanto disciplina voltada para as práticas de construção e representação do conhecimento, a antropologia está marcada pela contradição. A antropologia tem sua base empírica na pesquisa etnográfica, depende de investigações que mesmo os praticantes intransigentes (os que gostam de pensar seu campo como um laboratório científico) precisam empreender como interação comunicativa. O compartilhamento do tempo que tal interação requer demanda que os etnógrafos reconheçam as pessoas com as quais realizam suas pesquisas como seus coetâneos. Entretanto – e aqui é onde reside a contradição – quando os mesmos etnógrafos representam seu conhecimento através do ensino e da escrita, eles o fazem em termos de um discurso que consistentemente situa aqueles dos quais se fala em um tempo distinto daquele que tem a palavra. Chamei o efeito dessas estratégias de “negação da coetaneidade”, e qualifiquei o discurso daí resultante de “alocrônico”. Tal contradição foi expressa sucintamente no Prefácio: “A presença empírica do Outro se torna sua ausência teórica, um escamoteamento levado a cabo através de uma gama de artifícios cuja função e intenção comum é manter o Outro fora do tempo da antropologia” (2002a, p. xli).<sup>10</sup>

O resto do livro é dedicado a uma análise crítica respaldada por quaisquer referências teóricas que pude encontrar na historiografia, na linguística, na crítica literária e na filosofia. O elemento distintivo de minha empreitada talvez tenha sido ancorar a crítica nos modos da antropologia em sua relação com o tempo, algo que chamei de

---

10 Cito aqui a partir da segunda edição, que reproduz o texto da primeira sem mudanças, mas conta com um preâmbulo substancial de um jovem historiador da antropologia, que oferece um excelente resumo além de uma primeira avaliação do impacto do livro (BUNZL, 2002). A primeira parte da passagem citada é quase idêntica a uma afirmação contida em *Orientalismo*, de Edward Said: “Nas discussões sobre o Oriente, o Oriente é toda ausência, enquanto se sente o orientalista e o que ele diz como presença; e ainda não devemos esquecer que a presença do orientalista é facultada pela efetiva ausência do Oriente” (1978, p. 208).

“cosmologia política”. Não tenho nenhum arrependimento em relação a *O Tempo e o Outro*. Foi necessário jogar uma pedra na engrenagem do discurso alocrônico. Mas o que dizer dos “danos colaterais” que essa crítica da antropologia pode ter causado? Não nos detenhamos no fato de que ela irritou aqueles colegas antropólogos honestos que viram sua disciplina, senão ameaçada, no mínimo injustamente amaldiçoada (afinal, pode-se ser honesto e equivocado ao mesmo tempo). Mas o que dizer do “selvagem”, do “primitivo”, do “tradicional” e todos os outros termos que tomei como evidência de um alocronismo injustificado? A crítica radical não deveria nos fazer esquecer que, assim como o *sauvage* de Rousseau ou Lévi-Strauss, a maioria deles fez parte em algum momento de discursos que se posicionavam criticamente quanto à fé cega na razão ou na civilização e na celebração irrefletida da modernidade. Radical aqui tem o sentido de remontar às raízes, não de ignorá-las.

Com essas considerações, creio estar mais concordando que discordando de uma crítica recente de *O Tempo e o Outro* proferida por Marc Augé (1994a, especialmente p. 76, e 1994b), que teme que minha ênfase na negação da coetaneidade se limite ao quadro que estou tentando romper, o que faz com que eu não consiga analisar as questões reais, como modernidade e contemporaneidade. Posso pensar em duas respostas a isso. Primeiro, se Augé, que escreveu depois de *O Tempo e o Outro*, pudesse ser lido como se desse apenas um novo passo na reflexão acerca do *outro* na antropologia – ou seja, se sua crítica se restringisse ao argumento de que essa reflexão deveria ir mais longe – então a discussão estaria encerrada. Mas a verdadeira questão é saber se a discussão que ele tem comigo invalida o argumento de *O Tempo e o Outro*, o que significa questionar quão válido é o próximo passo que ele dá quando pretende invalidar o primeiro passo. Por outro lado, há a possibilidade de que as coisas que fazemos tenham pouco a ver entre si (analogamente ao que digo sobre Levinas, ver abaixo). Segundo, eu poderia observar que *O Tempo e o Outro* me levou sim a tratar da contemporaneidade no sentido evocado por Augé, como se pode constatar em minhas discussões com a noção de cultura popular (sintetizadas em FABIAN, 1998; ver também a próxima seção deste artigo).

## O OUTRO APÓS O TEMPO E O OUTRO

Mesmo que eu acreditasse que um livro pode mudar uma disciplina, seria pretensioso dizê-lo do meu próprio. A modéstia é genuína neste caso, porque eu subscrevo plenamente uma máxima da filosofia do futebol que diz que “depois do jogo é antes do jogo”. *O Tempo e o Outro* definitivamente não foi o fim do jogo, como temiam alguns dos primeiros leitores, nem para a disciplina nem para mim mesmo, se a minha produção etnográfica e teórica das duas últimas décadas puder contar como indicação. Do ponto de vista retrospectivo e algo autobiográfico que adoto nessa conferência, gostaria agora de continuar a história do “falar de outros” na antropologia e passar em revista algumas das torções mais recentes da trama.

## PRESENÇA E REPRESENTAÇÃO

Seja como sintoma, ou como causa, o fato é que *A Escrita da Cultura* foi um marco emblemático da “crise de representação” que atingiu a antropologia por volta da mesma época em que se difundiu sobre as outras ciências sociais (notadamente a história), humanidades e estudos culturais. Os debates que se seguiram lidaram com problemas complexos, a maioria dos quais concernente à política das convenções literárias empregadas na representação do conhecimento antropológico. Estava em jogo não tanto o valor de verdade do discurso antropológico, mas a questão de pensar até que ponto (em geral) e de que modo (especificamente) a etnografia e a antropologia “falando de outros” tanto exprimiam quando exerciam relações de poder. As propostas abrangiam de “experimentalizar com gêneros” – consertando os meios – a declarações sobre o fim da representação – abandonando o fim. Em resposta a um ensaio de Edward Said no qual ele sustentava que apenas uma mudança nas relações de poder entre o Ocidente imperial e seu outro antropológico – seus interlocutores, como ele coloca – poderia conduzir a uma saída para fora da crise de representação (1989), ponderei que “talvez seja possível continuar o debate... caso se compreenda o problema com as representações não como uma diferença entre a realidade e suas imagens, mas como uma tensão entre representação e presença” (1990c, p. 755, reimpresso em 1991, p. 208).

Em última instância, a tarefa da antropologia é atribuir presença àqueles dos quais, quando muito, só se fala *in absentia*. Eu não estou nem perto de compreender todas as implicações disso nem sei como resolver o dilema que uma tal ambição nos apresenta: caso sejamos bem sucedidos em tornar os outros presentes, isso não encerraria nossas atividades como seus representantes/representantes?<sup>11</sup> Podemos distinguir entre o lado da produção e o lado da representação do conhecimento etnográfico: enquanto a copresença é uma condição da produção da investigação, faz pouco sentido pensar nela como um requisito da representação. A escrita que concede ao outro uma voz, que reconhece e se engaja na coautoria, que apresenta textos escritos por aqueles que estudamos ou transcritos de gravações feitas no campo, ainda é uma representação, mas ao menos nos deixa mais preocupados com o que estamos fazendo do que estávamos antes de abandonar o cientificismo ingênuo.

## REMEMORANDO O OUTRO

Em meu próprio trabalho, devo dizer que não permiti que essas preocupações me paralisassem. Pelo contrário, o foco em certos temas de pesquisa – tais como os modos pelos quais a cultura se faz presente pela performance, ou pelos quais o passado se faz presente e o presente lembrado – me manteve escrevendo etnografias, tendo sempre como base estudos da contemporaneidade africana sob a rubrica da “cultura popular”. Isto por sua vez me levou a mais reflexões sobre alteridade,<sup>12</sup> como, por exemplo, um *insight* que tive no ensaio sobre “Presença e Representação”, mesmo que não tenha passado de um palpite à época. Eu observei que para o etnógrafo há uma espécie de experimentação do *outro* “que pode se intensificar com o tempo, e que, de qualquer modo, precisa de tempo para ser intensificada” (1990c, p. 769; 1991, p. 221).

11 Ver também a formulação elegante dada para esse dilema por J.-P. Dumont (1986, p. 359) citada em “Presença e Representação”.

12 Ver Fabian (1990a) sobre historiografia popular, 1990b sobre performance e teatro popular, 1996 sobre pintura histórica popular e 1998 sobre antropologia e cultura popular, todos eles baseados em pesquisa na região de Shaba do antigo Zaire, agora República Democrática do Congo. O material textual apresentado nesses estudos assumiu um novo tipo de presença ao ser depositado em um arquivo virtual acessível publicamente na internet: <www2.fmg.uva.nl/lpca>. Ver também minhas conjecturas a respeito do possível efeito de tal presença virtual da escrita etnográfica (FABIAN, 2002).



Na verdade, em *O Tempo e o Outro* eu já havia tido uma ideia semelhante, quando disse que, para que possamos estar conscientemente na presença um do outro, precisamos de alguma forma compartilhar o passado um do outro. A despeito do caráter tentativo e críptico desta proposição, o interessante é que ela me fez entender a importância do papel desempenhado pelo ato de lembrar nessa forma específica de falar dos outros que chamamos de etnografia. Essa ideia começou a tomar forma quando eu trabalhava em um estudo de relatos sobre a exploração da África Central, e foi primeiro discutida num artigo intitulado “Lembrando o Outro” (1999, reimpresso em FABIAN, 2001, cap. 9). Tratava-se essencialmente de uma continuação do argumento da coetaneidade como condição da pesquisa comunicativa, mas agora com um foco no conceito de reconhecimento. Esse conceito me levou a pensar produtivamente sobre a investigação etnográfica como um processo de reconhecer, conhecer e rememorar.

Com isso, as questões relativas ao Outro entram na órbita do pensamento e do discurso sobre *memória* – que é um megaconceito como talvez nenhum outro – o que poderia ser uma faca de dois gumes. De todo modo, isso me ajudou a compreender mais claramente o quanto de memória e rememoração estão envolvidas em cada passo da etnografia, do trabalho de campo à documentação, interpretação e apresentação de nossos achados. Aqui eu não posso fazer mais que mencionar esse interessante aspecto,<sup>13</sup> mas gostaria de dizer rapidamente algo sobre o ganho teórico a ser obtido pelo emparelhamento entre memória e alteridade.

Cedo ou tarde, pensar sobre memória nos leva a considerar questões de identidade, tanto individual como coletiva, psicológica como cultural.<sup>14</sup> Não apenas isso: se é verdade que reconhecer os outros também significa lembrá-los, então devemos ver em nosso tema comum – “falar de outros” – um aspecto das relações entre mim e outro, concebidas como uma luta por reconhecimento interpessoal e político. Mas tenham

---

13 Para uma exposição mais compreensiva, ver Fabian (n.d.), um artigo apresentado em uma oficina sobre “Prática Etnográfica no Presente”, organizada por Helena Wulff e George E. Marcus na conferência de setembro de 2004 da Associação Europeia de Antropólogos Sociais em Viena.

14 Mesmo uma passada de olhos sobre a literatura recente sobre memória o confirmará. Especialmente na Alemanha, as conexões entre identidade e memória foram debatidas em torno do conceito de “cultura da memória” (*Erinnerungskultur*) – ver exemplos com os quais me deparei: J. Assmann (1992); A. Assman (1999) e A. Assmann e Friese (1998).

em mente que, embora invocar a luta por reconhecimento signifique invocar Hegel – portanto, a própria filosofia – nossa preocupação é com o conhecimento que produzimos ao falar de outros. Isto nos permite reformular a contradição entre coetaneidade e discurso alocrônico explorada em *O Tempo e o Outro* como uma razão (há muitas outras) para pensar a etnografia em termos dialéticos. Apenas a partir daí, como propus alhures (FABIAN, 1999, p. 68, reimpresso em 2001, p. 177), “eu e outro serão trazidos para um processo de reconhecimento mútuo baseado em um tipo de conhecimento que modifica o conhecedor e que, através do mesmo movimento, reconstitui sua identidade”. O ponto, é claro, é que nessa relação ambas as partes devem ser reconhecidas tanto como conhecedoras quanto como conhecidas.

Assumamos que aquilo que chamei de concepção epistemológica de um outro é algo agora firmemente estabelecido, e esperemos que o outro como construto ideológico tenha sido reconhecido pelo que ele é – ainda assim a antropologia estará envolvida em problemas de reconhecimento mútuo. Nossas práticas de produção de conhecimento sempre acionarão relações de poder. É importante que não percamos de vista a especificidade histórica de tais relações, mas também que não sociologizemos a noção alteridade transformando outros em estranhos ou estrangeiros, uma confusão para a qual fenomenólogos e psicólogos já contribuíram.<sup>15</sup>

Em relação à especificidade histórica da conceitualização de outros, um elemento decisivo de diferença entre preocupações filosóficas anteriores com a outridade e a posterior introdução do conceito na ciência social, crítica literária, estudos culturais etc. é a historicização com politicização do Outro (a colônia, o Oriente). Aquele outro não se opõe a um eu. Um indício de que nem todo discurso sobre outridade é (em última instância) sobre identidade. Assumir esta premissa equivale a refilosofar a outridade. Autoafirmação através de dominação, exploração ou “estilização” (o Oriente inventado), ou ainda o que chamei de dispositivos de distanciamento temporal (o Primitivo inventado) – chamar essas práticas e esses atos conceitualizadores de afirmação identitária seria um gesto análogo aos mais insanos exemplos de positivismo científico social, tal como declarar a África do Sul sob

15 Sobre isso ver o ensaio sobre Freud, Husserl e Lacan, de Därmann (DÄRMANN; JAMME, 2002, p. 277-320).

*apartheid* uma sociedade pluralista, ou propor a análise de um campo de concentração como um sistema social.

O que quis dizer com o alerta contra a sociologização dos outros é isto: como etnógrafos experienciar os outros, nossos interlocutores, como estranhos não é um requisito lógico, psicológico, nem certamente político da etnografia. Falar de outros é falar de nós mesmos. É claro que eu não pretendo com isso desqualificar a teoria sociológica do estranho, conforme exposta no famoso ensaio de Simmel (1908). Por outro lado, eu tenho sim ressalvas quanto a certos esforços recentes nos estudos culturais visando tornar a antropologia uma ciência de “experimentação de estranhos” (uma glosa desajeitada para *Fremderfahrung*), tão impressionantes quanto possam ser enquanto leituras da história recente de nossa disciplina (DÄRMANN; JAMME, 2002).

## CONSIDERAÇÕES POSTERIORES

### ALTERIDADE, DENTRO, FORA, ENTRE E *TOUT COURT*

Em ocasião recente lembrou-se que o mundo latino distingue entre *alius* e *alter*.<sup>16</sup> Não que isso esclareça muito; ambos os termos têm muitos sentidos possíveis e provavelmente sobrepostos, portanto, a diferença entre eles não é clara. Mas quando comparo os verbetes em meu dicionário latino-germânico, encontro respaldo para a minha insistência (presente em discussões que tive sobre antropologia como *Fremdenwissenschaft*) no fato de que ser um estranho ou “exótico” (alguém visivelmente diferente) não é um atributo necessário à alteridade.

Talvez a seguinte ponderação nos ajude a entender melhor: um dos prováveis mal-entendidos concernente a minha crítica da “negação da coetaneidade” é que ela seria uma tentativa de “ultrapassar” a questão da outridade/alteridade. A confusão emerge quando aquilo que chamei de alocronismo é equiparado à criação de alteridade (ver abaixo). A falha do discurso antropológico tem sido uma falha em reconhecer a alteridade. Eis um modo possível de argumentar isto: reconhecer um

---

16 A ocasião em questão foi a observação de um filósofo citada em um artigo alemão, em uma revista de um congresso ou simpósio. Eu esqueci de tomar nota da referência, por isso não posso registrar apropriadamente a fonte desse lembrete de uma distinção conhecida.

outro=*alius* como outro=*alter* é a própria condição da comunicação e da interação, e conseqüentemente da participação nas práticas socioculturais (ou quaisquer outras categorias sociológicas que estejam em jogo, de um grupo a uma sociedade); ou ainda condição de compartilhar um *Lebenswelt*.<sup>17</sup> Sem alteridade não há cultura, não há *Lebenswelt*. Mesmo no pensamento fenomenológico, penso, esse conceito só faz sentido se *Lebenswelt* existir no plural (compare-se isto à “descoberta” da cultura no plural pela antropologia). Se não houvesse mais que um *Lebenswelt*, não haveria necessidade de um conceito como este. O problema não resolvido é o da relação entre o reconhecimento da alteridade que é parte (ou talvez constitutiva) de um *Lebenswelt* e o tipo de alteridade que nos permite reconhecer (no caso da antropologia: identificar, descrever, entender, representar) outro *Lebenswelt*. Para resumi-lo, qual é a relação entre alteridade de dentro/interna e alteridade de fora/externa, ou alteridade entre?

Este pode ser o ponto crucial em que a reflexão filosófica chega ao seu limite diante da intervenção da história e da política. “Pluralidade” é um atributo puramente formal; substancialmente, cada realização concebível da pluralidade se deve à história (aos eventos), aos processos de diferenciação (que resultam em “estruturas”, bem como em conflitos, gerados pelo acesso diferencial a recursos e poder; essa lista é incompleta, é claro). O papel da antropologia (e sua ambição) tem sido abordar a “alteridade de fora” de um tal modo que a alteridade externa pode, primeiro, ser encarada como “alteridade entre” e, em última instância, como alteridade *tout court*.

## SOBRE O TEMPO E O OUTRO DE LEVINAS

Há uma questão recorrente que eu aprendi a antecipar, cuja resposta é não, meu trabalho não foi influenciado por *Le Temps et l'autre* [O Tempo e o Outro] de Levinas (ou por quaisquer outros de seus escritos que, na verdade, devo confessar, escaparam à minha atenção). Mas pode-se perguntar ainda, para além do fato de os títulos serem idênticos, haveria outras semelhanças ou convergências entre os dois livros?<sup>18</sup>

17 N.T: “mundo da vida” ou “mundo vivido”.

18 Para aqueles que gostariam de saber como ocorreu de o meu livro ter o mesmo título do

Após finalmente ler *Le temps et l'autre* alguns anos atrás, devo dizer que realmente encontrei semelhanças que reputo a uma base intelectual comum (HEGEL, fenomenologia). Mas, além disso, e a despeito de uma comparação lisonjeira feita por um filósofo africano (BONGMBA, 2001), encontrei certas diferenças que me parecem mais importantes. Embora não haja condições de entrar em detalhes aqui, eu gostaria de passá-las rapidamente em revista. Vejamos, por exemplo, como a chamada programática integrando o convite para as Conferências Wolson invoca Levinas:

Emmanuel Levinas argumentou que a filosofia ocidental negou resolutamente a alteridade do outro, i.e., o outro enquanto outro. Consequentemente, a filosofia ocidental é “essencialmente uma filosofia do ser” e, portanto, da “imanência e da autonomia, ou do ateísmo”.

Como isso se compara ao que chamei de negação da coetaneidade? Para começar, há uma óbvia diferença de intenção e escopo. Por um lado, minha crítica não é direcionada à “filosofia ocidental”, mas ao discurso antropológico. Isto significa que a tese é mais estreita em dois aspectos: está restrita a uma disciplina que se pensa como ciência empírica, e é endereçada não apenas ao “pensar” teórico, mas também a um discurso que consiste de teorias e práticas específicas no âmbito de uma disciplina. Este ponto é crucial para o argumento presente em *O Tempo e o Outro*, o qual, vale a pena repetir, versa sobre uma contradição entre a pesquisa empírica e a representação dos achados.

Por outro lado, isto não impede que haja alguma convergência. Quando sustento que a alteridade é um elemento constitutivo do projeto/objeto da antropologia, esta questão pode ter como implicação que negação de coetaneidade é negação da outridade. Sem outridade não haveria um problema de coetaneidade. Como Levinas, talvez eu também pretenda ultrapassar uma filosofia da imanência e da autonomia, que eu preferiria, contudo, chamar de filosofia da identidade. Exceto que o meu alvo é menos uma filosofia que uma ideologia da identidade. Com isso,

---

ensaio de Emmanuel Levinas, faço referência a uma passagem anterior (FABIAN, 1991, p. 227-8n): a nova edição do original em francês (LEVINAS, 1979 [1946]) apareceu depois de *O Tempo e o Outro* ser escrito (o qual, à época, ainda tinha seu título provisório “A Antropologia e a Política do Tempo”; por outro lado, a tradução inglesa do livro de Levinas, também intitulada *Time and the Other* (LEVINAS, 1987), foi lançada quatro anos depois da publicação do meu livro.

pode-se compreender que não há contradição em minha crítica de um discurso antropológico que pretende construir um outro com o auxílio de dispositivos alocrônicos que são uma forma de negação do outro.

Mas nós nos distanciamos mais substantivamente quando Levinas parte de um outro que é transcendental, no sentido de que é postulado como uma condição do pensar/agir como um Eu,<sup>19</sup> para um Outro transcendente – Deus. Quando pleiteio o reconhecimento do outro, meu objetivo não é ultrapassar o “ateísmo”. Se entendo corretamente o principal problema de Levinas, então, a despeito de toda a convergência, não há acordo algum entre nós. Uma outra questão seria indagar se é possível que a posição que adoto como antropólogo e aquela que Levinas desenvolveu como filósofo ou teólogo coexistam pacificamente. Como alguém para quem a antropologia permitiu ultrapassar a teologia, tenho minhas dúvidas.

### **CONCLUSÃO: OUTRO, OUTROS, OUTFRIFICAÇÃO – CONCEITOS FLUTUANTES E INFLACIONADOS**

A proliferação de um conceito pode ser indicativa de sua fertilidade. Não obstante, tenho por vezes uma sensação que, imagino, deve ser semelhante àquilo que a geração dos meus pais sentiu quando as pessoas perderam suas economias durante “a inflação”, como dizem. Falar do outro sem respaldar o que se tem a dizer com alguma espécie de valor é como imprimir dinheiro; talvez isto responda pela inflação do termo/conceito. Isto quer dizer que a reflexão e a discussão que investimos para investigar “o Outro” se tornará inútil? Talvez seja chegado o tempo de abandonar o jogo. Ou será que devemos hesitar em pular do navio apenas porque pode parecer indigno?

Ao refletir sobre as razões para seguir com a contenda da alteridade em uma economia intelectual inflacionária, busco agora também rememorar o que me trouxe ao tema em primeiro lugar. Não foi o problema filosófico do Eu e do Outro, nem mesmo naquela versão branda que S. Sontag chamou há tempos de “hegelianismo aplicado” (1970, p. 185). Foi antes a constatação de que Nós (o Ocidente ou quem mais pretender

---

19 Para uma exploração da construção do Eu na antropologia, ver uma coletânea de ensaios editada por Battaglia (1995).

ser incluído nesse Nós, ou que, por razões históricas e políticas, pertença a esse Nós) precisamos da alteridade como base de sustentação em nossos esforços para nos entendermos e nos afirmarmos a nós mesmos. Resta ainda perguntar, o que seria, nessa mesma linha de raciocínio, o ouro que confere valor às cédulas de dinheiro circulantes nos discursos sobre o Outro? No que diz respeito à antropologia, uma resposta sucinta seria que falar sobre outros precisa necessariamente estar respaldado pelo falar com outros. Faremos isto toda vez que fizermos etnografia.

## REFERÊNCIAS

ASAD, Talal. The concept of cultural translation in British Social Anthropology. In: CLIFFORD, James; Marcus, George E. (eds.). **Writing Culture**. The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley: University of California Press, 1986. p. 141-64.

ASSMANN, Aleida. **Erinnerungsräume**. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnis. Munnich: Beck, 1999.

ASSMANN, Aleida; FRIESE, Heidrun (eds.). **Identitäten**. Erinnerung, Geschichte, Identität 3. Frankfurt: Suhrkamp, 1998.

ASSMANN, Jan. **Das kulturelle Gedächtnis**. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. Munich: C. H. Beck, 1992.

AUGÉ, Marc. **Pour une anthropologie des mondes contemporains**. Paris: Aubiers, 1994a [English translation, An Anthropology of Contemporaneous Worlds. Stanford: Stanford University Press, 1999].

\_\_\_\_\_. **Les sens des autres**. Actualité de l'anthropologie. Paris: Fayard, 1994b [English translation, A sense for the Other. The Timeliness and Relevance of Anthropology. Stanford: Stanford University University Press, 1998].

BATTAGLIA, Debora. **Rhetorics of Self-Making**. Berkeley: University of California Press, 1995.

BEATTIE, John. **Other Cultures**. Aims, Methods and Achievements in Social Anthropology. London: Routledge and Kegan Paul, 1964.

BONGMBA, Elias K. Fabian and Levinas on Time and the Other: Ethical Implications. **Philosophia Africana**, 4, p. 7-26, 2001.

BOON, James A. **Other Tribes, Other Scribes**. Symbolic Anthropology and the Comparative Study of Cultures, Histories, Religions, and Texts. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

BUNZL, Matti. Foreword to Johannes Fabian's Time and the Other/ Syntheses of Critical Anthropology. In: FABIAN, Johannes. **Time and the Other: How Anthropology Makes its Object**. 2. ed. New York: Columbia University Press, 2002. p. ix-xxxvii.

CAMPBELL, Donald T. A Phenomenology of the Other One: Corrigible, Hypothetical, and Critical. In MISCHÉL, Theodore (ed.). **Human Action: Conceptual and Empirical Issues**. New York: Academic Press, 1969. p. 41-69.

CLIFFORD, James. Introduction: Partial Truths. In: CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (eds.). **Writing Culture**. The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley: University of California Press, 1986. p. 1-26.

CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (eds.). **Writing Culture**. The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley: University of California Press, 1986.

DÄRMANN, Iris; JAMME, Christoph (eds.). **Fremderfahrung und Repräsentation**. Weilerswist: VelbrückWissenschaft, 2002.

DUMONT, Jean-Paul. Prologue to Ethnography or Prolegomena to Anthropography. **Ethos**, 14, p. 344-67, 1986.

FABIAN, Johannes. History, Language and Anthropology. **Philosophy of the Social Sciences**, 1, p. 1947, 1971.



\_\_\_\_\_. How Others Die – Reflections on the Anthropology of Death. **Social Research**, 39, p. 543-567, 1972.

\_\_\_\_\_. **Time and the Other: How Anthropology Makes its Object**. New York: Columbia University Press, 1983.

\_\_\_\_\_. **History from Below: The ‘Vocabulary of Elisabethville’** by André Yav. Texts, Translation and Interpretive Essay. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishers, 1990a.

\_\_\_\_\_. **Power and Performance**. Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba (Zaire). Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1990b.

\_\_\_\_\_. **Remembering the Present: Painting and Popular History in Zaire**. Berkeley: University of California Press, 1996.

\_\_\_\_\_. Presence and Representation: The Other and Anthropological Writing. **Critical Inquiry**, 16, p. 753-72, 1990c.

\_\_\_\_\_. **Time and the Work of Anthropology: Critical Essays 1971-1991**. Chur: Harwood Academic Publishers, 1991.

\_\_\_\_\_. **Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture**. Charlottesville: University Press of Virginia, 1998.

\_\_\_\_\_. Remembering the Other: Knowledge and Recognition in the Exploration of Central Africa. **Critical Inquiry**, 26, p. 49-69, 1999.

\_\_\_\_\_. **Out of Our Minds: Reason and Madness in the Exploration of Central Africa**. Berkeley: University of California Press, 2000.

\_\_\_\_\_. **Anthropology with an Attitude**. Critical Essays. Stanford: Stanford University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. Virtual Archives and Ethnographic Writing: Commentary as a New Genre? **Current Anthropology**, 43, p. 775-86, 2002.

\_\_\_\_\_. Ethnography and Memory. Conference paper presented at the EASA meetings, Vienna, September 2004, n.d.

GEERTZ, Clifford. **The Interpretation of Cultures**. New York: Basic Books, 1973.

\_\_\_\_\_. **Available Light**. Anthropological Reflections on Philosophical Topics. Princeton: Princeton University Press, 2000.

HABERMAS, Jürgen. **Zur Logik der Sozialwissenschaften**. Sonderheft, Philosophische Rundschau. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1967.

HARTOG, François. **Le miroir d'Herodote**. Paris: Gallimard, 1980.

HYMES, Dell. Introduction: Towards Ethnographies of Communication. In: GUMPERZ, John J.; HYMES, Dell (eds.). **The Ethnography of Communication**. Menasha, Wis.: American Anthropological Association, 1964. p. 1-34.

JARVIE, Ian C. Epistle to the Anthropologists. **American Anthropologist**, 77, p. 253-65, 1975.

\_\_\_\_\_. The Problem of Ethical Integrity in Participant Observation. **Current Anthropology**, 10, p. 505-8, 1969.

\_\_\_\_\_. Reply to Fabian. **Current Anthropology**, 12, p. 231-2, 1971.

LEACH, Edmund R. Ourselves and Others. **Times Literary Supplement**, p. 771-72, July 6, 1973.

LEVINAS, Emmanuel. **Le temps et l'autre**. Paris: Presses Universitaires de France, 1979.

\_\_\_\_\_. **Time and the Other** [and additional essays]. Trad. Richard A. Cohen. Pittsburg, PA: Duquesne University Press, 1987.

MARCUS, George E. Contemporary Problems of Ethnography in the Modern World System. In: CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (eds.). **Writing Culture**. The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley: University of California Press, 1986. p. 165-93.

RADNITZKY, Gerard. **Contemporary Schools of Metascience**. Vol.2, **Continental Schools of Metascience**. Dissertation, Gothenburg, 1968.

\_\_\_\_\_. **Contemporary Schools of Metascience**. Revised and enlarged edition. New York: Humanities Press, 1970.

ROBBEN, Antonius C.G. M. **Death, Mourning, Ritual**. A Cross-Cultural Reader. Oxford: Blackwell, 2004.

SAID, Edward. **Orientalism**. New York: Vintage Books, 1979.

\_\_\_\_\_. Representing the Colonized: Anthropologists Interlocutors. **Critical Inquiry**, 15, p. 205-25, 1989.

SIMMEL, Georg. Exkurs über den Fremden. In: \_\_\_\_\_. **Soziologie**. Untersuchung über die Formen der Vergesellschaftung. Leipzig: Duncker and Humblot, 1908. p. 509-12.

SONTAG, Susan. The Anthropologist as Hero. In: HAYES, Eugene (ed.). **Claude Lévi-Strauss: The Anthropologist as Hero**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1970 [1966].

TODOROV, Tzvetan. **La conquête de l'Amérique**. La question de l'autre. Paris: Seuil, 1982.

## “CANNIBAL TOURS”, “GLASS BOXES”<sup>1</sup> E A POLÍTICA DE INTERPRETAÇÃO<sup>2</sup>

Michael Ames

O documentário *Cannibal Tours* (O’ROURKE, 1987) – retrato sarcástico de um grupo de turistas europeus que viajam pelas aldeias da Papua Nova Guiné – também pode ser visto como uma paródia da antropologia. O filme inicia-se com a seguinte afirmação: “O mais estranho em uma terra estranha é o estrangeiro que a visita”. É neste ponto que reside a ironia da antropologia e do antropólogo como um turista profissional, pois quando se tenta fazer o outro menos estranho para nós, tornamo-lo estranho a ele mesmo.

Os problemas envolvidos na representação do outro, como observa Virgínia Dominguez em seu artigo “On Creating a Material Heritage” (1988),<sup>3</sup> são comuns não só para a antropologia, mas também para os museus. Os comentários a seguir, portanto, devem ser tomados em um amplo sentido, embora os exemplos sejam específicos dos museus. Se há necessidade de se reconstruir a antropologia – e boas razões podem existir para isso (assim como para outras disciplinas) – então há aqui uma oportunidade para os antropólogos dos museus desempenharem papéis decisivos devido à forma como os museus estão inseridos na complexidade social, econômica e política da sociedade contemporânea. Como, para os museus, as críticas de seus públicos têm implicações imediatas em seus trabalhos, os antropólogos dos museus estão frequentemente mais inclinados a buscar soluções práticas e imediatas

---

1 O termo “glass boxes” foi mantido na língua original por ser importante no entendimento do texto. Em português, de acordo com a museologia brasileira, existe a vitrine, que serve para colocar objetos de coleção destinados à exposição.

2 Este texto é a tradução do décimo terceiro capítulo do livro: AMES, Michael. *Cannibal tours and glass boxes: the Anthropology of Museums*. Vancouver: UBC Press, 2006 [1992]. Trad. de Rafaela Mendes Medeiros; revisão de Rita de Cássia Melo Santos.

3 “On Creating a Material Heritage” (1988). Artigo apresentado no simpósio “The Objects of Culture”, presidido por Peter H. Welsh e Nancy J. Pavezo, no Encontro Anual da Associação Americana de Antropologia, em Phoenix, 19 de novembro.

do que os seus colegas acadêmicos. Assim, as críticas da antropologia trabalhada nos museus em geral fornecem avaliações dentro da própria antropologia e sugerem rumos para sua revisão geral. Considerando-se a observação de Parezo (1988) de que as pessoas aprendem muito mais sobre a antropologia nos museus do que nas universidades, o que os museus fazem afetaria drasticamente o resto da antropologia. Desta forma, o futuro da antropologia em museus pode ser central para o futuro da disciplina como um todo.

A maioria das críticas aos museus reside no simples fato de que eles são automeados guardiões e intérpretes do material e da história do outro. A questão gira em torno de quem controla os direitos de gerir e interpretar a história e a cultura. Parezo, por exemplo, indica que muitos dos métodos de coleta de material pelos museus, especialmente durante o século XIX e início do século XX, seriam questionáveis pelos padrões morais atuais. Além disso, as técnicas expositivas dos museus continuam a impor classificações acadêmicas – *glass boxes* interpretativas – às diversas culturas. Os tamanhos e as formas dessas classificações mudaram de acordo com as modas teóricas dentro da própria antropologia, que podem ser exposições progressistas tecnológicas, exposições comparativas e culturais de família e grupos de trabalho, dioramas ou cenários, manifestações e performances. De qualquer forma, elas permanecem classificações antropológicas, que “congelam” diversos grupos sociais em determinadas categorias acadêmicas e em uma noção mítica de tempo chamada “presente etnográfico”.

Aqueles que foram assim classificados, especialmente os povos indígenas, que foram os primeiros temas do estudo antropológico, nunca estiveram satisfeitos com sua museificação e muitas vezes se opuseram a isso. O mais significativo é que, na década de 1980, depois de cem anos ou mais de classificações, os museus (e sua contraparte acadêmica) só agora estão ouvindo o que seus objetos de classificação, especialmente os grupos indígenas, estão dizendo: eles querem sair das *glass boxes*, eles querem o que é deles de volta, isto é, o controle sobre sua própria história e interpretação, independentemente de que o material produzido tenha sido transformado em peças de museu, discursos em sala de aula ou trabalhos acadêmicos, livros e monografias. Já que os que controlam a história são os que dela se beneficiam, as pessoas devem ter o direito aos fatos de suas próprias vidas. Este é, certamente, o pensamento central da pós-modernidade e uma das implicações centrais da política de interpretação.

As críticas estão animando profissionais de museus e interessados a reconsiderarem e a reavaliarem os próprios fundamentos nos quais o trabalho do museu é baseado. Os cinco trabalhos apresentados no Simpósio “The Objects of Culture”, realizado no Encontro Anual dos Antropólogos Americanos,<sup>4</sup> em 1988, três escritos por especialistas em curadoria – Parezo, Jacknis e Welsh – e dois por antropólogos acadêmicos – Dominguez e Errington – são todos, de uma forma ou de outra, críticas à antropologia. Como então proceder? Primeiramente, criticando o passado; depois, talvez, reconstruindo para o futuro. A crítica também precisa ser colocada em perspectiva e ter limites claros, pois os museus, por si sós, não podem assumir todos os encargos do passado. Embora os museus tenham cometido muitos erros ou até tenham deixado de fazer muitas coisas, não se pode negar que igualmente acertaram em alguns aspectos. Assim, quando se utilizam as críticas para reconhecer o que é feito de errado ou de desagradável, encontra-se também o que é bom e útil, valorizando-se o que deve ser valorizado, e usando os bons exemplos para novas produções.

Esses artigos sugerem formas de como libertar os povos indígenas da hegemonia dos nossos sistemas de classificação e, por sua vez, libertar-nos da indesejável dependência excessiva da produção do outro. Jacknis aponta para a importância de se considerar “a contextualização histórica do processo de coleta”, registrando o que poderia ser chamado de “pátina social” (INGLIS, 1989) acumulada ao longo do tempo, demonstrando como um objeto passa de quem o produziu para o usuário, para o coletor, para quem o preserva e para o expositor. Tom McFeat (1967), quando foi etnólogo-chefe do Museu Nacional do Canadá, propôs a fórmula: “Objetos + dados = espécime”. Jacknis demonstra que esses dados incorporam uma evolução de significados sobrepostos uns aos outros, de acordo com a recontextualização dos objetos ao longo de suas existências. Jacknis, ao citar Franz Boas (1887, p. 66), diz: “O caráter (...) de um fenômeno etnológico não se expressa por sua aparência ou pelo estado em que ele se encontra, mas por toda a sua história (...)”.

O objeto como palimpsesto? Milton Singer (1988) cita a metáfora de Jawaharlal Nehru que descreve as civilizações da Índia, tarefa que pode parecer um pouco diferente da feita aqui, mas que compartilha alguns

---

4 Annual Meeting of American Anthropologists, 1988, Phoenix, Arizona.

problemas epistemológicos. Nehru escreveu, em *The Discovery of India* (NEHRU, 1946, p. 47 citado em SINGER, 1988, p. 13), que a civilização indiana é “como um antigo palimpsesto”. Nos seus termos:

no qual camada após camada de pensamento e de devaneio foram inscritos, e nenhuma camada sucedeu ou apagou completamente a que havia sido escrita anteriormente. Todas existiram juntas em nossos conscientes ou inconscientes, embora talvez não estejamos conscientes delas. E foram elas que formaram a complexa e misteriosa personalidade da Índia.

E o museu também pode ser considerado um palimpsesto? Pergunta feita por Singer em uma conversa telefônica, em dezembro de 1987. Se seguirmos Dominguez (1988), sim, pode, assim como o objeto. (E por que não, para sermos justos, usar “museu vivo” como uma metáfora para a civilização da Índia?).

A referência de Jacknis a Nehru e a metáfora do palimpsesto sugerem, pelo menos, dois níveis de análise: 1. a história social do objeto, da sua origem ao seu destino, incluindo as mudanças de significado do objeto em sua contínua redefinição; 2. o próprio museu como o objeto em camadas e também como lugar de recontextualização ou, para usar termo de Dominguez, de “objetificação”. A exposição do Museu Heard, em 1988-9, “Exotic Illusions”, descrita no artigo de Peter Welsh (1988) sobre a forma como interpretamos os objetos de outras culturas – arte, curiosidades exóticas, lembranças comerciais (nossas percepções mudando de acordo com o contexto de representação) – ilustra estes níveis. O primeiro nível diz respeito à maneira como os objetos são recontextualizados quando são coletados; o segundo, como os museus apoiam ativamente essa redefinição – por vezes dirigindo-a e outras vezes confirmando-a por meio de seu processo de aquisição e de interpretação.

Jacknis e Dominguez sugerem que os antropólogos não deveriam se limitar a estudar o significado primeiro ou original dos objetos (isto é, os produtores e os usuários iniciais), ou gastar todas as suas energias na tentativa de reconstruir esse significado inicial – a arqueologia dos objetos. Eles podem também explorar a evolução do significado do objeto e a história dos mecanismos institucionais que produzem e reproduzem esses significados. A antropologia, como o falecido antropólogo de Harvard, Clyde Kluckhohn, gostava de dizer aos seus alunos, foi o estudo

do outro, a fim de entender a nós mesmos (ver também ROWE, 1965). Observar esse processo semântico, isto é, o desenvolvimento dessa pátina social dos objetos e dos museus – a “antropologia dos museus” (BROYLES, 1988, cap. 4) – ilustra como as pessoas ao longo do tempo revelam-se pela forma como interpretam ou recontextualizam o outro.

Outro exemplo de museu “que faz a coisa certa”, apresentando ambos os lados do processo interpretativo, é o Woodland Indian Cultural Education Centre, dirigido por nativos, em Brantford, Ontário, cuja exposição feita em 1988, “Fluffs and Feathers”, traçou uma conexão entre os estereótipos criados pelos brancos sobre os nativos encontrados em livros de história, de literatura, de arte e nos meios de comunicação – “o Mito do Selvagem” – e suas próprias autoimagens. “Cada cultura cria imagens de como ela se vê e de como vê o resto do mundo”, escreveu no Guia de Recursos Expositivos a curadora Deborah Doxtator (1988a, p.13-14, ver também 1988b). “A definição do outro seria menos importante que a própria autodefinição”. E ainda, “O que acontece, então, com uma cultura cujos símbolos são escolhidos por pessoas de fora, por aqueles que não entendem suas crenças mais profundas, estruturas e modos de vida?” – pergunta-se Joanna Bedard (1988), diretora-executiva do Centro Woodland, no prefácio do Guia de Recursos Expositivos. Os estereótipos dos indígenas, diz Doxtator (1988a, p. 14), “muitas vezes funcionam como forma de controle social, porque negam o direito a outros grupos raciais de terem acesso ao poder e a recompensas financeiras”. Cada sociedade cria uma imagem de si mesma e das outras pessoas ligadas a ela. Para Doxtator (p. 67-8):

O uso de símbolos indígenas por não indígenas opera dentro de uma sociedade hierárquica que se baseia no princípio da desigualdade econômica e social. Desde o dia em que as crianças começam sua vida escolar, elas passam a ser classificadas e julgadas de acordo com o desempenho escolar, as habilidades atléticas e a criatividade. Não é de estranhar, então, que as imagens que os não indígenas tenham dos indígenas encontram-se em um extremo ou outro do espectro de “classificação” – ou índios são vistos como “selvagens” inferiores à civilização euro-canadense ou como selvagens “nobres” que são mais morais, mais rápidos, mais fortes, mais gentis do que qualquer euro-canadense. Muito raramente os indígenas foram tratados pela sociedade canadense como iguais. Este fato, por si só, é provavelmente o fator-chave na compreensão dos



efeitos destrutivos das imagens criadas pelos não indígenas. Não é certo qualquer um definir alguém dizendo-lhe quem é e onde se encaixa. Não se pode fazer isso com alguém se você pensar nele como seu igual.

O painel introdutório da exposição “Fluffs and Feathers” pede aos visitantes que pensem sobre a imagem que eles têm dos indígenas. Na verdade, o que ele está realmente perguntando, continua Doxtator (p. 68), é: “Como você se vê?”.

As exposições “Exotic Illusions”, do Heard, e “Fluffs and Feathers”, do Woodland Center, expõem aqueles que coletam e classificam os trabalhos dos outros. Para reiterar o ponto de vista de Virginia Dominguez (1988), os museus fornecem informações importantes sobre as tentativas das pessoas de controlarem seus mundos (incluindo, aqui, mundos de outros grupos) por meio de objetificações ou classificações. “Nossos processos de objetificação nos fornecem não apenas os objetos, mas também categorias nas quais podemos ver algumas coisas como objetos ou não”, diz Dominguez. Museus não são apenas máquinas de recontextualização, mas também documentam o processo em si através das histórias e das coleções das quais se apropriam ao longo do tempo. Por meio de nossas objetificações, estudamos as objetificações dos outros. Dominguez diz que as instituições culturais são “fontes contínuas de dados sobre as diferentes objetificações do mundo e de suas tentativas de controle”. Eles são “objetos de cultura, objetos de herança, objetos de poder tornados possíveis por causa das diferentes combinações das condições sociais, ideológicas, cognitivas, econômicas e políticas”. Eles lembram a tese de Dominguez sobre Foucault que aborda a emergência do “homem” no século XIX,

quando, segundo ele, a ideia de ser humano como atores ou realizadores (sujeitos) convergiu com a ideia de seres humanos como objetos de conhecimento e estudo. A estranha dualidade de ser sujeito e objeto ao mesmo tempo gerou uma enorme tensão criativa que deu origem à maior parte das “ciências humanas” – tanto “naturais” quanto “sociais”.

Esta visão traz o estudo de museu ligado a outras áreas teóricas. Objetos, assim como pessoas, têm vida social, segundo Appadurai (1988, p. 5) em seu discurso sobre *commodities* (objetos que possuem valor econômico). E essa história social (processo de Nehru sobre palimpsesto) precisa ser estudada:

Temos que seguiras coisas em si, pois seus significados estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias. É somente por meio da análise dessas trajetórias que podemos interpretar as transações e cálculos humanos que dão vida às coisas. Assim, a partir de um ponto de vista teórico, são os atores humanos que codificam as coisas significando-as e, de um ponto de vista metodológico, são as coisas em movimento que iluminam o contexto humano e social (ênfase no original).

O objeto como *commodity*, artefato, amostra, arte, herança de alguém, patrimônio cultural valioso ou algo sagrado: são todas estas maneiras diferentes de se ver a mesma coisa. Eles são propriedades ou valores do objeto, além de demonstrarem as fases da história do objeto. Os valores podem ser impostos por aqueles que desejam possuir ou apropriar-se do objeto, e outros são afirmados por aqueles que reivindicam uma autoridade moral. Essas transformações de significado e uso ao longo da trajetória dos objetos poderiam ser mais bem representadas pelas interpretações feitas pelo museu. Quanto maior a trajetória de um objeto, mais segmentada a sua história se torna, e mais o conhecimento sobre o assunto fica fragmentado, contraditório, diferenciado e suscetível de tornar-se uma *commodity* (APPADURAI, 1988, p. 56) e afeito à disputa.

Dominguez e Appadurai nos lembram que os objetos são expressões das relações de poder. A reconstrução envolve rempoderamento do objeto, investindo-o com a autoridade e o privilégio dos que o possuem, que lhes impõem (e também sobre aqueles a quem ele representa) suas próprias histórias. O processo de reconstrução implica uma mudança no poder e no *status* tanto do objeto quanto de quem esteja associado a ele. Depois que um objeto é adquirido por um museu, Balfe (1987, p.4) diz em referência a objetos de arte que as pessoas que se atraem pelo poder ligado a esse objeto buscam *status*, apropriando-se da arte para buscar fins pessoais:

Não é de surpreender que, como patronos, tanto as corporações como os governos buscam a glória e seus louros por meio de obras de arte super valorizadas e situadas acima da política. Ao mesmo tempo, esses mesmos patrocinadores procuram reincorporar a arte descontextualizada em sistemas mais amplos de significado sobre os quais eles podem ter um certo controle. Quanto menor o senso estético do público, maior é a probabilidade de que a recontextualização ocorra de acordo com a agenda dos próprios patrocinadores.

Coloca-se, portanto, uma série de questões a serem resolvidas: um objeto classificado, tornado *commodity*, disputado, comparado a um palimpsesto; competição por podere *status*; apropriação por outros; as tensões entre ver e ser visto; mensagens confusas e contraditórias; e a presença de diferentes públicos, nem todos igualmente conscientes do que está acontecendo e nem todos vendo a mesma coisa. Tanto em seu artigo quanto na exposição “Exotic Illusions” em que foi curador, Peter Welsh (1988) fornece um exemplo de objetificações que ocorrem, reais ou ilusórias – que, dada a natureza dos objeto sem camadas, podem vir a ser a mesma coisa – criadas pelos museus para diferentes públicos – *constituencies*.<sup>5</sup>

Shelly Errington (1988) descreve o “realismo mágico” ou “hiper-realismo” que tem sido preeminente, isto é, quase um padrão de objetificação no museu (“mistificação” seria mais compatível com sua perspectiva, apesar de que provavelmente equivale à mesma coisa), como a construção artificial de um diorama ou cenário do mundo real. Quando os dioramas hiper-realistas forem identificados com as formações imaginárias que eles são, diferentemente das representações realistas que deveriam ser, os museus continuarão a criá-los? Provavelmente não. E será que os visitantes se importam se eles são informados de que as exposições são feitas artificialmente para representar um realismo arbitrário? Provavelmente não. A classificação dos tipos de públicos feita por Welsh, cada um esperando algo diferente e cada um trazendo um conhecimento diverso, sugere uma forma de entender esses enigmas.

A questão dos públicos leva a outras questões. Os museus trabalham para vários públicos, incluindo-se os visitantes e os *constituents*, identificados por Welsh, cada um dos quais podendo ser subdivididos em

---

5 Welsh chama de “público visitante” aqueles que vão ao museu para vê-lo, e de “*constituents*” aqueles cuja cultura está sendo vista/exposta. Para Welsh, ambos são considerados *constituencies*.

diferentes grupos. Muitos são indiferentes aos museus e outros têm uma boa relação com eles. Os visitantes do museu esperam, e frequentemente demandam, aprender e se divertir, ao passo que aqueles cujas culturas estão sendo expostas (que Welsh [1988] chama de *constituents*, mas que para nós são consideradas “populações originárias”) expressam preocupação quanto à forma como estão sendo usados para entreter os outros: “O que ou quem as exposições representam, e para quem serão representadas”, observa Welsh, “é a questão que nos interessa aqui”.

Em “Preserving Our Heritage”, conferência de 1988 sobre povos indígenas e trabalhadores de museus, realizada em Ottawa (BLUNDELL & GRANT, 1989; CANADIAN MUSEUM ASSOCIATION, 1989; TOWNSEND-GAULT et al., 1989), Tommy Owljoot, que foi diretor do Eskimo Point Cultural Centre, no norte do Canadá, disse que os brancos se beneficiaram da cultura Inuit por mais de cem anos, e que já era hora de reestabelecer o equilíbrio. Como Parezo observou, a antropologia estabeleceu um passado para um país novo e em expansão apropriando-se do passado dos americanos que haviam sido subjugados. Apesar de aparentemente razoável, esta não é mais considerada uma forma de apropriação aceitável. Owljoot e muitos outros nativos americanos estão apelando aos museus para que comecem a pagar suas “dívidas” com o intuito de que seja equilibrada a balança. Na mesma conferência, Christopher Mc Cormick (WATTS, 1988, p. 16; ASSEMBLY OF FIRST NATIONS, 1989, p. 11), porta-voz do Native Council of Canada, disse:

Hoje em dia, os nativos estão falando em reconquistar suas próprias terras (...) Nós não estamos falando de uma reconquista violenta, uma guerra entre os povos. Nós estamos falando de assumir controle sobre nossas próprias vidas, nossas culturas e, mais importante, sobre a interpretação tanto do passado quanto do presente de nossas culturas. (...) O padrão no Canadá, assim como nos Estados Unidos, tem sido de assumir a nossa morte iminente, tomar nossos objetos sagrados e trancá-los em mausoléus feitos para aves e dinossauros (...) Não é, pois, de se estranhar que profissionais da cultura – como antropólogos, arqueólogos, diretores de museus – tenham sido responsáveis pelo colonialismo e pela assimilação.

As políticas de representação – que podem representar quem, como, onde e com o que, de acordo com as “questões de autenticidade, apropriação, autoridade e canonização desconhecimento e de sentido”,

segundo Dominguez (1988) – tornaram-se centrais para museus e para todos os estudiosos da cultura. Quem controla a história, quem tem o direito moral de controlá-la e quem se beneficia dela? O privilégio do museu tradicional está sendo desafiado. “O novo projeto é a reconquista”, continuou McCormick (citado em Watts, 1988, p. 17):

Nós fomos, somos e seremos os primeiros povos. Nós nos recusamos a permitir que as pessoas se apropriem ou interpretem nossas culturas para seus próprios fins. Nossos anciãos, nossos especialistas, nossos historiadores, nossos antropólogos e nossos cientistas, de agora em diante, serão os intérpretes da nossa cultura. Isso é o que significa autodeterminação dos povos e não aceitamos menos do que isso.

“Estamos bem cientes de que muitas pessoas têm dedicado o seu tempo, carreiras e vidas para mostrar o que elas acreditam ser o retrato exato dos povos indígenas”, disse George Erasmus, chefe nacional da Assembleia das Primeiras Nações, copatrocinadores do “Preserving Our Heritage”, em seu discurso de abertura (ASSEMBLY OF FIRST NATIONS, 1989, p. 2). “Nós lhes agradecemos por isso”, continuou, “mas queremos virar a página”.

Se as representações do outro – o nosso “realismo mágico” – são invenções, Dominguez (1988) se pergunta, como devemos julgar os inventores? “Deveriam ser vistos como antiéticos, manipuladores, oportunistas, normais, criativos, despreparados?”. Os curadores seriam os imperialistas e missionários da pós-modernidade? A polêmica em torno da exposição do Museu Glenbow, em 1988, “The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada’s First Peoples” (HARRISON et al., 1987; HALPIN, 1988), montada em parceria com as Olimpíadas de Inverno de Calgary, demonstrou como interpretação cultural e interesses políticos podem tornar-se inextricavelmente entrelaçados nas mentes das comunidades públicas, dos profissionais e das comunidades nativas, e como os envolvidos em todos os lados da controvérsia, tanto nativos quanto não nativos, vemos outros e são vistos, de forma intercambiável e ao mesmo tempo, como antiéticos e criativos, como manipuladores e normais, como vítimas e agressores. A banda Lubicon Lake Indian, no norte de Alberta, pediu que todos boicotassem os Jogos Olímpicos de Calgaryo “The Spirit Sings” com o objetivo de chamar a atenção para

as suas reivindicações de longa data em relação à questão das terras. Muitos indivíduos e organizações apoiaram o boicote.

No decorrer desse processo, o debate público passou de reivindicações de terras a questionamentos sobre o museu montar uma exposição de artefatos indígenas em meio aos protestos políticos dos próprios nativos, enquanto o maior patrocinador da exposição estava fazendo perfurações nas terras reivindicadas pela Lubicon. A exposição continuou assim como o boicote (veja cap. 14 em HARRISON; TRIGGER; AMES, 1988; TRIGGER, 1988; AMES, 1989). A reivindicação de terras promovida pela Lubicon continuava não resolvida quando os representantes de museus e organizações indígenas se reuniram em Ottawa, em setembro de 1988 e, posteriormente, em novembro, para discutir sobre as implicações políticas do gerenciamento patrimonial e da interpretação que foram evidenciadas durante a exibição e o boicote. Mesmo com o encerramento da exibição, em novembro de 1988, a questão ainda não havia sido resolvida (e continuou não resolvida em dezembro de 1991). Uma força tarefa reunida pelo First Peoples-Canadian Museums Association foi estabelecida logo após a reunião de novembro. Depois de várias reuniões, ao longo dos anos foram produzidas recomendações sobre como melhorar as relações entre os povos primeiros e os museus (NICKS; HILL, 1991).

Outros exemplos de interpretações controversas foram citados em ambas as conferências nacionais canadenses, e houve uma terceira interpretação, em outubro, associada à exposição “Fluffs and Feathers” (DOXTATOR, 1988a). Delegações indígenas em todas as três ocasiões deixaram claro que era esperada dos museus uma repatriação de seus artefatos e histórias, e a permissão para que nativos pudessem representar a si mesmos ou, pelo menos, que pudessem ter o controle compartilhado. Minorias e povos indígenas em todos os lugares estão fazendo demandas semelhantes, é claro. Para dar um exemplo, o estudioso Maori Sidney Moko Mead (citado em McMANUS, 1988, p. 12) afirmou que: “O povo Maori está assumindo o controle de seu patrimônio e não vai mais tolerar outras pessoas falando por eles ou sobre suas *taonga* (estimados bens culturais)”.

Há um movimento natural em todos os lugares em direção à autodeterminação, pois, assim, os benefícios da democracia tornam-se autoevidentes. O que é interessante, para os museus, pelo menos, é o crescente sentimento, tanto entre os antropólogos quanto no meio

profissional, que favorece este movimento entre os povos indígenas, pelo menos no sentido de uma autointerpretação e, quem sabe, até no sentido de autodeterminação econômica e política. Esta chamada é feita para museus de arte e galerias, bem como para museus de antropologia e de história. Deve-se notar, no entanto, que o problema da “arte” é de certa forma o inverso do problema do “artefato”. Museus de antropologia e de história controlam as histórias indígenas, incluindo em suas coleções e em suas exposições heranças patrimoniais que eles classificam como “artefatos” ou “espécimes”; já museus de arte e galerias controlam mais por exclusão, não recolhendo ou exibindo a arte indígena, exceto aquelas que caem no domínio hegemônico da teoria estética ocidental (BLUNDELL, 1989), o que é chamado por Appadurai (1988, p. 28) de “estética da descontextualização”.

Artistas indígenas no Canadá (muitos representados pela Canadian Artists of Native Ancestry) pedem que seus trabalhos sejam aceitos pelo “establishment” da arte, enquanto os anciãos indígenas, grupos religiosos e políticos desafiam o reconhecimento tradicional feito pelos museus. Isto não é contradição, mas simplesmente a busca de um certo controle em duas diferentes arenas culturais – para ser incluído em uma e emancipado da outra.

Mas deixe o “establishment” das artes se resignar em outro momento (PHILLIPS, 1988; BALFE, 1987). Os museus e a antropologia estão respondendo a essas iniciativas, embora quão efetivamente ainda não se saiba. “Como representantes de uma espécie de instituição cuja curta história pode ser traçada diretamente à expansão colonial e à dominação”, diz Welsh, concordando com a afirmação de Dominguez sobre apropriação e dominação e com McCormick e sua ideia de castigo dos profissionais que serviram ao colonialismo: “alguns de nós estamos, compreensivelmente, eu acho, preocupados com a forma dos museus no futuro”. E com a mudança ativa desse futuro, poderíamos acrescentar.

Se os museus empoderam as pessoas a falarem de si mesmas, será que eles vão se calar institucional e profissionalmente? Welsh afirma que não é necessário. Ele rejeita a tese relativista de que os museus devem permitir apenas que os *constituents* falem; autorrepresentação não é a única representação adequada. Os museus e os antropólogos podem continuar a falar sobre os outros, embora, naturalmente, não mais por eles (um direito que deveria ter sido assumido, mas nunca

o foi). Eles podem falar juntamente com aqueles cujos materiais são guardados ou estudados. Eles podem continuar a falar sobre encontros culturais, histórias dos objetos e das instituições e das objetificações complicadas que ocorrem durante esse processo.

Os antropólogos podem continuar a explorar com outros grupos a “mediação simbólica da diversidade cultural” (PHILLIPS, R., 1988, p. 60), em um mundo cada vez mais complexo. Eles podem falar com mais frequência sobre as culturas dos seus públicos, como a exposição “Exotic Illusions” fez tão bem. Papéis importantes para os museus permanecem. Neste mundo de “diferenças misturadas”, segundo Clifford Geertz (1988, p. 147, citado em PHILIPS, R., 1988, p. 60), em sua análise recente da literatura antropológica, há uma necessidade constante de facilitar a conversa entre as divisões onipresentes de etnia, classe, gênero, idioma e raça. A tarefa para a antropologia, continua ele, é “ampliar a possibilidade de um discurso inteligível entre pessoas diferentes umas das outra sem relação a interesses, perspectivas, riqueza e poder e, ainda, contidas em um mundo onde estão em conexão sem fim – assim, torna-se cada vez mais difícil sair um do caminho do outro”.

Permanece, assim, o problema de o museu ter múltiplas responsabilidades em relação a diversos públicos. Pergunta Welsh (1988): “O que acontece, também, às missões educacionais e científicas de um museu quando os *constituent*s demandam privacidade, mas deparam-se com o desejo do visitante de obter informações?; “O que os visitantes precisam saber?”, “e como é que os informamos mesmo sabendo que existem coisas que não são oportunas lhes dizer?”. Podemos atender às necessidades e cumprir os pedidos de colegas e estudiosos mesmo retendo informações nas exposições e nas publicações? Os direitos à privacidade precisam sempre ser equilibrados como direito ao conhecimento. O desafio para os museus não é apresentar os “fatos” sobre as culturas, conclui Welsh (1988), e sim “encontrar maneiras de educar os visitantes sobre a natureza própria dos fatos. Sobre o fato de que a informação não é apenas poder, mas também responsabilidade. E que merece respeito”.



Podemos concluir com Welsh e Dominguez, usando palavras deste último, que os museus são “os participantes principais em uma arena sociopolítica maior, que conceitua e reconceitualiza os objetos”. Todas as coisas significativas ao nosso redor, diz Virgínia Dominguez,

nos lembram vividamente do poder e das limitações da representação – que quando tudo estiver dito e feito, nós, seres humanos, ainda (e provavelmente sempre), vamos ter que lidar com formas de nos relacionarmos, de significarmos, de empregarmos e de dispormos das coisas que vemos, tocamos, cheiramos, e sentimos, que acabam assumindo papéis importantes em nossas vidas (DOMINGUEZ, 1988).

Virando a página e empoderando as pessoas a falarem, não importa o quanto valha a pena, não dissolverá a qualidade inventiva da objetificação. Os povos indígenas são igualmente propensos a “inventar cultura”, é claro, e eles devem ter direitos iguais para fazê-lo. Uma tarefa para a antropologia é tornar esse processo “a própria natureza dos fatos”, mais visível, compreensível e acessível a todos os públicos. Nosso objetivo não é apenas identificar a história dos objetos e das instituições, como a coleta e a organização de borboletas, por exemplo, mas também usar esta informação para libertar os povos dominados de interpretações hegemônicas para que eles possam falar por si mesmos. Isto é parte da luta pelo controle da produção de entendimentos do senso comum do nosso mundo (GRUNEAU, 1988, p. 23) – tarefa para a qual uma teoria crítica dos museus pode contribuir (AMES, 1989).

O que podemos aprender com “The Objects of Culture” (um simpósio acadêmico confortável) e “Preserving Our Heritage” (um encontro nervoso entre os povos indígenas e os profissionais de museus) é que as circunstâncias interconectadas do trabalho dos museus, dos antropólogos e de seus públicos estão mudando de uma maneira complexa e confusa (sendo que a tendência é continuar assim). Os museus, portanto, precisam mapear o futuro com cuidado e sensibilidade, uma vez que são importantes e integrantes do quadro mais amplo e fazem parte dessa produção e reprodução. Como Georges Erasmus (ASSEMBLEIA DAS PRIMEIRAS NAÇÕES, 1989, p. 1) disse aos delegados em Ottawa, em novembro de 1988: “Estamos embarcando no início de um tipo diferente de relacionamento”. O tempo veio para quebrar algumas *glass boxes* antigas para dar lugar a novas, *and never mind the cannibals*.

## REFERÊNCIAS

AMES, Michael. The Liberation of Anthropology: A Rejoinder to Professor Trigger's 'A Present of Their Past?' **Culture**, Journal of the Canadian Museums Associations, 8 (1), p. 81-5, 1989.

APPADURAI, Arjun. Introduction: Commodities and the Politics of Value. In: \_\_\_\_\_ (ed.). **The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. p. 03-63.

ASSEMBLY OF FIRST NATIONS. Minutes of "Preserving Our Heritage" Conference, Ottawa, 3-5 November, 1988. Dated 18 January 1989.

BALFE, Judith H. Affinities of Art and Politics: Gilt by Association. **Controversies in Art and Culture**, 1 (1), p. 1-17, 1987.

BLUNDELL, Valda; GRANT, Laurence. Preserving Our Heritage: Getting Beyond Boycotts and Demonstrations. **Inuit Art Quarterly**, 4 (1), p. 12-16, 1989.

BLUNDELL, Valda. Speaking the Art of Canada's Native Peoples. **Australian and Canadian Studies**, 7 (1), p. 23-43, 1989.

BOAS, Franz. Museums of Ethnology and Their Classification. **Science**, 9, p. 587-9, 1887.

BROYLES, Julie. Defining an Anthropology of Museums: Native American Museums as "Artifacts of Society". Paper presented to the eighty-seventh annual meeting of the American Anthropological Association, Phoenix, 19 November, 1988a.

DOMINGUEZ, Virginia R. On Creating a Material Heritage. Paper presented to the special symposium "The Objects of Culture" chaired by Peter H. Welsh and Nancy J. Parezo, annual meeting of the American Anthropological Association, Phoenix, 19 November, 1988.

DOXTATOR, Deborah. **Fluffs and Feathers**: An Exhibition on the Symbols of Indianness. A Resource Guide. Brantford, Ontario: Woodland Indian Cultural Education Centre, 1888a.

\_\_\_\_\_. The Home of Indian Culture and Other Stories in the Museum: Erasing the Stereotypes. **Muse**, Journal of the Canadian Museums Association, 6 (3), p. 26-31, 1988b.

ERRINGTON, Shelly. Objects of Power. Paper presented to the special symposium “The Objects of Culture” chaired by Peter H. Welsh and Nancy J. Parezo, annual meeting of the American Anthropological Association, Phoenix, 19 November, 1988.

GEERTZ, Clifford. **Works and lives**: the anthropologist as author. Stanford: University Press, 1988.

GRUNEAU, Richard. Introduction: Notes on Popular Culture and Political Practice. In: GRUNEAU, Richard (ed.). **Popular Cultures and Political Practices**. Toronto: Garamond, 1988. p. 11-32.

HALPIN, Majorie M. Museum Review: “The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canadas’s First Peoples”. **Culture**, 8 (1), p. 89-93, 1988.

HARRISON, Julia D. et al. **The Spirit Sings**: Artistic Traditions of Canada’s First Peoples. Toronto: McClelland & Stewart and Glenbow Museum, 1987.

HARRISON, Julia D.; TRIGGER, Bruce; AMES, Michael. Point/Counterpoint: “The Spirits Sings” and the Lubicon Boycott. **Muse**, Journal of the Canadian Museums Associations, 6 (3), p. 12-25, 1988.

INGLIS, Stephen. “Good Lord Man, This Stuff is Crude”: Beneath the Patina of Canadian Folk Art. Paper presented to the ninth annual conference of the Canadian Ethnology Society. Vancouver, BC, 9 May. See Inglis 1989.

MCFEAT, Tom F. S. The Object of Research in Museums. **Contributions to Ethnology**, 5, p. 91-99. Bulletin 204, Ottawa, National Museums of Canada, 1967.

McMANUS, Greg. The Question of Significance and The Interpretation of Maori Culture in New Zealand Museums. **AGMANZ**, Journal, Art Galleries and Museums Association of New Zealand, 19 (4), p. 8-12, 1988.

NEHRU, Jawaharial. **The Discovery of India**. New York: John Day, 1946.

NICKS, Trudy; HILL, Tom. **Turning the Page: Forging New Partnerships between Museums and First Peoples**. Ottawa: Canadian Museums Association, 1991.

O'ROURKE, Dennis (dir.). **Cannibal Tours** [films]. Los Angeles: Direct Cinema, 1987.

PAREZO, Nancy J. A Glass Boxes for Everyone: Displaying Other Cultures. Paper presented to the special symposium, "The Objects of Culture" chaired by Peter H. Welsh and Nancy J. Parezo, annual meeting of the American Anthropological Association, Phoenix, 19 November, 1988.

PHILLIPS, Ruth. Indian Art: Where Do You Put It? **Muse**, Journal of Canadian Museums Association, 6 (3), p. 64-71, 1988.

ROWE, John Howland. The Renaissance Foundations of Anthropology. **American Anthropologist**, 67 (1), p. 1-20, 1965.

SINGER, Milton. A Changing American Image of India: The Palimpsest of a Civilization. In: BORDEN, Carla M. (ed.). **Contemporary Indian Tradition: Voices on Culture, Nature and the Challenge of Change**. Washington: Smithsonian Institution, 1988. p. 01-17.

TOWNSEND-GAULT, Charlotte; THUNDER, Elizabeth J. Two Reports from the Fall 1988 Conference “Preserving Our Heritage”. **Native Art Studies Association of Canada**, 3 (1), p. 4-5.

TRIGGER, Bruce. A present of Their Past? Anthropologists, Native Peoples, and Their Heritage. **Culture**, Journal of the Canadian Museums Associations, 8 (1), p. 71-9, 1989.

WATTS, Dolly. Cultural Empowerment Within Museums and Anthropology. Unpublished paper, Vancouver, University of British Columbia Museum of Anthropology, 1988.

WELSH, Peter. Exotic Illusions: Museum Exhibits and Cultural Interpretation. Presented to the special symposium “The Objects of Culture” chaired by Peter H. Welsh and Nancy J. Parezo, annual meeting of the American Anthropological Association, Phoenix, 19 November, 1988.

**II - OS MUSEUS ETNOGRÁFICOS  
COMO ESPAÇO POLÍTICO:  
RESSIGNIFICAÇÕES E POSSIBILIDADES**



# DOS “SELVAGENS ROMÂNTICOS” AOS “POVOS PRIMEIROS”. A HERANÇA PRIMITIVISTA NOS MUSEUS E NA ANTROPOLOGIA<sup>1</sup>

*Benoît de L'Estoile*

Qualquer proposta de um novo museu, projetado para transformar a visão atual que se tem dos povos indígenas, deve necessariamente enfrentar um conjunto de ideias profundamente enraizadas nos discursos e nas imagens tradicionalmente produzidos sobre esses grupos. Neste artigo, destaco alguns aspectos do mito mais abrangente dos “povos primeiros”.

Ao falar dos “primeiros povos”, não me refiro aqui ao uso político deste termo feito pelos que se reivindicam como “povos indígenas” (*indigenous*). Por exemplo, no Canadá, o termo “First Nations” é requerido por descendentes dos “habitantes originais” do Canadá antes da chegada dos europeus.<sup>2</sup> A reivindicação de serem os primeiros ocupantes de um território constitui, nos contextos coloniais e pós-coloniais, uma afirmação política, que se traduz de diferentes formas de acordo com os contextos nacionais. Neste ensaio, debruço-me sobre um avatar recente de um mito ocidental, o de “povos primitivos”, ou de “povos da natureza”, presente na literatura, nos filmes ou nas fotografias; na França, tem sido especialmente associado nos anos 2000 ao conceito de *arts premiers* (“artes primeiras” ou “primordiais”) em torno da criação

---

1 Este texto foi inicialmente redigido para o seminário “Peuples premiers et mythes d’aujourd’hui”, 2009, no centro cultural Jean-Marie Tjibaou, Nouméa (Nova Caledônia). Partes do texto resumem análises desenvolvidas no meu livro *Le Goût des Autres*. De l’exposition coloniale aux Arts premiers (Flammarion, 2007), notadamente no capítulo 8. Uma outra versão foi publicada na revista da ABA Vibrant: DE L’ESTOILE, Benoît. Images des paradis perdus: Mythe des “peuples premiers”, photographie et anthropologie (*Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, v. 9, n. 2, July to December 2012. Brasília: ABA, <http://www.vibrant.org.br/issues/v9n2/benoit-de-lestoile-images-des-paradis-perdus/>). Agradeço à Mariana Broglia de Moura pela ajuda na revisão do texto.

2 Ver, por exemplo, a exposição virtual “Os povos primeiros do Canadá”, do Museu Canadense das Civilizações, <http://www.historymuseum.ca/cmcc/exhibitions/aborig/fp/fpint01e.shtml>: “Contando a história dos povos indígenas e da sua presença contínua no Canadá”.



do Museu do Quai Branly, dedicado às “artes e civilizações de povos não europeus”.<sup>3</sup>

O Museu do Quai Branly, inaugurado em junho de 2006, em Paris, celebrou, em maio de 2010, o número de 6 milhões de visitantes, e se orgulha de ter ultrapassado o Museu Nacional de Arte Moderna (Centre Pompidou) quanto ao número de visitantes. Este sucesso de público, em contraste com a recepção, frequentemente crítica, dos profissionais da antropologia, suscita questões. O sucesso do Museu do Quai Branly se deve, em parte, à sua arquitetura e ao seu conteúdo, correspondendo à forma moderna de algo que poderia ser chamado de *o gosto pelos Outros* (L'ESTOILE, 2007, 2010). Tal gosto está enraizado nos mitos que influenciam o olhar do Ocidente sobre as sociedades não europeias, como o mito dos “primeiros povos”, que manteria uma relação sagrada com a natureza. Forma moderna de nostalgia de um paraíso perdido, este mito inverte os traços negativos associados à civilização ocidental. Os “primeiros povos” aparecem, assim, ao mesmo tempo como radicalmente diferentes e como representantes de uma parte esquecida de um Nós reinventado.

Os antropólogos franceses se posicionaram de forma diversa em relação ao projeto de novo museu. Por um lado, o museu foi concebido em oposição explícita àquele construído em 1938 como o “templo da etnologia”, o Musée de l'Homme (Museu do Homem)<sup>4</sup>; por outro lado, no entanto, o novo museu reivindicou explicitamente uma filiação antropológica, em particular, colocando-se desde o início sob o patrocínio do nome de maior prestígio da antropologia francesa: Claude Lévi-Strauss. Em junho de 2006, quando o Museu do Quai Branly foi inaugurado

---

3 Para evitar mal-entendidos, esclareço que eu não uso o termo *mito* de forma irônica ou como uma denúncia, mas muito mais no sentido antropológico para designar uma crença amplamente compartilhada, cuja força e coerência não são da ordem da racionalidade, mas da estética e da emoção, e que não são avaliadas em função da sua adequação à realidade. O que caracteriza um mito não é o fato de que ele seja falso ou ilusório, mas que funcione como propiciador de representações, emoções, símbolos e discursos, que permitem dar sentido à experiência, em versões múltiplas e ligadas por um ar de família. O museu etnográfico se apresenta como lugar de um discurso verdadeiro, apoiado na ciência. Isto não impede que ele possa, ao mesmo tempo, contribuir para alimentar um mito.

4 Ver: DE L'ESTOILE, Benoît. Do Museu do Homem ao Quai Branly: As transformações dos museus dos outros na França. In: CANDIDO, Manuelina Maria Duarte; RUOSO, Carolina (dirs.). **Museus e patrimônio**: experiências e devires. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Editora Massangana, 2015. p. 103-119.

com a presença de Lévi-Strauss, em uma de suas últimas aparições públicas, o então presidente da República, Jacques Chirac, que teve um papel de destaque na criação do museu, brindou uma ligação entre o trabalho do antropólogo e a missão atribuída ao Museu de preservar a diversidade cultural, declarada “patrimônio universal da humanidade” pela Unesco. Reafirmou “o evidente valor dessas culturas diferentes – algumas vezes submetidas, muitas vezes ameaçadas – estas “frágeis flores de diferença”, evocadas por Claude Lévi-Strauss, e que “devem ser protegidas a todo custo”.

O paradigma, herdado da história natural, que estabelece uma equivalência entre espécies e culturas, ressurge aqui na forma da equivalência entre biodiversidade e diversidade cultural, o que constitui uma característica recorrente tanto nas representações do senso comum quanto em alguns discursos de inspiração antropológica. Claude Lévi-Strauss foi um dos mais ouvidos porta-vozes dessa equivalência. Seguindo essa linha de pensamento, Jacques Chirac expressou a sua preocupação com as ameaças à diversidade cultural. “Essa diversidade está ameaçada. [...] Penso nos povos primeiros, essas minorias isoladas e suas culturas frágeis, muitas vezes dizimadas pelo contato com nossas civilizações modernas”. Os discursos de Jacques Chirac demonstram uma sensibilidade antropológica, em afinidade com a nostalgia pessimista de Claude Lévi-Strauss.

O objetivo deste texto não é, portanto, denunciar o mito dos povos primitivos, mas levá-lo a sério, e apontar alguns de seus efeitos na medida em que ele estrutura amplamente as percepções de determinados grupos humanos. Vou me apoiar especialmente aqui em instâncias de imagens de grupos indígenas da Amazônia, que muitas vezes assumiram um papel de destaque neste contexto. Com efeito, se a região Amazônica assumiu nos projetos desenvolvimentistas brasileiros a função de uma reserva de terras e matérias-primas, a “Amazônia” desempenhou para o resto do Ocidente o papel de uma espécie de “reserva mítica” uma vez que constitui um símbolo de diversidade natural habitada por supostas “tribos preservadas”.

Essa dimensão aparece claramente numa série de imagens do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, realizada em 2006 no Parque Indígena do Xingu, no Pará, em estada de dois meses com grupos Kauwa, Kuikuro e Kamayura. Essas fotografias, ao serem utilizadas por

órgãos oficiais do Estado brasileiro, adquiriram *status* de representação quase oficial do Brasil no exterior. Fotos desta série foram por instância apresentadas na exposição “Os índios do Alto Xingu”, na Embaixada do Brasil em Paris, por ocasião da manifestação “Photoquai”, organizada pelo Museu do Quai Branly (novembro de 2007).

Várias imagens dessa série foram publicadas sob o título “O Primeiro Homem” no relançamento da revista oficial da Funai.<sup>5</sup> O preto e branco reforça o aspecto dramático dessas imagens que ressaltam a beleza do corpo indígena. Em entrevista, Salgado comentou sobre seu projeto, que se insere numa cosmologia claramente evolucionista e primitivista. “Queria retratar as primeiras aglomerações humanas, a ideia do primeiro Homem, e uma delas é representada pelo Xingu”, disse Salgado em entrevista a *Brasil Indígena*. Além das pessoas fotografadas, é a busca do “primeiro homem” que persegue Salgado. Trata-se de um retorno às origens da humanidade: “Fotografar estes índios foi reatar com o início de tudo para mim”. Significativamente, os índios não estão individualizados, mas genéricos, sendo designados pelo nome do seu grupo étnico.

Salgado evoca também como “lembrança muito forte na minha memória” as fotografias que faziam as manchetes de jornais e revistas brasileiros em sua juventude, durante os anos 1950, documentando as “grandes frentes de contato com esses índios” (p. 24).

É uma visão do Éden antes da queda, no âmbito de um projeto abrangente significativamente chamado “Gênesis”. Segundo o site oficial do fotógrafo, o projeto pretende “mostrar a beleza ea grandeza de lugares ainda intocados, as paisagens, a vida animal e, é claro, as comunidades humanas que continuam a viver de acordo com culturas e tradições muito antigas. Trata-se de ver, de se maravilhar e de compreender a necessidade de preservar tudo isso e, finalmente, de inspirar ações visando à tal preservação”.<sup>6</sup> Salgado ainda afirma “estar buscando as coisas mais primitivas, mais puras do planeta”.<sup>7</sup>

---

5 O primeiro homem. **Brasil Indígena**, n. 1, p. 24-31, março-abril 2006, Funai.

6 Disponível em: <http://www.amazonasimages.com/grands-travaux>. Acesso em 06/2011.

7 Declaração a Radio France Internationale, 30/10/2007, [http://www.rfi.fr/actubr/articles/094/article\\_11524.asp](http://www.rfi.fr/actubr/articles/094/article_11524.asp).

Esta interpretação é confirmada por comentários, citados num artigo em 2006, relatando a visita de Salgado ao Xingu sob o título “Os guerreiros pacíficos”.<sup>8</sup> Aqui estão alguns trechos significativos:

Surpreendentemente, os índios têm permanecido praticamente intocados pelo mundo industrializado. “Rapaz, é realmente um paraíso!”, diz Salgado, cheio de entusiasmo. [...] “Em dois meses nós não vimos nem uma briga entre homens e mulheres, homens e homens, crianças e crianças. Nenhuma. [...] eu acho que é porque eles vivem em equilíbrio com a natureza”.

Assim, os índios aparecem como “inocentes” no sentido original: eles não conhecem o mal. Eles vivem em harmonia numa espécie de Jardim do Éden, onde a natureza, longe de ser hostil, é benevolente, porque eles fazem parte dela:

Salgado ficou impressionado com a harmonia das tribos com o mundo natural.” As crianças brincam com poeira e lama e água, eles estão completamente dentro da natureza”. Porque eles não têm medo que o galho de uma árvore caia ou de uma mordida de cobra, isso tende a não acontecer: “A natureza não é perigosa para eles, é a casa deles”.

Ele lamenta “que ele, e a humanidade em geral, tenha escolhido o modo de vida moderno ao invés daquele”. A evocação do “paraíso”, a ideia de “povos da natureza” e dos índios como “filhos da natureza”, vivendo numa sociedade harmoniosa e inocente que não conhece a discórdia, aparecem como o revés do mundo moderno e industrial. A expressão de desolação e uma certa nostalgia de um mundo irremediavelmente perdido são características do discurso de Salgado, que informam as suas fotografias de índios. Os “povos da natureza” aparecem como radicalmente outros e, ao mesmo tempo, como nossos antepassados, representando uma parte perdida de nós mesmos enquanto seres humanos. O repórter do *The Guardian* nem precisa comentar a fala de Salgado, porque ela é assimilada de forma imediata pelo leitor.

Estas fotografias sugerem ainda outra questão sobre o que está em jogo na relação entre o fotógrafo e seus “objetos”: basta olhar para estas imagens cuidadosamente compostas para perceber que sua produção envolveu, de uma forma ou de outra, a participação dos índios.

8 HATTENSTONE, Simon. The peaceful warriors. *The Guardian*, 11/02/2006, <https://www.theguardian.com/world/2006/feb/11/brazil.sebastiaosalgado>

O que leva determinados grupos indígenas a aceitar estas encenações primitivistas ou, alternativamente, a recusá-las?

O sucesso internacional de Salgado se deve à sua capacidade única de dar forma a mitos (frequentemente dotados de uma conotação religiosa) em fotografias deslumbrantes, altamente estetizadas. As fotografias de Salgado e as palavras que as acompanham permitem captar as principais características de um mito contemporâneo amplamente compartilhado: o dos “povos da natureza”, relíquias dos tempos passados.<sup>9</sup>

O princípio de elaboração dessa representação mítica é, como sugere Salgado, simples: trata-se de uma inversão sistemática dos traços negativos associados à civilização ocidental moderna. Assim, à vida no ambiente urbano poluído e industrializado se opõe a vida numa natureza ainda virgem; à modernidade, a origem do mundo; à corrupção, a pureza; ao conflito, a harmonia social, e assim por diante. Neste trabalho de construção mítica, os “povos indígenas” (como, em outros casos, os camponeses tradicionais europeus) desempenham o papel de mero suporte para essas representações, que têm apenas uma ligação indireta com seus referentes empíricos: são selecionadas e mantidas somente as características que confirmam o mito, enquanto aquelas que o contradizem são descartadas.<sup>10</sup>

Este mito tem raízes antigas no Ocidente: o paraíso terrestre associado à nudez inocente de Adão e Eva, mas também, na Antiguidade tardia, o idílio pastoral de Dafnis e Chloe, que evoca a vida dos pastores de hábitos morais puros, vivendo em harmonia em uma natureza generosa, longe dos miasmas da corrupção, das cidades do Império Romano. Mais tarde, o mito do Bom Selvagem desempenhou um papel importante na crítica aos males e defeitos das sociedades europeias. O que caracteriza este mito é, ao mesmo tempo, sua permanência e sua plasticidade, o que lhe permite ser utilizado em discursos diversos, para além das diferenças de trajetórias ou das oposições políticas: em cada caso, certos elementos desta representação mítica são destacados, de acordo com a situação e o interlocutor.

Uma arqueologia do Gosto pelos Outros, ou seja, do exotismo contemporâneo, permite apontar alguns aspectos desse mito tão difundido,

9 Este mito, comum ao Ocidente, toma formas variáveis de acordo com lugares e épocas. Sua versão alemã não é a mesma versão brasileira.

10 Veremos que esse processo é particularmente evidente no enquadramento da fotografia.

tanto nas representações do senso comum como nas práticas artísticas, e também no discurso acadêmico, especialmente o antropológico. Esse mito, que antecede em muito o surgimento da antropologia como discurso acadêmico, deixou nela a sua marca.

### **“NO CORAÇÃO DAS TREVAS”: O PROGRAMA ARQUITETÔNICO DO MUSEU DO QUAI BRANLY**

O que me interessou ao tomar o museu como objeto foi o fato de que aí está uma “zona de contato” entre atores e discursos muito diferentes.<sup>11</sup> Ele é um lugar de encontro entre especialistas de uma área, apoiados em saberes e técnicas, com públicos diversificados, e também, de maneira crescente, frequentado por aqueles que reivindicam uma ligação particular com os objetos que são conservados e expostos no museu. A decisão de construir em Paris um novo palácio para *les Arts premiers* foi simbolicamente uma maneira de fugir dos fantasmas de um passado que se queria esquecer e marcar o advento de uma nova era nas relações com as outras culturas. É o mito que, associando “povos primeiros” a “artes primeiras”, dá coerência ao programa arquitetônico do Museu do Quai Branly.

Para conferir o máximo realce a um projeto apoiado pelo presidente da República, foi escolhido um arquiteto de renome internacional: Jean Nouvel. Este, afirmando querer fazer uma arquitetura adequada aos objetos abrigados pelo museu, elaborou um projeto que revela como o mito das artes primeiras (*Arts premiers*) tem suas raízes no mito dos povos primitivos. Nessa medida, trata-se de uma tentativa extremamente interessante de traduzir uma noção no espaço. Pode-se, portanto, analisar o edifício do MQB e os discursos que se produzem sobre ele enquanto materialização de um mito. De acordo com a carta de intenções redigida por Nouvel, esse museu destina-se a ser um lugar “onde tudo é feito para provocar a eclosão da emoção contida pelo objeto primeiro, [...] para protegê-lo da luz e para captar o raro raio de sol indispensável à vibração, à instauração das espiritualidades”. As repetidas referências ao caráter sagrado dos objetos sugerem que o museu é concebido como um templo.

---

11 CLIFFORD, James. Museums as Contact Zones. In: **Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century**, 1997.

É um lugar marcado por símbolos da floresta, do rio e das obsessões da morte e do esquecimento. [...] É um lugar carregado, habitado, onde dialogam os espíritos ancestrais dos homens e que, revelando a condição humana, inventaram deuses e crenças. É um lugar único e estranho, poético e inquietante.<sup>12</sup>

É difícil ler esta carta sem pensar em *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, que narra uma viagem iniciática na selvageria da floresta congolosa, por exemplo, no trecho seguinte: “Subir esse rio era como retornar ao princípio do mundo, quando a vegetação invadia toda a terra, em que as árvores eram soberanas”.

Este texto traz também ecos da antropologia do século XIX, em particular do *Ramo Dourado*, de James Frazer, com a selva cheia de ameaças obscuras, a magia, o mistério. O museu, declarou Germain Viatte, que então era diretor do projeto museológico, constitui “uma cidade de quatro edifícios resguardados por um grande jardim irregular, concebido à imagem das vegetações indisciplinadas e distantes”.<sup>13</sup> A imagem evoca, portanto, um mito fundador da arqueologia exótica: a descoberta de um templo perdido no meio na selva, como o templo de Angkor Vat no Camboja, ou os templos maias. De fato, a temática da expedição exploradora é recorrente. Segundo um panfleto de apresentação do museu: “Invisível aos olhos pela densa vegetação, [...] ele aparecerá gradativamente ao visitante transformado em descobridor”.

Assim, implicitamente, o visitante do museu é concebido como um explorador ocidental partindo para a descoberta de um mundo desconhecido. Essa temática da descoberta é retomada na arquitetura interna do edifício, em particular na rampa de acesso que conduz ao amplo espaço onde se encontram as coleções. Os visitantes “sobem a rampa como se sobe um rio, descobrindo novos espaços na virada de uma curva”. Antes de entrar no espaço das coleções permanentes, o visitante deixa a luz branca para entrar num túnel de obscuridade e sair no mundo encantado criado por Nouvel.

---

12 NOUVEL, Jean. Presença-ausência ou a desmaterialização seletiva. Carta de intenções para o concurso internacional de arquitetura. Esta carta aparecia em todos os textos de divulgação do MQB, sinal da importância que lhe era conferida. Disponível em: <http://www.jeannouvel.com/projets/musee-du-quai-branly/>.

13 VIATTE, Germain. La muséologie au Musée du Quai Branly. **Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian**, v. 45, p. 23-26, 2003.

Apesar da tentação de tratar esse discurso com ironia, é necessário levá-lo a sério, na medida em que ele exprime uma concepção que ultrapassa seu autor. Nouvel apropriou-se de uma concepção de alteridade profundamente enraizada: o primitivo, considerado mais próximo das origens da humanidade, desempenha o papel de Outro para a razão e para a modernidade. Um comentário de Germain Viatte destaca a originalidade das escolhas arquitetônicas de Jean Nouvel:

Nada é ortogonal nesse edifício; tudo é curvo, fluido, transparente, misterioso, caloroso. A madeira, associada a revestimentos em tons ocres, será o principal material da parte externa. Até os pisos tingidos contribuirão para criar um ambiente campestre especialmente evocativo.<sup>14</sup>

Jean Nouvel, desse modo, se coloca em oposição à linguagem arquitetônica dos anos 1930 exemplificada no Musée de l'Homme: o uso da ortogonalidade, da racionalidade, da luz direta, do concreto armado, do funcionalismo foi substituído pelas madeiras exóticas, o couro, a obscuridade, a ambientação cálida e colorida, que dão uma impressão de mistério e deslocamento num mundo desconhecido. Nouvel ambiciona, com a utilização de tecnologias sofisticadas, recriar um efeito “natural”. A arquitetura deve, ao mesmo tempo, significar a hipermodernidade e homenagear os “povos tradicionais” tribais, evocando uma possível reconciliação do homem moderno com esta parte perdida de si mesmo. Comentando as “caixas” multicores da fachada impressa com fotografias de vegetação tropical, Nouvel prossegue: “o efeito produzido é o de uma fileira de cabanas [...] emergindo da floresta”. A arquitetura enumera as temáticas da tradição e da floresta virgem igualmente no interior:

No interior do edifício, fazendo referência à natureza, estacas, recobertas por um revestimento natural lançam raízes no solo levemente inclinado. Aqui e ali vibrações luminosas poderiam evocar o sol atravessando a vegetação.

A mesma temática marca a concepção do jardim que circunda o museu. O paisagista Gilles Clément quis “romper com a tradição ocidental, dominada pela ordem e a razão simétrica, e oferecer um

---

14 VIATTE, Germain. La muséologie au Musée du Quai Branly. **Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian**, v. 45, 2003.



espaço leve, ondulante, onde a distância que normalmente se toma em relação à natureza é substituída por um cenário de imersão”. Esse dispositivo, que cria uma “savana arborizada”, “remete às paisagens intrincadas do universo animista em que cada ser da natureza, da erva à árvore, do inseto ao pássaro, [...] apareçam ao homem de maneira igualitária e respeitável”.

Enquanto o museu de etnografia tradicional buscava criar mundos distantes por processos ilusionistas, trata-se agora de criar um ambiente singular destinado a fazer com que o visitante passe por uma experiência sensorial de deslocamento ao deixá-lo na penumbra, num ambiente de matéria orgânica, com a “serpente” de couro concebida por Nouvel. Trata-se de uma viagem imaginária num mundo outro, poético, impregnado de mistério, que constitui uma experiência interior destinada a reavivar a lembrança de viagens anteriores, experimentadas ou imaginadas. Esse ambiente exótico parece conseguir a adesão de inúmeros visitantes. Portanto, o talento singular de Jean Nouvel é o de haver traduzido em volume, em luz, em ambientação uma forma de sensibilidade contemporânea, ela mesma apoiada num mito antigo e vivo.

## **DOS POVOS DA NATUREZA À ECOLOGIA SELVAGEM**

Se a arquitetura do MQB, refletindo a imagem dos “povos da floresta” vivendo em harmonia com seu meio ambiente, funciona para o público, é por ser ela *reconhecida*, enquanto ecoa representações familiares, amplamente compartilhadas no mundo ocidental contemporâneo. Essa temática dos povos da natureza (*Naturvölker*), que remonta ao século XVIII, encontra-se hoje revitalizada por uma nova vulgata ecológica, que faz dos “povos primitivos” ecologistas espontâneos. Ela funciona como um catalizador de numerosos temas que aparecem de maneira difusa em diferentes lugares. A internet permitiu a emergência de um conjunto de sites que contribuem para alimentar esse mito e ilustram suas muitas versões. Alguns se esforçam em desenvolver uma forma de turismo alternativo, permitindo compartilhar um pouco da vida das comunidades indígenas, como a associação Paroles de Nature (Palavras da Natureza). Segundo o site,

*DE ACERVOS COLONIAIS AOS MUSEUS INDÍGENAS:  
FORMAS DE PROTAGONISMO E DE CONSTRUÇÃO DA ILUSÃO MUSEAL*

Palavras da Natureza nasceu de um encontro com a natureza e os povos indígenas da Amazônia. Muitas experiências prolongadas de vida no seio de comunidades indígenas permitiram o estabelecimento de contatos privilegiados e de laços com os habitantes e seu meio ambiente.<sup>15</sup>

Tal ajuda aos povos indígenas inscreve-se num projeto mais vasto de renovação da “nossa cultura ocidental”.

Palavras da Natureza [...] tem como objetivo ajudar os povos indígenas do mundo a proteger seu patrimônio cultural e natural; suas ações inscrevem-se numa vontade mais global de contribuir para renovar os laços entre o homem e a natureza no seio de nossa cultura ocidental.<sup>16</sup>

A página de entrada de outro site, Terre Sacrée (Terra sagrada), está dividida em duas: a parte da direita é consagrada à “biodiversidade”, com o subtítulo “Espécies ameaçadas”, enquanto a parte da esquerda evoca “os últimos primeiros povos”, encarnados por uma fotografia de uma criança e de um velho indígena da Amazônia, contra um fundo de cascata e de vegetação. Em 2011, o site dava acesso a dois “destinos”, respectivamente intitulados de forma dramática “Biodiversidade: a hecatombe”<sup>17</sup> e “Na cabeceira (leito de morte) dos últimos primeiros povos”.<sup>18</sup> Seguindo esse link, encontramos a declaração “Os povos nativos vivem em comunhão com seu meio, todas as suas células estão em sintonia com a Terra”. Os “primeiros povos” são apresentados explicitamente como equivalentes às espécies naturais ameaçadas.

Um outro site, SOS Planet Earth, afirmando informar sobre “os povos tradicionais e suas ligações com a natureza”, enunciava um dogma comum a todos esses grupos:

Os povos tradicionais, também chamados povos indígenas, mantêm ligações estreitas com o meio ambiente ao qual conferem um grande respeito. A razão primeira é que a Natureza é considerada como a grande provedora da humanidade. As ligações com a Natureza têm, portanto, um caráter sagrado que orienta as ações e os gestos de cada um no meio ambiente.<sup>19</sup>

---

15 Texto de apresentação do site da internet Paroles de Nature, [www.chamane.org](http://www.chamane.org).

16 Texto de apresentação do site da internet Paroles de Nature, [www.chamane.org](http://www.chamane.org).

17 <http://www.terresacree.org/parole2.htm>. Acesso em 02/06/2011.

18 <http://www.terresacree.org/parole3.htm>. Acesso em 02/06/2011.

19 Site consultado em 2006.

Em alguns sites predomina o tom *New Age*. Em outros, o registro da ecologia gestionária ou do altermundialismo substitui o tom místico. Menos que guias espirituais, os povos indígenas aparecem aqui como encarnando uma gestão equilibrada dos recursos naturais, por oposição a uma política autodestrutiva. Poder-se-ia multiplicar tais exemplos ao infinito, mas estes são suficientes para dar uma ideia da extensão e da diversidade de usos da noção de “primeiros povos”; eles constituem um repertório de representações que compartilham um “ar de família”, mesmo que eles não correspondam a uma definição única.

### “POVOS-RAIZ”? A ANTROPOLOGIA COMO EVASÃO ROMÂNTICA

Que relação existe entre esse mito difuso dos primeiros povos e o saber antropológico? *A priori*, tudo separa essas manifestações, muitas vezes excessivas, contemporâneas do gosto pelos Outros, de uma antropologia que reivindica uma perspectiva científica. A antropologia encontra-se, portanto, frequentemente associada a essa busca romântica das origens. Na França, essa associação apareceu de modo flagrante em um número do periódico (situado na centro-esquerda) *Nouvel Observateur* consagrado à antropologia.<sup>20</sup> Ainda que muitos artigos, escritos por antropólogos no âmbito dos debates da disciplina, afirmassem explicitamente uma ruptura com o mito romântico de uma alteridade radical, a iconografia da revista, significativamente mais em débito com agências de fotografias do que com antropólogos, estava mergulhada em uma atmosfera primitivista. Assim, a fotografia da capa, em preto e branco, assinada por Sebastião Salgado, mostra uma jovem yanomami desnuda num claro-escuro romântico, evocando a imagem de tribos primitivas remanescentes de um passado longínquo e ameaçadas de desaparecimento, reforçando o próprio título desse número: *Lévi-Strauss e o pensamento selvagem*. Encontro com os Aborígenes, os Bamiléké, os Navajo, os Quetchua, os Otomi.

Na verdade, os próprios acadêmicos contribuem para essa ambiguidade.<sup>21</sup> Assim, num artigo intitulado “Como preservar a diversidade

20 *Le Nouvel Observateur*, hors-série, n. 51. Lévi-Strauss et la pensée sauvage. À la rencontre des Aborigènes, des Bamiléké, des Navajo, des Quechua, des Otomi, juillet-août 2003.

21 Como escreveu Jean Bazin, “no mercado da selvageria, os antropólogos profissionais

criadora? A lição dos primeiros povos”, publicado em *Le Monde diplomatique*, em abril de 1999, Jean Malaurie retoma por conta própria a noção de “primeiros povos” – que ele também chama, a partir do termo russo, “povos raízes” – aos quais atribui um panteísmo impregnado de traços antirracionais: “Os ‘primeiros povos’ [...] sentem antes de pensar, percebem com sua sensibilidade as nervuras da terra. Eles vivem a gênese, com o sentimento de terem estado presentes no começo do mundo”.

Diretor de estudos na prestigiosa École des Hautes Études en Sciences Sociales, diretor de pesquisa emérita no Centro Nacional da Pesquisa Científica (CNRS), Malaurie possui todos os títulos institucionais de pertencimento ao universo acadêmico. Ele confere, portanto, uma legitimação acadêmica a esse mito neoprimativista ao denunciar a civilização moderna e a ciência em nome de uma “filosofia selvagem”. Ao fazer para o público ocidental uma síntese das tradições dos primeiros povos, Malaurie faz dos povos primordiais mestres da sabedoria, profetas de uma nova religião cósmica universal

Nós devemos ficar à escuta dos povos raízes, esses primordiais, para descobrir que a verdade não vem do alto, do Mais Alto, mas também humildemente de baixo, daquilo que funda o universo, do que constitui a textura de sua terra, de sua água e do ar que nos dá a vida. [...] nós vamos em direção a um sincretismo de pensamentos, aqueles dos livros sagrados e dos povos panteístas.

Malaurie apresenta aqui, sob uma forma condensada e simplificada, proposições originalmente formuladas por Claude Lévi-Strauss (“o pensamento selvagem participa do enriquecimento do pensamento universal”), sugerindo que esses povos fora da história representam a salvação da humanidade:

Existem duas humanidades: aquela da razão e uma outra, apartada da história. É possível que os que vão sobreviver dentre os “primeiros povos” nos deem o respiro que falta [...]. A humanidade desses povos é o futuro do mundo.<sup>22</sup>

---

ocupam em certo sentido uma posição privilegiada, pois podem cobrir com um selo de ciência objetiva operações duvidosas necessárias à produção da figura selvagem e ao seu sucesso mundano” (*Le bal des sauvages*. In: AMSELLE, J.-L. (ed.). **Le sauvage à la mode**. Le Sycomore, 1979).

22 Jean Malaurie dénonce la “fatigue” de l’Occident, déclaration à l’AFP, 11 février 2005.

Tais declarações assumem um significado singular na medida em que Malaurie foi, na França, um dos principais mediadores entre os antropólogos universitários e o grande público através da coleção Terra Humana, da editora Plon.<sup>23</sup> Ele desempenhou um papel considerável como editor, permitindo a publicação de textos originais muito importantes, desde *LAfrique ambiguë*, de Georges Balandier, até *Chronique des Indiens Guayaki*, de Pierre Clastres. Malaurie também publicou as traduções de clássicos da etnologia, como *Moeurs et sexualité en Océanie*, de Margaret Mead. O sucesso dessa coleção, que chegou a vender mais de 11 milhões de exemplares em 50 anos, indica que ela respondeu às expectativas de um público culto. Terre Humaine foi vetor de uma visibilidade pública da antropologia na França, compensando parcialmente a relativa fraqueza de sua implantação na universidade; ela também contribuiu de forma decisiva para a cristalização de uma visão romântica e nostálgica dos povos não ocidentais.

Em 1955, Jean Malaurie inaugurou a coleção Terre Humaine com sua própria obra, *Les Derniers Rois de Thulé*, cujo título evoca bem a tonalidade catastrofista, contando o desaparecimento do mundo tradicional Inuit depois da instalação de uma base nuclear americana no Alaska<sup>24</sup>. O segundo título da coleção, publicado no mesmo ano, foi *Tristes Trópicos*. Jean Malaurie diz ter proposto a Lévi-Strauss, por volta de 1953, que escrevesse uma “viagem filosófica, o inverso do lugar de sua viagem de exploração”.<sup>25</sup> Este texto, o livro de antropologia mais vendido mundialmente, constitui uma obra-prima da nostalgia desses mundos perdidos.

Citando Rousseau, Lévi-Strauss evoca sua “busca” utópica de um estado que “não existe mais, que talvez nunca tenha existido, que provavelmente não existirá jamais e do qual é necessário ter as noções justas para bem julgar nosso presente”. Ele pinta um mundo em vias de desaparecimento às margens da civilização moderna, assombrado pelo fantasma da superpopulação, futuro aterrorizante que simboliza

23 O cinquentenário da coleção foi celebrado com uma grande exposição na Biblioteca Nacional da França e por muitas publicações.

24 Muitos títulos da coleção, como **Ishi, testamento do último índio selvagem da América do Norte**, de Theodora Kroeber, são consagrados à descrição de mundos em vias de desaparecimento.

25 MALAURIE, Jean. **Terre Humaine. Cinquante ans d'une collection**, 2005, p. 99.

para Lévi-Strauss as massas pulsantes da Ásia. A etnologia oferece uma evasão fora desse mundo, constituindo em sentido literal uma *utopia* que escapa à história:

O que me apavora na Ásia é a imagem de nosso futuro antecipado por ela. Com a América indígena, eu acalentei o reflexo, fugitivo, mesmo lá, de uma era em que a espécie estava à altura de seu universo e em que persistia uma relação adequada entre o exercício da liberdade e de seus signos.<sup>26</sup>

Essa nostalgia diante do desaparecimento inelutável das culturas já marcava as expedições realizadas por Claude Lévi-Strauss ao Brasil central na metade dos anos 1930. Sabe-se que sua primeira expedição, no final de 1935, conduziu-o aos Bororo e aos Kaduveo (Kadiweu). Ele organizou, quando de sua volta à França, uma exposição dos objetos coletados, como era costume então. O Musée de l'Homme estava então em construção (ele seria inaugurado em 1938), a exposição tendo sido, portanto, acolhida numa galeria de arte. Na cobertura do guia-catálogo da exposição figura a bela fotografia de um índio bororo, com uma capa de plumas na cabeça, uma pluma na narina e um adereço labial.<sup>27</sup> Um tom sombrio domina o texto. Na introdução, Lévi-Strauss evoca o fato de que a redução dos territórios de caça não permite mais a nutrição das tribos, de tal forma que “as tribos antes numerosas, as aldeias com centenas de casas, diminuem e se estiolam”. Segue-se uma reação em cadeia:

Com o esfacelamento da base demográfica, a vida coletiva se enfraquece, as técnicas degeneram, as antigas crenças são esquecidas. Poucos anos nos restam para recolher o que ainda subsiste e que desaparecerá em breve.<sup>28</sup>

A descrição dos Kaduveo constitui um concentrado da visão pessimista de Lévi-Strauss sobre o desaparecimento das culturas. Citando o viajante italiano Guido Boggiani, que em 1895 descrevia uma sociedade

26 **Tristes Tropiques**, Plon, édition poche, p. 171.

27 LÉVI-STRAUSS, Claude et Dina. Indiens du Mato-Grosso (mission Claude et Dina Lévi-Strauss). **Guide-catalogue de l'exposition organisée à La Galerie de La Gazette des Beaux-Arts**, 21 janvier-3 février 1937. Republié dans **Bulletin du Musée d'Ethnographie du Trocadéro**, préface de Jean Jamin, Jean Michel Place, 1988.

28 Op. cit. p. 280.

Kaduveo numerosa e dinâmica<sup>29</sup>, Lévi-Strauss nota com tristeza que o etnógrafo chega tarde demais:

Muito pouca coisa do esplendor antigo subsiste, e os poucos objetos de bom estilo que serão vistos nessas vitrines são os últimos resquícios de uma cultura já morta. Nós encontramos Nalike e suas casas coletivas reduzidas a algumas cabanas disseminadas no cerrado. Grandes epidemias dizimaram os indígenas, enquanto o atrativo das mulheres kaduveo provocava um afluxo de pretendentes de todas as origens. Além disso, a sedução exercida por uma reserva indígena situada numa região de fronteira sobre todos que, num ou outro país, estivessem em dificuldade com a polícia. A cultura indígena, que tinha tido tantas dificuldades em se manter por si mesma, foi submersa por tais influências. Nalike é apenas uma aldeia de mestiços, onde poucas mulheres velhas ainda conservam as antigas tradições. Nem uma única criança kaduveo é de sangue puro.<sup>30</sup>

A “cultura” aparece, portanto, vítima da demografia. A decadência cultural, entendida como uma perda de autenticidade, está associada à mestiçagem, vista como se significasse efetivamente o fim de um grupo. Há, desta forma, uma equivalência entre sangue puro e “cultura pura”. Assim, os indígenas encontrados são apenas os últimos testemunhos de uma cultura em plena decadência, a ponto de desaparecer. A imagem forte do etnógrafo como recolhendo escombros após o naufrágio das culturas esclarece o sentido de uma coleta visando constituir o que Marcel Griaule chamava então de “os arquivos totais da humanidade”.<sup>31</sup> Claude Lévi-Strauss praticava o modelo de expedição etnográfica coletiva itinerante, fundada na coleta, que se tornou paradigmático na etnologia francesa dos anos 1930.

Num longo artigo que ele publicou em 1937 na revista *Beaux-Arts*, Claude Lévi-Strauss reivindica ter realizado “a primeira exposição do Musée de l’Homme”.<sup>32</sup> Este texto pouco conhecido nos proporciona uma

29 Lévi-Strauss se apoia no relato detalhado de Boggiani (*I Caduvei*, Rome, 1895) que em 1892 passou três meses entre os Kaduveo, e reuniu uma grande coleção, atualmente no museu Pigorini, em Rome.

30 LÉVI-STRAUSS, 1988, p. 281.

31 Ver meu artigo O arquivo total da Humanidade: Utopia enciclopédica e divisão do trabalho na etnologia francesa dos anos trinta. *Horizontes Antropológicos*, Belo Horizonte, n. 20, p. 265-302, out. 2003.

32 LÉVI-STRAUSS, Claude. La première exposition du Musée de l’Homme ouvre aujourd’hui à La Galerie des Beaux-Arts (A primeira exposição do Musée de l’Homme abre hoje na Galeria

versão menos autocensurada do que a narrativa de *Tristes Trópicos* quase vinte anos depois. Deve-se prestar atenção aos termos empregados por Lévi-Strauss, que mobilizam todo o imaginário popular sobre os indígenas, desde o romantismo até o cinema de Hollywood:

Os Bororo são selvagens românticos, e o caminho que conduz a eles também o é. Já se está numa atmosfera de “peles vermelhas” quando se entra numa dessas pequenas casas flutuantes, com suas chaminés fininhas que os diretores de Hollywood ressuscitaram para filmar “Show Boat”.<sup>33</sup>

Assim, o olhar do etnógrafo é formatado por um conjunto de imagens que estruturam sua percepção, mobilizando em particular as figuras ligadas ao mito do bom selvagem:

Esses grandes marmanjos totalmente nus, pintados de vermelho dos pés à cabeça, que nos recebem com empurrões amigáveis e grandes explosões de riso, inflingem, de todas as surpresas esperadas, a mais inesperada: a de os reconhecer. Todo um mundo de virtudes primitivas e de porcelanas de Saxe revivem nesses “bons selvagens”. Todos esses Papageno encantam suas flautas mágicas cobrindo-as de plumas; pois a pluma, deslumbrante e frágil, está prodigalizada em toda parte, em toda parte renovada.<sup>34</sup>

Lévi-Strauss sugere que sua própria percepção dos indígenas brasileiros está mediada pelas representações estereotipadas da tradição europeia, com as figuras de selvagens nas porcelanas de Saxe do século XVIII ou o personagem mozartiano do passarinho na *Flauta Mágica*, a meio caminho entre o mundo humano e o dos pássaros. Lévi-Strauss revela a que ponto o olhar do observador, ainda que seja ele um etnógrafo, é predefinido por um conjunto de representações tomadas da cultura abrangente, como a cultura de massa do cinema.

Lévi-Strauss apresenta essa exposição como uma etapa importante na aquisição de reconhecimento como etnógrafo, o apoio oficial do Musée de l’Homme lhe permitindo reunir os recursos necessários à segunda expedição, muito mais importante que a primeira. Sabe-se que naquela nova expedição, o recém-criado (1933) Conselho de Fiscalização

---

de Belas Artes). *Beaux-Arts. Chronique des arts et de la curiosité*, 22 janeiro 1937.

33 *Show Boat* é um musical de 1936, baseado no espetáculo de Oscar Hammerstein, que foi um grande sucesso da Broadway, evocando o Mississipi.

34 Lévi-Strauss, p. 7, grifos meus.



das Expedições Artísticas e Científicas<sup>35</sup> impôs a presença de Luiz de Castro Faria, um jovem naturalista do Museu Nacional, oficialmente encarregado de fiscalizar a expedição e, em particular, de garantir que ela não causasse problemas com os índios recentemente “pacificados”, para retomar o vocabulário da época.

Foi por excelência na “zona de contato” entre sociedade brasileira e índios, na proximidade dos postos da linha telegráfica, que aconteceu o encontro etnográfico. Por definição, os indígenas mais “selvagens” que Lévi-Strauss procurava estavam inacessíveis porque não “pacificados”.

O enquadramento fotográfico torna visível certos aspectos do processo de seleção e de exclusão que produz as famosas imagens dos selvagens românticos que contribuíram para o sucesso de *Tristes Trópicos*. Enquanto as fotografias de Lévi-Strauss oferecem enquadramentos apertados, centrados nos corpos nus dos índios, os planos mais amplos de Castro Faria bem revelam “um outro olhar”, como diz o título da edição recente de seu diário.<sup>36</sup>

Tomemos, por exemplo, a fotografia de um jogo de bola entre os Nambikwara. Em *Saudades do Brasil*, a legenda da foto é a seguinte: “Um esporte de grupo se joga com uma bola de borracha artesanal num terreno desmatado que dá bem a ideia do aspecto desértico de certas partes do território”.<sup>37</sup> O leitor é induzido a pensar que a cena acontece numa aldeia indígena no meio do cerrado. Nas fotos de Castro Faria descobrimos a mesma cena mas de um outro ângulo: ao fundo, o posto, os postes telegráficos, ou as casas dos funcionários dos telégrafos, que o enquadramento de Lévi-Strauss sistematicamente eliminou do campo de visão. A comparação mostra que certas cenas, quando se olham as fotografias de *Tristes Trópicos*, parecem estar localizadas num acampamento no meio do cerrado, mas acontecem na realidade a poucos metros das instalações do posto teleográfico.<sup>38</sup> O enquadramento nos

35 “para inspecionar, controlar e fiscalizar todas as expedições científicas realizadas no Brasil, seja por iniciativas de estrangeiros seja de brasileiros”. GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. **Coleções e expedições vigiadas**: os etnólogos no Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil. Hucitec, 1998.

36 CASTRO FARIA, L. de. **Um Outro Olhar**. Diário da expedição à Serra do Norte, 2001.

37 LÉVI-STRAUSS. **Saudades do Brasil**. Companhia das Letras, 1994, p.129.

38 Comparar, por exemplo, as fotografias de fabricação de curare no posto teleográfico de Vilhena em **Saudades do Brasil**, p. 126, com as de Castro Faria, p. 123, ou aquelas do jogo de bola de borracha entre os selvagens em Lévi-Strauss, p. 129, e Castro Faria, p. 129.

corpos desnudos dos índios elimina o contexto do encontro etnográfico, produzindo uma imagem de acordo com o mito dos últimos homens primitivos perdidos no cerrado.

Em Castro Faria, veem-se nitidamente as casas no fundo ou uma indígena com um vestido entrando numa casa. Na fotografia de um garoto com uma pluma no nariz, o fundo sobre o qual se destaca a cabeça é a parede de uma casa. Os enquadramentos de Castro Faria se orientam por um outro mito, o da construção nacional brasileira por meio do processo de civilização das populações silvícolas. Castro Faria adere ao que era então a ideologia oficial do Serviço de Proteção dos Índios, ou seja, uma ideologia assimilacionista: o objetivo desta instituição é explicitamente transformar os “índios” vivendo em território nacional em brasileiros.<sup>39</sup> As fotografias de Castro Faria, longe de encenarem índios românticos em meio à natureza virgem, visam documentar o processo de aculturação e nacionalização em curso.

Desta forma, a antropologia não se encontra em situação de exterioridade em relação a esse mito. Já em 1930, num texto tão fascinante quanto desconhecido, Bronislaw Malinowski apontava o papel essencial do romantismo na vocação do antropólogo. Sob o título “A maldição da ciência”, Malinowski evocava o desencantamento produzido pelo mundo moderno, dizendo ver na “corrida sem objetivo da mecanização moderna uma ameaça a todos os verdadeiros valores artísticos e espirituais”.<sup>40</sup> Malinowski ressaltava que esta perspectiva romântica marcava a maneira como os antropólogos construía seu objeto, o que os conduzia frequentemente a uma forma de cegueira sobre o que eles não queriam ver, levando-os a criar ficções de mundos preservados que escapavam de uma modernidade. Ele evocava assim sua própria experiência na Papua-Nova Guiné entre 1914 e 1918:

---

39 Ver SOUZA LIMA, Antonio Carlos de. 1995. **Um grande cerco de paz**: poder tutelar, indianidade e formação do Estado no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1995. Em particular, Castro Faria se interessa pelas construções indígenas, às quais, em seguida, ele consagrará um trabalho.

40 MALINOWSKI, Bronislaw. The Rationalization of Anthropology and Administration. *Africa*, n. 3, p. 405-430, 1930. Cf. L'ESTOILE, B. de. L'anthropologue face au monde moderne: Malinowski et la rationalisation de l'anthropologie et de l'administration. *Genèses*, n. 17, p. 140-163, 1994.

Um dos refúgios fora dessa prisão mecânica da cultura é o estudo das formas primitivas da vida humana, tais como existem ainda nas partes longínquas do nosso globo. A antropologia foi, ao menos para mim, uma evasão romântica longa da nossa cultura super padronizada. Nas ilhas do Pacífico, mesmo que eu fosse perseguido pelos produtos da Standard Oil Company, as revistas, os mosquiteiros, os livros de bolso de histórias de detetive, e o motor de combustão interna no onipresente barco a motor, eu conseguia ainda, com um pouco de esforço, reviver e reconstruir um tipo de vida humana feita pelos instrumentos da idade da pedra, impregnados de crenças rudimentares, vivendo ao ar livre no seio de um vasto espaço de natureza não contaminada.

Assim, Malinowski descreve um processo de exclusão dos indícios de “modernidade” análogo ao “enquadramento” fotográfico de Lévi-Strauss. Malinowski voltará muitas vezes, ao longo dos anos de 1930, a essa atitude característica da antropologia tradicional, denunciando a ficção de culturas estáveis e fechadas e se esforçando para livrar a antropologia desse fascínio por um mundo irremediavelmente perdido de que se deveriam recolher os vestígios, dando-lhe, ao contrário, por missão estudar o contato das culturas no contexto colonial e “o indígena em vias de transformação” (*changing Native*).<sup>41</sup> Apesar da advertência de Malinowski, a recusa em considerar a historicidade tornar-se-á uma característica durável da disciplina, simbolizada pelo uso do “presente etnográfico”, descrevendo as sociedades como fora do tempo.<sup>42</sup> De fato, na raiz de inúmeras vocações etnológicas encontra-se uma forma dessa nostalgia apontada por Malinowski: deixar um mundo abafado para encontrar uma humanidade longa e miraculosamente preservada dos alcances da História e agora ameaçada de desaparecimento.<sup>43</sup>

---

41 Ver, notadamente, o ensaio introdutório de Malinowski, *The Anthropology of Changing African Cultures*. In: \_\_. **Methods of Study of Culture Contact in Africa**. Oxford University Press, 1938.

42 Para uma crítica de uma antropologia amplamente cega em relação à história, ver: FABIAN, Johannes. **Time and the Other**, 1983.

43 É importante esclarecer, não reivindico o privilégio de imunidade em face da tentação da nostalgia romântica, que me parece um componente estrutural do impulso etnográfico.

## OS USOS DO ESSENCIALISMO

A necessária crítica intelectual do essencialismo não deve, entretanto, fazer esquecer os seus usos sociais e políticos. Dito de outra forma, deve-se indagar quais são os interesses para o essencialismo, tanto entre os antropólogos quanto entre aqueles que eles estudam. Se esse mito perdura é porque ele tem muitos usos: olhamos alguns deles. Em 2004, o já mencionado site *Paroles de Nature* (Palavras de Natureza) convidava para uma reunião pública com o título “Os povos da natureza, América do Sul, Austrália e África. Testemunhos de povos indígenas... últimas conexões entre o homem e a natureza”, “com a presença de Kestembetsa, xamã Shipibo, Amazônia peruana; Djawa Timmy Burarrwanga, aborígene Yolngu da terra de Arnhem, costa norte-australiana; Doumouenou, pai iniciador Bwiti, floresta equatorial gabonesa”.<sup>44</sup> O convite precisava que o ponto comum entre esses homens de origens tão diversas era o fato de serem “iniciados em suas tradições numa natureza ainda preservada”. As diferenças entre eles são apagadas para colocá-los no molde do mito.

O recurso de alguns antropólogos a imagens primitivistas pode ser explicado por considerações estratégicas: rompendo com os estereótipos frequentemente negativos disseminados no período colonial, aqueles que eles haviam estudado e contornado, para apresentá-los sob uma luz favorável e atrair para eles a simpatia do público, os antropólogos recorreram a uma retórica alimentada por versões contemporâneas do mito do Bom Selvagem. João Pacheco de Oliveira assinala assim as ambiguidades da posição dos antropólogos quando eles são chamados pelos tribunais brasileiros para atuar como peritos, para autenticar a identidade de certos grupos, especialmente nos casos de limitações de territórios. Com efeito, eles são tentados – nem que seja por motivos de eficácia – a adequar seus pareceres a uma visão estereotipada dos indígenas que é comum no Brasil. Assim fazendo, acabam por validar o estereótipo, o que também contribui para excluir dos benefícios dessas medidas outros grupos indígenas que não correspondem àquele modelo, por exemplo, porque eles não falam uma língua que difere do português, a não ser por algumas palavras específicas, ou que suas crenças religiosas são as mesmas dos brasileiros de classe popular.<sup>45</sup>

44 <http://www.parolesdenature.org/pages/manifs2004.html>

45 OLIVEIRA, João Pacheco de. O antropólogo como perito: entre o indianismo e o

Uma tal representação, mundialmente difundida, contribui para transformar a própria representação de si dos grupos indígenas. Com efeito, os representantes de grupos indígenas formulam suas reivindicações numa linguagem que tem a probabilidade de ser entendida. Eles também são aconselhados por algumas ONGs, como a Survival Internacional, que disseminam modelos de mobilização e ajudam a implantar redes de contatos em várias escalas, local, regional, nacional e até global. Constitui-se, dessa forma, progressivamente, uma espécie de retórica “globalizada” que une reivindicações territoriais, discurso de fidelidade às tradições e discursos sobre a proteção da natureza numa linguagem, com frequência, poética e impregnada de referências a um “sagrado” genérico. Assiste-se à emergência de uma argumentação que adquire progressivamente força, podendo ser mobilizada em terrenos muito distantes. De modo geral, as reivindicações territoriais têm mais chance de serem entendidas se forem formuladas na linguagem do mito e da relação com entes sagrados, “espíritos” ou “ancestrais”. Muitos povos indígenas apostam, portanto, no papel de “primeiros povos”, que oferece uma estratégia de apresentação de si facilmente compreensível e muitas vezes eficaz<sup>46</sup>.

Não é de se estranhar que muitos líderes indígenas aproveitem a oportunidade para legitimar suas reivindicações. A exposição em Paris “Yanomami, o espírito da floresta” (2003) representa um caso particularmente nítido de jogo envolvendo o mito e as imagens associadas. Saindo completamente dos circuitos habitualmente devotados à etnografia ou aos povos indígenas, ela foi apresentada em um lugar associado aos mundos do luxo e das artes: a Fundação Cartier para a arte contemporânea<sup>47</sup>. O título desperta a imaginação: o “espírito da floresta” representa uma noção poética acessível para o público

---

indigenismo, 2003. In: L'ESTOILE, Benoît de; NEIBURG, Federico; SIGAUD, Lygia (orgs.). **Antropologia em impérios e Estados nacionais**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará. p. 253-277.

- 46 No Brasil, a mobilização indígena contra a barragem de Belo Monte adotou uma linguagem visual ancorada nas representações coletivas do “Índio”, produzindo imagens fortes, divulgadas pela imprensa nacional e internacional.
- 47 A exposição foi organizada pela Fondation Cartier pour l'Art Contemporain em colaboração com a Survival International da França e com a ONG brasileira Comissão Pró-Yanomami (CCPY). Ver: ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. 2003. **Yanomami, l'esprit de la forêt**. Paris: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain.

ocidental. É significativo que ele já tenha sido o da intervenção do líder yanomami Davi Kopenawa na Cúpula da Terra no Rio de Janeiro, em agosto de 1992.<sup>48</sup>

A exposição da Fundação Cartier não era etnográfica. Não se encontravam nem explicações sobre a “cultura yanomami”, nem mesmo “arte yanomami”, não sendo esta particularmente espetacular segundo os cânones da arte ocidental. O antropólogo Bruce Albert, curador, juntamente com o diretor da Fundação Cartier, Hervé Chandès, adotou uma postura radical, desaparecendo por trás dos artistas. Outros mediadores foram mobilizados; os Yanomami acolheram em sua maloca de Watoriki “artistas residentes” para que eles se tornassem seus mensageiros, seus porta-vozes: “Na sua volta, eles falarão de nós às pessoas de sua terra. Eles contarão o que eles viram e ouviram na floresta. Eles mostrarão nossas imagens e farão ouvir a nossa voz”.

Os artistas foram encarregados de traduzir numa linguagem plástica acessível a um público ocidental o que eles tinham apreendido dos Yanomami. Dessa forma, o famoso cineasta documentarista Raymond Depardon filmou *Caçadores e Xamãs* em Watoriki, retratando os Yanomami em duas atividades “típicas” de “povos da natureza”, ao mesmo tempo como caçadores no meio da floresta amazônica, magnificamente filmada, e em suas atividades rituais de xamãs; ele disse ter assim “honrado [seu] papel de atravessador”.<sup>49</sup> De modo geral, as imagens dos Yanomami se encontravam destacadas na exposição: no cartaz e no catálogo figurava um lindo retrato em preto e branco de uma criança yanomami, realizado por Claudia Andujar que, ao lado de Bruce Albert, está entre os iniciadores da ONG Comissão Pró-Yanomami.<sup>50</sup>

A exposição pretendia tornar acessíveis ao visitante ocidental certos aspectos da experiência sensorial do mundo dos Yanomami. O trabalho do artista foi ali apresentado explicitamente como análogo ao do xamã: tratava-se de estabelecer uma mediação não com os espíritos, mas com um mundo longínquo e desconhecido através de imagens,

48 KOPENAWA, Davi. *L'esprit de la forêt*. Reproduzido em *Ethnies*, p. 19-21.

49 **Yanomami, l'esprit de la forêt**, p. 196. Raymond Depardon era um antigo aliado: ele foi um dos signatários, em 1988, de uma carta ao embaixador do Brasil na França, denunciando a situação dos Yanomami (publicada em *Journal des Américanistes*, p. 210-211, 1989).

50 Ver a exposição virtual “Arte com os Yanomami” no site Comissão Pro-Yanomami: [http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=htm&url=/arte\\_c\\_yano.htm#](http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=htm&url=/arte_c_yano.htm#). Acesso em junho de 2011.

de instalações, ou da ambientação sonora da vida cotidiana, buscando *evocar* o mundo yanomami, assim como os xamãs *evocam* o mundo dos espíritos.

Tal exposição pode atingir, por meios estéticos, um objetivo propriamente político: fazer existirem os Yanomami no cenário internacional. O líder Davi Kopenawa explicitamente apresentou a exposição como um meio de firmar novas alianças, para reverter uma relação de forças localmente desfavorável:

Os brancos em torno de nossa terra são hostis. Eles não sabem nada de nós e nunca perguntam como viviam nossos ancestrais. Eles só pensam em ocupar nossa floresta com seu gado e em destruir nossos rios para procurar ouro. [...] Quando as pessoas de longe nos conhecem e falam de nós, as pessoas de perto hesitam em nos destruir.<sup>51</sup>

Para os Yanomami, a notoriedade é portanto uma necessidade vital. Foi essencialmente para proteger os Yanomami, então vítimas de uma política expansionista do Estado militar brasileiro, simbolizado pela abertura da Transamazônica, que foi criada nos anos de 1960 a associação Survival International, cujo ramo francês estava vinculado à exposição. Os Yanomami tornaram-se assim um símbolo global dos “povos indígenas”.<sup>52</sup> A pressão internacional, mediada em boa parte pelos antropólogos, foi determinante para levar o governo brasileiro a demarcar o território indígena yanomami em 1992 – garantido em princípio, mesmo sendo regularmente invadido por garimpeiros.<sup>53</sup> Se a exposição deixava espaço para os artistas, o catálogo foi uma coautoria do etnólogo Bruce Albert e do líder indígena Davi Kopenawa, afirmando assim um desejo de parceria igualitária. Uma tal prática, novidade no contexto francês, esboça talvez uma via futura de parceria entre expostos e expositores.

Davi Kopenawa aparece fortemente comprometido na apresentação de sua “cultura” voltada para um público ocidental. Sua trajetória, tal como apresentada no catálogo, facilita a compreensão dessa estratégia:

51 **Yanomami, l'esprit de la forêt**, p. 17.

52 Foi precisamente devido ao seu *status* de símbolo que o livro-escândalo de Tierney, **Darkness in Eldorado**, que denunciava as malversações e comportamentos inapropriados entre os Yanomami atribuídas aos antropólogos, teve um tal impacto na comunidade antropológica americana.

53 Sobre o antropólogo como mediador, ver: ALBERT, B. Situation ethnographique et mouvements ethniques: réflexions sur le terrain post malinowskien. In: AGIER (dir.). **Anthropologues en dangers**. Paris: Jean-Michel Place, 1997.

inicialmente, no começo dos anos 1970, Davi foi intérprete da Funai, a agência federal encarregada da tutela das populações indígenas. Depois dessa aprendizagem do papel de mediador entre seu grupo e o mundo exterior, ele se reapropriou das formas tradicionais, notadamente aprendendo técnicas xamanísticas com seu sogro. A capacidade de dominar estas duas linguagens, a dos brancos e a do xamanismo, contribuiu sem dúvida para assegurar-lhe localmente um *status* de líder, mas também enquanto porta-voz dos yanomami, tanto no Brasil quanto internacionalmente.<sup>54</sup> Dessa forma, ele viajou por diversos países ocidentais, especialmente pela França, no âmbito do movimento de defesa das terras yanomami. Pode-se imaginar que, ao reforçar sua capacidade de mediação com o exterior, essa exposição contribua também para seu prestígio político entre os próprios Yanomami.

Destarte, os Yanomami “se servem” dos artistas para alcançar um novo público, tanto quanto estes “se servem” dos Yanomami como “matéria-prima” para sua atividade artística. *Yanomami, o espírito da floresta* joga com os mitos do moderno Ocidente, a arte, a floresta virgem e os povos primeiros, para “levar longe” as reivindicações yanomami. Esta atitude comporta riscos. A apresentação de rituais xamânicos na tradução ou no comentário explicativo pode acabar reforçando uma impressão de incomunicabilidade, de mundo radicalmente alheio.

Mais amplamente, a própria beleza das imagens, os retratos em branco e preto e o filme de cores vivas, traduzindo o fascínio dos artistas pela plástica dos corpos e do universo yanomami, correm o risco de reforçar os estereótipos que os visitantes da exposição têm dos índios vivendo em harmonia com a floresta amazônica. O preço que os Yanomami devem pagar para garantir seu território seria o de fazer o papel de “selvagem romântico”, de “povo da natureza”, de antepassado contemporâneo, a fim de satisfazer a nostalgia da inocência perdida das classes médias urbanas? Para ter um certo “direito à palavra”, os Yanomami seriam obrigados a ceder seu direito de imagem aos artistas e expectadores ocidentais? Trata-se aqui de se adaptar a uma forma preexistente, de endossar um papel num repertório dado.

---

54 Em 1988, ele recebeu o prêmio Global 500 do Programa das Nações Unidas para o meio ambiente.



Nessa ocasião, os Yanomami escolheram a estetização da alteridade como estratégia; ela se revelou eficaz.<sup>55</sup> No entanto, essa experiência não é generalizável. O risco dessa “estratégia de romantização” está em que, caso os grupos indígenas deixem de corresponder a esta imagem idílica, o apoio se esvai. Nos anos 1980, os Kayapó do Brasil central tornaram-se um dos símbolos mundiais da defesa da floresta amazônica. Por um certo tempo, o cantor pop britânico Sting foi uma espécie de produto cultural do líder indígena brasileiro Kayapó Raoni Metuktire, fazendo com que ele se encontrasse com inúmeros chefes de Estado e proporcionando a ele uma grande visibilidade midiática. Sting fundou a Rainforest Foundation em 1989 com o desejo de proteger as florestas tropicais e os povos que as habitam. Os Kayapó foram então apresentados como possuidores de uma verdadeira “ciência” da gestão ecológica da floresta.

Foi em decorrência do sucesso dessa mobilização internacional que, em 1993, os Kayapó obtiveram do governo brasileiro a delimitação de suas terras. Entretanto, o apoio das organizações de defesa da natureza se esvaiu quando se descobriu que alguns líderes Kayapó haviam negociado com grandes empresas de exploração de madeiras preciosas e de minérios, como se um “bom índio” devesse necessariamente agir de acordo com as representações do “índio tradicional” e não em relação àquilo que ele considera ser de seu interesse numa dada situação.<sup>56</sup>

Dessa forma, temas, metáforas, imagens, formulações circulam em diferentes espaços, entre representações populares da alteridade, trabalhos dos antropólogos, textos da Unesco ou da ONU, reivindicações dos indígenas. É preciso insistir sobre o caráter polimorfo desse mito, suscetível de tomar formas muito diferentes. Ele possui uma vertente ecológica, uma vertente New Age, uma vertente altermundialista, uma vertente neoconservadora. No total, ele proporciona um horizonte amplamente compartilhado, que estrutura uma modalidade privilegiada de imaginação da alteridade no mundo contemporâneo, constringindo uma parte das formas de ação possíveis.

---

55 A exposição “Yanomami, o espírito da floresta” foi apresentada em 2004 no Rio de Janeiro, no Centro Cultural Banco do Brasil. Parece, entretanto, que a exposição não teve o mesmo impacto daquela de Paris, por razões que seria necessário analisar.

56 TURNER, Terence. La lutte pour les ressources de la forêt en Amazonie: le cas des Indiens Kayapo du Brésil. In: **Nature sauvage, nature sauvée?** Écologie et peuples autochtones. **Ethnies**, 13 (24-25), p. 115-147.

A antropologia encontrou um mito que a antecede, mas que ela contribuiu também para reforçar. Enquanto a missão que ela se atribui é a de produzir conhecimento sobre a diversidade de formas de ser no mundo, ela deve também enfrentar uma expectativa que, ainda que implícita, impõe-se com muita força: alimentar o mito romântico do Outro. Depois de se ter longamente alimentado desse mito (ao qual também aderiram, pelo menos em parte, muitos dentre eles), inúmeros antropólogos sentem-se atualmente prisioneiros dessa imagem. A antropologia encontra-se assim numa relação ambígua em relação a esse mito, na medida em que ela se constituiu, ao mesmo tempo, a partir dele e contra ele.

Paradoxalmente, a releitura crítica, realizada há bastante tempo no âmbito da disciplina, continua quase sempre confinada dentro dos seus limites. A desconstrução histórica e crítica de noções essencialistas que, no passado, tiveram um papel importante na disciplina antropológica, como as de etnia, cultura ou identidade, permanece com parca tradução prática, uma vez que o essencialismo é muitas vezes uma condição de eficácia política ou jurídica. Ironiza-se sobre as versões mais caricaturais e as confusões que os apaixonados pelos “povos primeiros” às vezes fazem, mas os antropólogos contribuem para dar uma chancela acadêmica a esse mito, na medida em que parte de suas publicações ou de suas intervenções no debate público reforça esta visão essencialista de povos fora da história. Há, com efeito, lucros simbólicos e materiais em manter essa imagem de uma disciplina devotada a investigar a alteridade em meio a povos que ainda escapam à História.

## **CONCLUSÃO**

Estudar os mitos faz parte dos objetos tradicionais da antropologia. Tomar os mitos contemporâneos como objeto, aos quais nem mesmo a antropologia é impermeável, é uma necessidade. O que chamei aqui de “mitos dos povos primeiros” constitui, portanto, um duplo desafio para os antropólogos, enquanto se mantêm ativos nas sociedades onde eles foram criados, e enquanto elemento constitutivo de sua disciplina. Uma tal reflexividade não é apenas uma complacência egocêntrica, mas a condição de possibilidade do conhecimento antropológico, na medida em que ela é, por definição, fundada na relação e na interlocução. Em particular, todo

projeto de exposição que pretende propor uma representação dos povos indígenas que corresponda melhor às formas como estes representam sua história e sua situação atual deve, necessariamente, confrontar-se com o mito dos povos primeiros, já que este estrutura, de maneira muitas vezes inconsciente, tanto as expectativas de museógrafos, visitantes, jornalistas quanto as tradições de representação na fotografia, no cinema, na literatura e numa parte dos discursos acadêmicos.

Os esforços dos antropólogos para apresentar em toda a sua complexidade a situação contemporânea dos grupos que eles estudam correm o risco de ficar bastante ineficazes diante da força do mito. Com efeito, como já se viu, apenas os elementos suscetíveis de confirmá-lo acabam selecionados. Nesta perspectiva, o desdobramento, na arquitetura do Museu do Quai Branly, de toda a panóplia primitivista, contribui para reforçar esse mal-entendido. Existe, assim, o perigo de que, apesar da diversidade de posições que existem, este museu seja percebido como um museu romântico das civilizações desaparecidas, uma homenagem póstuma aos “vencidos da História”, onde os visitantes ocidentais vêm contemplar com nostalgia os comoventes vestígios salvos do naufrágio das culturas destruídas ou irremediavelmente corrompidas pelo impacto da colonização e da mundialização.

Quer se trate de outras culturas ou de outras artes, diz sempre respeito a um museu dos Outros reificados. No próprio movimento no qual ele pretende explicar e reduzir a alteridade, ele a institui como postulado e a reafirma como fundamental. Na realidade, é preciso interrogar a própria ideia do “olhar sobre os outros”, pois ela parece pressupor que o que muda é somente o nosso olhar sobre “Outros” que permanecem imóveis, numa assimetria entre um espectador ativo e um objeto passivo, negando a capacidade de agência dos indígenas e a dimensão interativa das relações.

A plasticidade do mito dos povos primeiros torna-o disponível para usos diversos, até mesmo contraditórios: da busca espiritual até a mobilização política, passando pelos discursos acadêmicos ou pelas criações artísticas. O repertório simbólico e retórico associado ao mito permite unir experiências históricas muito distantes. Esse mito possui atualmente uma grande força no mundo ocidental, mas também em outros contextos. Ele colore a apresentação de si dos representantes de diversos grupos que se reivindicam como “povos indígenas”. Se ele pode

hoje em dia ser posto em ação em apoio a reivindicações políticas de certos grupos, ele arrisca aprisionar outros numa alteridade congelada, que os priva da capacidade de serem reconhecidos como os atores de uma história compartilhada.

Será que é preciso, para serem ouvidos, aceitar os mitos do Ocidente, conformando-se à imagem romântica de “povo da natureza”? Ou será mais eficiente, como fazem outros grupos, tentar quebrar o imaginário primitivista? Não são os antropólogos, mas os interessados que devem avaliar aquela que eles pensam ser a melhor estratégia em função das situações específicas em que eles se encontram e das restrições que eles enfrentam. No entanto, tanto os museus como os antropólogos devem no mínimo estar conscientes do caráter problemático do jogo com esses estereótipos e se esforçarem para impedir que eles abafem a diversidade das vozes dos primeiros interessados.

O mito dos povos primeiros, último avatar de um conjunto de noções ancoradas na história ocidental (bom selvagem, primitivos, povos da natureza etc.), atribui uma essência comum (variável de acordo com o caso) a grupos humanos extremamente diversos. Ele aparece como a formulação, sob a forma mítica, de uma experiência histórica singular: a relação colonial enquanto relação assimétrica de apropriação e de dominação estabelecida pelo Ocidente em face desses grupos. Dito de outra forma, o que define eventualmente um caráter comum não é uma *essência*, mas sim uma *relação* inscrita na história. O que se apresenta como um museu dos Outros é, antes de tudo, em realidade, um museu da relação. É claro que não é porque a história dos outros continentes se limita à de suas relações com o nosso. Se existe uma história das sociedades não europeias antes do contato – e não um tempo imóvel fora da história como se acreditava antes – há, também, no caso das sociedades submetidas a uma colonização brutal, uma dinâmica própria, que não se resume apenas em uma “reação” ao impacto colonial.

No entanto, esta história, que foi feita – ao menos parcialmente – fora de nós [europeus], só *nos* é acessível a partir da interdependência que foi construída ao longo do tempo. Por definição, se podemos ter acesso a esses mundos longínquos e, em particular, se os objetos que dali vêm chegaram aos nossos museus, foi através das relações complexas que foram tecidas no decorrer da história. Sistemáticamente apagadas no museu de história natural, enquanto no museu de arte primitiva

elas só são apresentadas sob a forma limitada do primitivismo da arte moderna europeia, o desvendamento dessas relações é uma condição de inteligibilidade de nosso mundo pós-colonial. Para escapar dos “selvagens românticos” do passado é necessário assumir essa história complexa e colocá-la no centro do museu; ao fazer um museu que parte da relação com outros, que ele seja concebido a partir de um ponto de vista “indígena”, ou a partir de um ponto de vista “nacional” ou “ocidental”.

## REFERÊNCIAS

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. **Yanomami, l'esprit de la forêt**. Paris: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2003.

ALBERT, B. Situation ethnographique et mouvements ethniques: réflexions sur le terrain post malinowskien. In: AGIER (dir.). **Anthropologues en dangers**. Paris: Jean-Michel Place, 1997.

AMSELLE, J.-L. (ed.). **Le sauvage à la mode**. Paris: Le Sycomore, 1979.

CASTRO FARIA, L. de. **Um Outro Olhar**. Diário da expedição à Serra do Norte Rio de Janeiro: Editora Ouro Sobre Azul, 2001.

CLIFFORD, James. Museums as Contact Zones. In: **Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century**. Cambridge, MA e Londres: Harvard University Press, 1997.

DE L'ESTOILE, Benoît. Do Museu do Homem ao Quai Branly: As transformações dos museus dos outros na França. In: CANDIDO, Manuelina Maria Duarte; RUOSO, Carolina (dirs.). **Museus e patrimônio: experiências e devires**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Editora Massangana, 2015. p. 103-119.

\_\_\_\_\_. Images des paradis perdus: Mythe des “peuples premiers”, photographie et anthropologie. **Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology**, v. 9, n. 2, July to December 2012. Brasília: ABA.

Disponível em: <http://www.vibrant.org.br/issues/v9n2/benoit-de-lestoile-images-des-paradis-perdus/>)

\_\_\_\_\_. **Le Goût des Autres**. De l'exposition coloniale aux Arts premiers. Paris: Flammarion, 2007.

\_\_\_\_\_. Utopia enciclopédica e divisão do trabalho na etnologia francesa dos anos trinta. **Horizontes Antropológicos**, Belo Horizonte, n. 20, p. 265-302, out. 2003.

\_\_\_\_\_. L'anthropologue face au monde moderne: Malinowski et la rationalisation de l'anthropologie et de l'administration. **Genèses**, n. 17, p. 140-163, 1994.

FABIAN, Johannes. **Time and the Other**. New York: Columbia University Press, 1983.

FUNAI. O primeiro homem. **Brasil Indígena**, n. 1, p. 24-31, março- abril 2006.

GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. **Coleções e expedições vigiadas: os etnólogos no Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil**. Casa Verde, SP: Hucitec, 1998.

HATTENSTONE, Simon. The peaceful warriors. **The Guardian**, 11/02/2006. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2006/feb/11/brazil.sebastiaosalgado>

KOPENAWA, Davi. L'esprit de laforêt. Reproduzido em **Ethnies**, 13 (24-25), p. 19-21, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude et Dina. Indiens du Mato-Grosso (mission Claude et Dina Lévi-Strauss). **Guide-catalogue de l'exposition organisée à La Galerie de La Gazette des Beaux-Arts**, 21 janvier-3 février 1937.

LÉVI-STRAUSS. **Saudades do Brasil**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994. p. 129.

MALAURIE, Jean. **Terre Humaine. Cinquante ans d'une collection**. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2005.

MALINOWSKI, The Anthropology of Changing African Cultures. In: \_\_\_\_\_. **Methods of Study of Culture Contact in Africa**. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 1938.

OLIVEIRA, João Pacheco de. O antropólogo como perito: entre o indianismo e o indigenismo. In: L'ESTOILE, Benoît de; NEIBURG, Federico; SIGAUD, Lygia (orgs.). **Antropologia em impérios e Estados nacionais**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003. p. 253-277

SOUZA LIMA, Antonio Carlos de. 1995. **Um grande cerco de paz: poder tutelar, indianidade e formação do Estado no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1995.

TURNER, Terence. La lutte pour les ressources de la forêt en Amazonie: le cas des Indiens Kayapo du Brésil. Nature sauvage, nature sauvée? Écologie et peuples autochtones. **Ethnies**, 13 (24-25), p. 115-147.

VIAATTE, Germain. La muséologie au Musée du Quai Branly. **Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian**, v. 45, p. 23-26, 2003.

# “DEVOLVER AOS INDÍGENAS SEU LUGAR NA HISTÓRIA ARGENTINA”: TEMPOS, TEMPORALIDADES E HISTÓRIAS NO MUSEU ETNOGRÁFICO DA CIDADE DE BUENOS AIRES<sup>1</sup>

Andrea Roca

## INTRODUÇÃO

Durante meu trabalho de campo no Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti da cidade de Buenos Aires (doravante ME), uma das minhas informantes falava acerca do público visitante, comentando comigo: “... eles vêm para olhar objetos... e nós queremos lhes contar histórias!”. Ao dizer isto parecia organizar, por um lado, as expectativas que esse museu acredita reconhecer no público que o visita e, por outro, a intencionalidade histórica da própria instituição.

Focalizarei na primeira parte deste enunciado. Pressupor que o “público vem para olhar objetos” implica reconhecer a naturalização de um tipo de uso determinado sobre os museus em geral: as pessoas os visitam para “olhar” aquilo que foi selecionado e organizado para observação. Sem dúvida, temos aprendido a ingressar nos museus com esse caráter de *observadores*; da mesma maneira, temos incorporado que tudo quanto ali se encontra está agrupado sob a categoria *observado*. É justamente nesta relação – *observador/observado* – que os museus de arte, por exemplo, encontram sua razão de ser: as peças que eles expõem foram feitas diretamente para serem exibidas, contempladas, admiradas ou até mesmo consumidas; além destas diferenças, poderíamos afirmar que – desde sua origem – essas peças carregam diferentes graus de intencionalidade expositiva.

---

1 Parte deste trabalho foi apresentada no seminário “Os indígenas, em olhares de alguns museus: estudos e perspectivas”, levado a cabo em novembro de 2008 no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Enquadrando-se nas discussões deste seminário, as questões aqui abordadas têm sua origem na pesquisa feita por ocasião da realização da minha Dissertação de Mestrado (Roca, 2008), cujo objetivo foi a identificação e a análise dos usos do tempo neste museu, principalmente no contexto das visitas guiadas.



Não é o caso dos museus etnográficos. Eles nasceram a partir de uma delimitação taxativa entre antropologia e história. Em geral, os objetos expostos não foram feitos para serem exibidos; pelo contrário, a vontade expositiva que eles carregam (e ali os reúne) não é nem a dos seus produtores, nem a dos seus donos. Nestes museus, “observador/observado” não traduz somente uma relação lógica entre algo que foi feito para ser exibido e alguém que o contempla: apesar de se encontrar logicamente metaforizada, “observador/observado”, dentro destes museus, foi antes de mais nada uma relação assimétrica de conhecimento e de poder. Se aqueles povos “não tinham história”, obviamente seus objetos tampouco a tinham; por isso, os propósitos que agruparam inicialmente aqueles acervos permitiram classificá-los coerentemente segundo as mesmas retóricas do estatismo e da sincronia. No contexto de um museu etnográfico, uma frase como “eles vêm para olhar objetos” carrega a historicidade desta relação colonial.

Ao mesmo tempo, os visitantes do ME não se aproximam das suas vitrines como uma *tábua rasa*. Conforme as indagações realizadas pela Área de Extensão Educativa desta instituição, a palavra *etnográfico* é geralmente associada ou ao estudo das raças, ou dos povos primitivos, ou de uma raça indígena; *grosso modo*, poderíamos afirmar que o ME é visitado com a expectativa de encontrar “coisas de índios”. Por outro lado, a própria ideia de museu aparece diretamente vinculada a uma noção de conservação que supõe um encontro com “coisas velhas”, resguardadas da passagem do tempo.

Dessa forma, as expectativas e os pressupostos que confluem e se articulam nas visitas ao ME podem se resumir da seguinte maneira: 1. eles – os *observadores* – vêm somente para observar; 2. os *observados*, que são *índios*; e 3. suas coisas, que são *velhas*.

## LUGARES DE MEMÓRIA PARA POVOS SEM HISTÓRIA

Essa sólida articulação de percepções no senso comum encontra sua possibilidade de composição em uma série de pilares – iluministas, evolucionistas, positivistas – sobre os quais ainda descansam certas representações persistentes em torno das instituições museológicas. Herdeiras do discurso do pensamento científico, assumiram o ordenamento das coleções que as precederam (organizadas, geralmente, em “gabinetes de curiosidades”), baseando-se nos princípios classificatórios extrapolados das ciências naturais. A intenção explicativa daqueles modelos continha em si mesma uma série de pressupostos que permitem entender a natureza e o sentido da concepção original do museu moderno: os seres humanos são capazes de contemplar, comparar e classificar, colocando assim uma ordem em tudo aquilo que os rodeia, tornando o mundo controlável e compreensível; as formas simples são sucedidas pelas complexas; o tempo também pode ser ordenado e classificado em uma linha reta em que se montam acontecimentos que, entendidos como relações de causa e efeito, podem ser vinculados cronologicamente. Esse andaime conceptual encontrava, nos museus, uma aplicação visível: a exposição organizada, construção intelectual da modernidade, que se desenvolveu a partir da crença de que era possível dispor espacialmente o conhecimento, encarnado e tornado inteligível através dos objetos de uma mostra (KARP & LAVINE, 1991; AMES, 1992; FOUCAULT, 1996; DIAS, 1996; BENZA, 2003; DE L'ESTOILE, 2003).

Simultaneamente, a profunda cisão aberta pela descontinuidade do mundo colonial permitiu que as sociedades indígenas fossem destinadas para os museus de antropologia e/ou arqueologia, reservando-se os museus de história para a civilização ocidental (PÉREZ GOLLÁN & POLITIS, 2004). A retórica do colonialismo colocou as sociedades indígenas em domínios claramente separados do “nosso”, principalmente através de representações a-históricas e narrativas evolucionistas. Construídos a partir do mundo moderno, e para ele, os museus etnográficos armazenaram e conservaram na sua arquitetura a pedra angular de sua identidade: o *eles* que lhes permitia pensarem-se como um *nós*; uma imagem especular invertida que, construída sobre um discurso europeu prévio, baseado em uma alteridade intrínseca, acarretava a *diferença* como um fato em si mesmo, como condição sempre presente

e anterior a qualquer possível semelhança. A linguagem universalista proposta pela antropologia do século XIX, o *status* quase ilustrativo da etnografia desse período e o culto à expansão do Ocidente e seu progresso indefinido tinham seus corolários nessa classe de organização museológica.

Não obstante, as generalizações apontadas acima tomariam rumos particulares na projeção do ME. Localizado atualmente na zona central da cidade de Buenos Aires (a três quarteirões da histórica Praça de Maio), foi fundado em 1904 como uma extensão da disciplina Arqueologia Argentina, ministrada na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires (FFyL – UBA). Pelo fato de ter sido concebido, desde o começo, como um “museu universitário”, seu acervo foi coletado e interpretado como material de estudo, conformando suas coleções a partir das atividades de pesquisa.

Como aponta Leonardo Fígoli (1990), a desejada incorporação imigratória, de finais do século XIX e começos do XX, veio de mãos dadas com a ameaça de um exotismo crescente, tornando-se importante classificar e sistematizar um passado argentino; através do ME, criarse-ia, então, um dos espaços institucionais para desenvolver essa exigência histórica. Respondendo a certas demandas de construção do nacional, a primeira etapa do ME teve como tarefa o levantamento arqueológico sistemático do território argentino e, acompanhando os critérios dos museus de ciência do século XIX, essa tarefa foi realizada a partir da linguagem das ciências naturais. Os posteriores rumos do ME se enquadrarão, sucessivamente, na tensão entre as influentes heranças dessas ciências e as demandas historicistas requeridas por diferentes ideários de corte nacionalista.<sup>2</sup>

Entre outras funções, as exposições do ME contribuíram para criar determinadas formas de conhecimento e/ou compreensão acerca das sociedades indígenas do território argentino. Além das (muito) diferentes gestões que dirigiram este museu etnográfico universitário, pode-se dizer que, desde o momento da sua fundação até 1983 (quando foi reestabelecido o regime democrático na Argentina), a maioria das exposições nele realizadas apresentou as sociedades indígenas através de mostras arqueológicas, circunscrevendo-as a tempos passados e

2 Para uma exposição e análise histórica das linhas teóricas desenvolvidas pelas sucessivas direções do ME, desde sua fundação até a atualidade, veja-se Roca (2008, p. 31-80).

remotos, homogeneizando-as em um tempo estabelecido como cronologicamente primeiro e/ou anterior ao “nosso contemporâneo”. As constantes omissões dos indígenas na história e no presente dos argentinos se complementavam, não obstante, com as imagens transmitidas pelas narrativas oficiais da nação.

Mas a partir de 1987 um projeto definido de museu universitário (PÉREZ GOLLÁN, 1997 [1987]) colocou como objetivos do ME eliminar a ideia de “povos sem história” e “devolver” aos indígenas seu lugar na história argentina (veja-se também DUJOVNE, 1995). Se bem que a antropologia já tivesse empreendido essa tarefa há tempo<sup>3</sup>, a especificidade deste apontamento reside na articulação entre uma recuperação do tempo e da história *através de objetos*, por um lado, e dentro de um museu que durante varias décadas traçou seus interesses no sentido contrário, pelo outro.

## UMA HISTÓRIA “DO SÉCULO XIX” CONTADA NO ME

Durante o período do meu trabalho de campo (2005), o ME contava com quatro exposições permanentes. Sendo impossível apresentar e desenvolver aqui os conteúdos, os roteiros e os propósitos de cada uma delas, focalizarei somente a mostra intitulada “Além da fronteira”.<sup>4</sup> Como

3 Refiro-me principalmente ao já clássico trabalho de Eric Wolf, **Europe and people without history** (1982), sem mencionar aqui os inúmeros trabalhos realizados através da antropologia do colonialismo, a etno-história e a antropologia histórica.

4 Em exibição até 2010. As outras três mostras (ainda em cartaz) são: “Entre o exotismo e o progresso”, “No confim do mundo” e “Da Puna até o Chaco: Uma história pré-colombiana”. 1. “Entre o exotismo e o progresso” pretende dar conta dos critérios e das práticas utilizados para reunir as primeiras coleções do ME, e tornar claro como, a partir da perspectiva evolucionista dominante de princípios do século XIX, mostrava-se o outro distante em tempo e/ou espaço através do elemento mais fascinante da alteridade: o exotismo. O propósito desta exibição é, por um lado, revelar o sonho etnocêntrico que, através da coleção desses primeiros objetos, permitiu que o ME delineasse os claros contornos que separavam o homem primitivo da civilização; por outro lado, procura-se demonstrar como essas coleções teriam servido para tornar evidente o “grau civilizatório” da Argentina, criando a imagem de sua “modernidade” no exterior; 2. “No confim do mundo” tenta transmitir o processo de ocupação branca em Terra do Fogo durante o século XIX, e mostrar como, em pouco mais de cinquenta anos, esse processo acabou dizimando a população indígena, reduzindo-a a uns poucos grupos isolados e com precárias condições de sobrevivência. Uma frase forte e impactante, pintada em uma das paredes dessa sala, com grandes letras, consegue resumir o conteúdo dessa exposição: “Curioso paradoxo o do

tentarei desenvolver a seguir, a escolha desta exposição me permitirá apresentar ao leitor, dentro dos limites deste artigo, as estratégias elaboradas por este museu na consecução de ambos os seus objetivos.

Definida pelos atores do ME como “histórica”, “Além da fronteira” tentava dar conta das formas de vida e crenças das sociedades indígenas que habitavam a Pampa e a Patagônia no século XIX, antes da chamada Conquista do Deserto. A exposição permitia conhecer e compreender a envergadura da presença indígena nos territórios pampeano-patagônicos durante esse período – presença obscurecida pela historiografia oficial – sua organização política, sua vida religiosa e, principalmente, a intensidade do comércio e do intercâmbio com o homem branco: estendendo suas áreas de mobilidade para “além da fronteira”, essas sociedades geraram espaços de intenso contato cultural, chaves para entender o desenvolvimento da história do país.

Na década de 1870, uma incipiente organização centralizada em Buenos Aires tentava conquistar e consolidar suas fronteiras interiores, expandindo-se para o “deserto” do sul do país. Embora esses territórios estivessem habitados por indígenas, não havia neles presença branca: carregados de barbarismo, estavam entretanto vazios de civilização. Não somente era necessário ocupar aquelas terras para atender às demandas dos fazendeiros, mas também para acabar com o “problema do índio”, que impedia a configuração da ideia de um Estado moderno. Assim, a construção de um imenso território “deserto”, ocupado por umas poucas hordas de bárbaros que assaltavam fazendas, roubando gado e mulheres, seria particularmente

---

Ocidente, que não pode conhecer sem possuir e não pode possuir sem destruir. Esses povos, que fascinaram os ocidentais, já não existem. Foram massacrados em poucas décadas, e não pelos conquistadores do século XVI, mas por nossos avós, há menos de cem anos atrás”; 3. “Da Puna até o Chaco: Uma história pré-colombiana” é uma exposição arqueológica concebida em termos de história social e cultural, desenvolvida em torno das sociedades indígenas que habitavam o território que hoje é conhecido como “noroeste argentino”. A história narrada através desta exibição começa 2000 anos a.C. e culmina com a chegada dos espanhóis, e uma das intenções perseguidas ao longo do seu percurso é questionar o preconceito – muito generalizado no senso comum – que considera a existência das sociedades indígenas só a partir da conquista espanhola. Outros preconceitos que se tenta discutir são as ideias acerca das “sociedades caçadoras-coletoras” e do “nomadismo”: os visitantes são defrontados com objetos que, através da narrativa oferecida pelo ME, traduzem a enorme diversidade e complexidade social e política que teve lugar nesses territórios.

adequada para fundamentar o modelo europeizante sobre o qual se organizou o processo de construção nacional.

Levada a cabo pelo General Julio Argentino Roca (1843-1914), a chamada “Conquista do Deserto”<sup>5</sup> se ajustou assim às necessidades de um projeto político-econômico que pressupunha o caminho para a pacificação e a civilização do país, a expansão de suas fronteiras e a afirmação territorial do Estado (determinando-se tanto um interior quanto um exterior, definindo-se uma imagem do “nós” e estabelecendo-se as fronteiras definitivas com o Chile), assim como a construção de uma ideia de nação e o traçado do seu destino agropecuário. Com sua política ofensiva de extermínio e desestruturação dos índios, Roca avançou em 1879 para as zonas pampeano-patagônicas, incrementando o patrimônio nacional com 54 milhões de hectares (ROTKER, 2002). A ocupação branca e seus objetivos eram transmitidos como uma expansão civilizatória; a guerra contra o índio adquiria legalidade como prática política, apresentando de maneira “natural” a necessidade de despejar as terras da ameaça indígena, deixando-as livres para os civilizados agricultores e fazendeiros brancos que, pretensamente, chegariam da Europa.

A legalização do extermínio do índio seria acompanhada da exclusão da história da Argentina. O discurso historiográfico se tornaria o instrumento privilegiado para deixar registrada uma determinada memória nacional e uma ideia moral de nação, e nele, não aparecerão nem o aporte indígena à reprodução econômica da sociedade colonial, nem tampouco sua participação nos processos de independência e de formação do Estado nacional – aspectos abordados por “Além da fronteira”. Nas narrativas oficiais, depois da Conquista do Deserto, o problema indígena tinha deixado de ser um obstáculo e, superado no passado, permitia explicar a atual Argentina “desindianizada” (BARTOLOMÉ, 1985).

A partir daquele relato organizaram-se então certas ficções, que ecoam até hoje no senso comum: o exército argentino estendeu as fronteiras sobre um *deserto*; os índios eram poucos, pobres, atrasados, cruéis e destinados inexoravelmente a desaparecer por sua incapacidade de se adaptar à civilização, e atualmente “não há indígenas na Argentina” porque, como reza o ditado popular, “os argentinos descendemos dos barcos” (ênfatizando-se assim uma origem de cunho imigrante, de

5 Como assinala o historiador Raúl Mandrini (1984), o nome desta empresa militar carrega sua própria contradição: um *deserto* não precisa ser *conquistado*, só pode ser ocupado.

ascendência branca e europeia). Junto com as imagens literárias e pictóricas produzidas durante o século XIX, essas convenções historiográficas acabariam por naturalizar um elaborado sistema de negações e de preconceitos, organizando um “conhecimento” determinado acerca dos indígenas: submetidos por sua “essência” ao primitivismo, à pobreza e à criminalidade, nada neles permitiria considerá-los como agentes de mudanças, colocando-os, então, como algo exterior à história e ao presente da Argentina.

De fato, a institucionalização dessa ausência permitiria que o prestigioso Paul Rivet, de visita a Buenos Aires em 1927, e presidindo o ato de reinauguração do ME, afirmasse que “[...] o vínculo étnico que, em outras partes da América, une brancos e índios aqui não existe, e o ato que hoje se realiza procura estabelecer um vínculo de ordem intelectual entre ambas as raças”.<sup>6</sup>

“Além da fronteira” abordava a invisibilizada – e importante – presença indígena principalmente durante o período prévio à Conquista do Deserto, silenciada e/ou distorcida pela historiografia tradicional. Esta mostra ocupava somente uma sala e tinha seis vitrines, nas quais se alternavam algumas armas, objetos de uso ritual e fotografias atuais de membros de comunidades *mapuches*. Através dos objetos exibidos pretendia-se, em especial, dar a conhecer as redes de intercâmbio comerciais (têxteis, elementos de couro, prataria), embora um lugar não menos importante fosse outorgado aos objetos de utilização ritual e outros elementos da vida cotidiana.

A preparação dessa exibição exigiu dois anos de pesquisas históricas e etnográficas. Mesmo sendo possível percorrê-la de maneira individual, as autoridades do ME preferiam mostrá-la através de visitas guiadas de uma hora de duração, focalizadas em diferentes temáticas – prataria, religião, comércio, organização política, entre outras.<sup>7</sup>

Para a montagem dessa exposição não foi necessário adquirir novos objetos ou solicitar empréstimos de outros museus; pelo contrário, as peças dessas vitrines já faziam parte dos depósitos do ME. O que era realmente

---

6    Jornal **La Prensa**, 29/09/1927; citado em Fígoli (1990, p. 129-130).

7    Cabe destacar que esta estratégia é aplicada para todas as exposições: o ME conta com uma agenda permanente de visitas guiadas, todas elas de uma hora de duração e desenvolvidas em torno de diferentes temáticas, tanto para o público escolar quanto para o público geral; veja-se Roca (2008, p. 123-176).

“novo” era o propósito da exibição: apresentar, museologicamente, os habitantes de um espaço caracterizado durante décadas como um “deserto” – quer dizer, um lugar sem habitantes. Como conseguir um desenvolvimento expositivo sobre tais “fantasmas”? Como conjugar os (outrora “arqueológicos”) tempos e objetos indígenas do ME para, assim, pôr em cena os habitantes daquele espaço compreendido como “vazio”? A condição de possibilidade para o surgimento de tais perguntas se relacionava, de maneira direta, com os objetivos argumentados pelas autoridades do ME, comentados anteriormente: eliminar a noção de “povos sem história” e revalorizar uma história plural / não hegemônica, na qual se restituísse aos indígenas o seu lugar.

Abrir os “objetos velhos de museu” à história era somente uma parte da recuperação e ressignificação desses acervos; era necessário também colocá-los em contato com o público de um modo diferente.

## **TEMPOS, TEMPORALIDADES E HISTÓRIAS: AS VISITAS GUIADAS DO ME**

Considerando a trajetória “arqueológica” do ME, interessa-me destacar, então, como esses mesmos acervos do passado foram reformulados através do trabalho desenvolvido pelos guias, especialmente nas visitas escolares.

No início de qualquer uma das suas visitas guiadas, o museu era (e ainda é) apresentado, em primeiro lugar, como um *museu universitário*, integrado por pesquisadores especializados em antropologia. Muitos deles trabalham dentro da chamada Área de Extensão Educativa, setor responsável pela criação, o desenvolvimento e a realização das visitas guiadas. As interações entre esses guias-antropólogos e o público visitante são “chaves” para pensarmos as maneiras de conceber, exibir, ensinar e transmitir a importância desses velhos acervos por parte de um setor do universo profissional da antropologia em Buenos Aires.

É importante salientar que tanto os professores interessados na visita ao ME quanto os guias-pesquisadores que nele trabalham concordavam em assinalar a falta de bibliografia escolar para o estudo das sociedades indígenas. Diante desse “vazio”, a instituição museológica se apresenta como um “nexo” entre a instituição universitária e o público,



traduzindo uma linguagem científica em outra, de divulgação; através dela, o museu procura manifestar a relevância do conhecimento do passado para qualquer explicação social contemporânea. Perante os visitantes, os antropólogos do museu se apresentam como “a voz experta” na divulgação desse passado.

Como já apontamos, esses visitantes não chegam até as vitrines como uma *tábula rasa*; por isso, os guias-pesquisadores estabelecem, em primeiro lugar, um diálogo com eles, tentando conhecer as “ideias prévias” que professores e alunos trazem consigo. Através do acesso a essas ideias prévias, o ME pretende conhecer outro tipo de “coisas velhas” e trabalhar com elas: os preconceitos dos visitantes.

Junto a essas primeiras aproximações, através de diferentes propostas interativas (que incluem até atividades lúdicas), os guias tentam também produzir “identificações” entre os supostos observadores e observados. Uma das estratégias acionadas para tornar isso possível é aludir à visita no museu como um “trabalho de pesquisa”. Empregase sempre este termo para se referir àquilo que os alunos fazem; por exemplo, através de expressões como: “estamos fazendo a mesma coisa que os arqueólogos: estamos pesquisando através dos objetos. Por trás dos objetos há pessoas, e a partir dos objetos podemos saber algumas coisas”. Visitantes e guias-pesquisadores pretendem então realizar essa mesma tarefa. Os diferentes tipos de intervenções supõem interrogar os objetos a partir da ação, brincando com eles, tocando-os, manipulando-os, transformando-os e recriando-os em desenhos, fantasias, tecidos, entre outros. As autoridades do ME consideram fundamental que o conhecimento incorporado nessas atividades seja apresentado como algo divertido: por um lado, porque o fato de “passar um bom momento” procura criar um potencial visitante de museus; por outro, porque essas ações didáticas têm como finalidade que os visitantes não esqueçam aquilo que viram e ouviram, quer dizer: *que criem memória*.

A partir dos jogos implementados nas visitas guiadas, procura-se gerar também uma produção de cenários e realidades etnográficas através das quais, em primeiro lugar, ensinar e refletir sobre diferentes modos de vida; em segundo lugar, colocar os visitantes em situações que exijam deles agir com a racionalidade daquelas sociedades, pelo fato de – como parte das atividades propostas – terem que deliberar, negociar e finalmente adotar uma posição. Através de todas essas instâncias é

que se tornava possível construir várias identificações entre os supostos “observadores e observados”. Citarei alguns breves exemplos. Ao falar dos *caciques mapuches*, o guia explicava a diferença entre autoridade e poder, e eram os alunos que relacionavam e traziam à tona os casos das “gorjetas” no Senado da Nação; outras vezes, o guia-pesquisador fazia referência à discriminação das populações indígenas, e eram os professores que estabeleciam certas analogias, por exemplo, com a comunidade judaica e a perseguição nazista.

Outra ponte era traçada a partir da Conquista do Deserto para refletir sobre a situação política vivida durante a última ditadura militar e a desestruturação da sociedade argentina nesse período. Uma das guias contava-me que, tendo assistido a uma das visitas realizadas por outra guia de anos anteriores, esta tinha implementado uma atividade “muito mobilizadora para o encerramento”: tomando um novelo de fio sisal, tinha unido cada ator social, formando – literalmente – uma rede. Depois, soltou o fio em algumas partes para explicar-lhes o conceito de desestruturação, dizendo-lhes: “Isto foi o que aconteceu na Conquista do Deserto: romperam-se as relações sociais; hoje está se tentando, ainda, construir outras, novas...”. Impressionada pela “força” deste exemplo, esta guia começou a colocá-lo em prática nas suas próprias visitas. Em uma delas, com uma escola de segundo grau, no momento em que a rede se desarmava, foi a professora quem tomou a palavra

[...] para dizer a seus alunos que algo similar tinha acontecido na época do Processo...<sup>8</sup> [...] Viu?, é isso aí, é esse tipo de coisas... Aquilo que você está tratando, você pode dar-lhe uma relevância para algo muito mais próximo. Isso é o mais bonito que pode acontecer! E a professora seguiu falando. E aconteceu que tinha uma irmã desaparecida...! E a mulher começou a chorar, e eu também chorava.

À maneira de uma descoberta, o encontro de uma realidade por intermédio de outra – traçada através de objetos – fez detonar as emoções dos visitantes ao possibilitar o encontro de algo próprio que lhes permitiu “dizerem-se” através deles, trazendo suas memórias pessoais. Além de se revelarem a pertinência e a efetividade das conexões entre passado e

8 Por “Processo”, a guia se refere ao “Processo de Reorganização Nacional”, nome dado pelos militares ao período da última ditadura cívico-militar na Argentina (1976-1983), que significou milhares de perseguições e exílios políticos, e o desaparecimento de 30.000 pessoas.

presente para uma formação de consciências históricas e políticas, este caso particular operou como um potente criador de memória (narrado como tal – recorrentemente e por distintas pessoas – durante o período do meu trabalho de campo).

Essas identificações eram geradas entre os atores que participavam das visitas como o resultado da confrontação desses passados, mas ressignificados a partir daquele presente, permitindo refletir então sobre situações histórico-políticas que podiam ser vistas como análogas: os migrantes limítrofes, os índios *mapuches* expulsos das suas terras, os judeus, os militantes de esquerda exilados, os indígenas andinos desterrados pelas *mitas* estabelecidas pelos espanhóis etc., ou seja, combinando passados e atualidades a partir desses “velhos acervos”, os atores produziam uma nova situação social que continha uma temporalidade própria (e que ultrapassava tanto o estatismo das vitrines quanto as fronteiras que inicialmente dividiram leigos e sábios/expertos), abrindo espaço para novas construções de temporalidades que permitiam vislumbrar incorporações diferentes sobre esses objetos.

Citarei mais um exemplo. Por ocasião do evento “Estamos de pé” (organizado pelo ME desde 2001, durante a semana do 12 de Outubro – “Dia da Raça” na América hispana), uma das conferencistas era uma jovem mapuche que assistia, pela primeira vez, ao ME. Quando ela entrou e viu os *rewes* – esculturas em madeira, de uso cerimonial mapuche – irrompeu em pranto, explicando depois que suas próprias avós tinham lhe transmitido alguns episódios da Conquista do Deserto: pelo fato de os *rewes* terem sido considerados o centro cerimonial das comunidades, a violência militar começava sempre por se apropriar daquele símbolo, que convocava à união. A jovem se sentia comovida por se defrontar, pela primeira vez, com essas figuras, não somente símbolo de sua comunidade, mas também do sangue derramado do seu povo.

O acontecido com a jovem mapuche era contado durante as visitas guiadas: depois de perguntar aos visitantes “você sabem como chegaram os *rewes* a este museu?”, os guias ofereciam toda essa informação, gerando assim um espaço participativo de debate e de ativo intercâmbio com o público. Dessa maneira, um objeto de uso cerimonial mapuche era, ao mesmo tempo, um troféu de guerra usurpado durante a Conquista do Deserto e um dos elementos que o próprio museu instalava em um processo histórico de dominações coloniais e era, aliás, também

a ferramenta privilegiada e crítica que os guias-pesquisadores do ME colocavam em funcionamento durante a visita guiada para dar conta dessa corrente, exposta de maneira simultânea na contemporaneidade do visitante.

A respeito da importância de criar tais continuidades temporais, um dos guias explicava que

[...] acho que todos [os guias] fazemos essa continuidade a partir de dois lugares: um deles é a reivindicação das terras indígenas... [...] E o outro tem mais a ver com a complexidade de uma cultura e como ela pode mudar, e que não deixa de ser legítima por isso... Então, os mapuches moram na cidade, ou são motoristas de caminhões, escutam rock e têm bandinhas de punk, ou seja, o que eles veem aqui são “coisas velhas”, mas o que nós enfatizamos é que isso continua.

Quando falavam dos mapuches atuais, os guias costumavam dizer que “eles se vestem da mesma maneira que nós”, ou diziam às crianças que “eles escutam *cumbia*, como vocês”.<sup>9</sup> Segundo os guias, este tipo de comentários “batia” muito, provocando reações de assombro e desconfiança. Outro guia nos explicava que costumava perguntar às crianças se os gregos e os romanos ainda existiam: diante da resposta afirmativa, perguntava-lhes se os gregos e os romanos ainda se vestiam com túnicas e coroas de louro na cabeça. Ao responderem imediata e claramente que “não”, o guia interrogava-os:

E por que, então, os índios deveriam se vestir sempre igual? [...] Às vezes, quando você pergunta [aos alunos] se os mapuches existem “hoje”, alguns grupos respondem rotundamente “Nããão”... É claro!, eles nunca viram “isso” que esperam ver, um cara com um poncho no meio da rua...

Diante desses comentários, temos que considerar que, muito além das representações sobre os indígenas divulgadas pelos relatos nacionais, as ideias sobre o índio articularam-se também aos elementos estereotipados que repetiam o imaginário colonialista europeu (DUCHET, 1988; RAMINELLI, 1996): basicamente, foi representado como um ser nu, com tecnologia precária, às vezes dócil e em total harmonia com a natureza, outras cruel e canibal, correndo em bandos sempre nômades por selvas e

---

9 A *cumbia* é um tipo de música popular, de origem colombiana, mas apropriada e difundida por vários países latino-americanos.

bosques, com arcos e flechas, em busca de alimento, guiado pelo instinto e entregue a práticas pagãs. Além de qualquer combinação entre estes elementos, tratava-se sempre de um ser primitivo e fora do presente. Seja porque “desapareceram” no século XIX, seja pelo fato de não coincidirem com aquelas imagens, amplamente divulgadas, que os colocaram fora de qualquer realidade, os indígenas hoje, na Argentina, frequentemente não são reconhecidos como tais. Nega-se-lhes, então, a identidade (e, conseqüentemente, os seus direitos), ora àqueles índios “camponeses”, ora àqueles que moram na cidade falando espanhol, habitando casas, vestindo roupas, frequentando escolas, consumindo bens industrializados, utilizando modernas tecnologias, ouvindo “nossas” músicas etc.

Outra guia nos falava sobre

[...] três fotos, atuais, tiradas na Terra do Fogo, onde [os índios] estão vestidos com camisa, agasalho, saia. E os meninos nos diziam, assinalando-os: “esses não são índios”. Torna-se-lhes muito difícil pensar que os indígenas atuais usam outras coisas, e que isto não signifique uma perda de identidade.

Requeridas pelo senso comum, as exigências de autenticidade – que repetem o gesto de dominação cultural sobre as comunidades indígenas – apareciam com muita frequência entre os visitantes do ME, e constituíam uma das principais problemáticas abordadas pelos guias.

Em um nível diferente, outro ponto a destacar é que “Além da fronteira” enfatizava a intensidade do comércio e do intercâmbio entre sociedades indígenas e brancas, assim como os espaços de forte contato cultural gerados entre ambas. Assinalando-se que muitos dos objetos exibidos eram usados também pelos brancos, colocava-se a suposta “sociedade branca observadora” na posição de observada, estabelecendo outras narrativas, distintas das geralmente aprendidas. A explicitação de “pactuar com os brancos” teria introduzido, na reflexão das pessoas, outros dados e relações que complexificavam o devir histórico dessas sociedades, desenhando-se, nesses percursos, limites mutáveis entre o “eles” e o “nós”.

Esses contornos flexíveis e difusos permitiam desvincular as sociedades indígenas de uma certa ideia de “pureza” – no sentido de pensá-las historicamente em domínios separados do “nosso” – e integrá-las em outra dinâmica histórica que sacudia profundamente a ideia

de “aculturação”. Esta (conflitiva) noção era desvencilhada a partir de vários ângulos. Por exemplo, dentre as fotos que mostradas nas visitas guiadas, uma delas era de uma conferência mapuche por reivindicação de terras que, sendo de sua propriedade, foram vendidas durante o governo Menem (1989-1999) aos empresários têxteis Carlo e Luciano Benetton. Ora mencionado pelos guias, ora pelos visitantes, o “escândalo Benetton” era trazido em quase todas as visitas. Segundo uma das guias, “[...] é bom falar disso, porque o que eles [os visitantes] veem aqui tem continuidade com isso, quer dizer, você aporta conhecimento e história a um evento que acontece ‘hoje’. Então, [os índios] não são ‘pessoas querendo ocupar um terreno’”.

Colocados e/ou questionados em diferentes profundidades, nas visitas guiadas tentava-se introduzir temas e produzir rupturas; assim, as imagens criminais e pauperizadas dos indígenas contradiziam com a fluidez dos intercâmbios comerciais que permitiam conceber a importância e a significação da sua presença, chegando a se constituírem como grupos com sucesso econômico; “mobilidade” não era sinônimo de “nomadismo” e implicava, aliás, um uso eficiente do espaço; elementos de caça “indígenas” eram utilizados também pelos brancos; elaboradíssimos tecidos cheios de significados substituíam a ideia de peles rudes; a homogeneidade social e política desaparecia em face de uma sociedade hierarquizada e heterogênea, na qual alguns “pactuavam” com os brancos; as epidemias que teriam dizimado essas sociedades eram minimizadas, abrindo espaço para um Estado genocida; já não se tratava de camponeses que invadiam terras, mas de povos indígenas que faziam parte da história e do presente dos argentinos, e que reclamavam seus direitos. Também era alterada a própria ideia de museu, devido à sua integração na cadeia de dominação e usurpações coloniais.

Nessas visitas guiadas – de uma hora de duração – não se pretendia uma total modificação das estruturas historiográficas aprendidas e incorporadas durante anos, mas procurava-se destacar – usando para isto aqueles velhos objetos – os paradoxos e as contradições capazes de minimamente instalar dúvidas e abrir o espaço para novas questões e perguntas.

## O TEMPO DA VISITA

As diferentes instâncias das visitas guiadas por mim analisadas evidenciaram que todas as situações de interação entre guias-pesquisadores e visitantes estavam atravessadas por uma série de “enredos temporais” que implicavam algo mais do que conectar distintos momentos cronológicos. Os contextos não “estavam aí” como quadros de referência à espera de conteúdos: eles também se construíam, e eram construídos precisamente nessas instâncias de interação entre visitantes e guias-antropólogos. A questão não era, por exemplo, assinalar como os objetos arqueológicos do século XV dos Andes bolivianos “ainda existiam” enquanto objetos arqueológicos na atualidade do século XXI, mas de inseri-los na contemporaneidade da discriminação do racismo vivido por esses grupos na Buenos Aires contemporânea.

Por isso, nessas visitas, objetos e vitrines eram reunidos em um tempo processual, a partir de uma narrativa na qual o tempo se construía, se dizia e, fundamentalmente, se *fazia*. Considerando o caráter construído do tempo (ELIAS, 2000), defini “o tempo da visita” como o momento em que valores, significados e sentidos eram articulados e/ou incorporados a partir de uma transmissão de conteúdos que perpassava a organização dos objetos e a narrativa das mostras por si mesmas.

Retirar a sincronia das vitrines colocando a história no seu lugar significava habilitar outras visibilidades, incluindo-se então novos protagonistas, que davam distinta forma aos cenários sociais. Como dizia um dos guias do ME, “[...] trata-se de colocar os objetos em funcionamento [...] que esses objetos saiam, e façam parte de um contexto de uso [...] quer dizer, de uma sociedade. Trata-se de dar uma profundidade social aos objetos”. Assumindo esse caráter histórico e social, a pesquisa desenvolvida neste museu universitário “interroga” os objetos juntamente com o público para compreendê-los, então, a partir das múltiplas e mutáveis redes de relações que os definiram (e definem) continuamente, impedindo a atribuição de propriedades essenciais ou naturais, interpretando-os, pelo contrário, como objetos mutáveis definidos cultural e historicamente (THOMAS, 1991). Ao abri-los em sua “vida social” (APPADURAI, 1986), abrem-se também neles outros tempos que os mobilizam historicamente, aparecendo – em um museu etnográfico, e através dessas “coisas velhas” – outros sujeitos, grupos,

agências, mudanças e processos que contam a “história dos argentinos” de outra maneira, e que também dão conta das múltiplas maneiras de ser argentino.

Por isso, argumentei que este museu ampliava o tempo das suas mostras criando “atos temporais”: eram temporalidades articuladas no momento da visita guiada, que não se vinculavam previamente a personagens e acontecimentos, mas durante o “tempo da visita”, entre o público e os objetos; eram tempos através dos quais se recuperavam outros contextos e conhecimentos que não têm sido registrados pela historiografia oficial. As distâncias temporais – traçadas com anterioridade entre o “eles-primitivos” e o “nós-civilizados” – podiam ser profundamente questionadas a partir do reconhecimento de tais continuidades históricas evidenciadas pela pesquisa sobre aqueles acervos: contar a história desses objetos era falar da sociedade nacional e da história de um país com multiplicidade cultural.

A colocação em movimento e/ou funcionamento dos objetos contribuía não somente para romper com o estatismo das vitrines, mas também para pôr em dúvida classificações generalizantes e/ou cristalizadas; assim, um índio caçador podia ser apresentado como tal, mas entre muitas outras representações e não como algo distintivo que justificasse uma tipificação. À aludida profundidade social dos objetos (ao apresentá-los com “pessoas” por trás deles) agregava-se também uma profundidade temporal, pelo fato de posicioná-los em *processos* que nos orientavam para algo mais do que uma simples observação. Os objetos não eram meros dados materiais: faziam parte de uma história social, quer dizer, desses *processos*, e por isso se relacionavam com atores sociais, tanto do passado quanto do presente. Eram colocados em funcionamento para gerar, junto ao público, uma reinterpretação do passado que eles carregam e, conseqüentemente, uma reformulação de percursos e distâncias – entre essas “coisas velhas” e nós.

Assim, naquelas “coisas velhas” do Museu Etnográfico era possível encontrar, com certeza, a passagem e a ação do tempo, mas, ao serem colocadas junto à atualidade da “nossa” sociedade e história, também aparecia um tempo da ação, convocado pelo caráter político e moralmente reflexivo em função do qual eram apresentadas. Esses acervos estavam carregados de sentidos que se modificavam e se transformavam pelo fato de terem sido portadores de uma mensagem reflexiva particular, isto é,



de um projeto de recuperação histórica traçado a partir deles. Todas essas estratégias temporais não eram exclusivas da mostra “Além da fronteira”, e sim parte da política expositiva e educativa do ME.

É importante destacar que a “profundidade temporal” não é monopólio dos objetos: ela também está presente nos preconceitos das pessoas. Por isso, não somente os objetos necessitam ser indagados, questionados e ressignificados, mas também as ideias das pessoas. Um museu não pode ser modificado se não se trabalhar simultaneamente com ambos. Porque podemos trocar todas as etiquetas, os objetos e os conteúdos, mas, se continuarem sendo lidos e incorporados segundo os preconceitos naturalizados dos visitantes, continuarão alimentando os mesmos propósitos coloniais que se tenta questionar.

A intensidade dos esforços realizados pelo ME traduzia (e ainda traduz) a necessidade de fazer propostas museológicas muito elaboradas. Por isso, mais do que um “lugar de memória” (NORA, 1984), chamei o ME de *lugar de criação de memória*, por gerar dispositivos para instalar um conhecimento novo, inimaginado. Ao analisar os lugares e as instituições de memória, Nora adjudica aos museus o exercício de uma história-memória, isto é, não uma memória espontânea, pelo contrário, uma memória sistematizada e reconstituída, capturada de alguma maneira segundo o princípio da ordem necessária a toda história. Devido às práticas de seleção e combinação que necessita realizar para dar uma forma a seus sempre heteróclitos acervos, o museu – ou melhor, a sua organização exibida – apresenta-se então como lugar de uma elaborada consciência (NORA, 1984; PACHECO DE OLIVEIRA, 2005).

Mas o ME não organizava registros que, pelo fato de armazenarem dados, “libertavam a memória”, deixando-a descansar. De maneira diferente, a partir de 1987, este museu organizou seu acervo tendo em vista *problemas*, no sentido de *objetos cheios de perguntas* que lhes conferem mobilidade, e que por isso escapariam do perigo da cristalização. Nas visitas guiadas propõe-se que, com foco no presente, se interroguem os passados: estes voltam ao presente para interrogá-lo, e assim sucessivamente. Trata-se de um movimento contínuo e não de uma operação acabada. A iluminação do passado é, antes de mais nada, uma pergunta sempre aberta. As temporalidades configuradas junto com o visitante – e dentro do seu tempo – produzem sínteses dinâmicas

do passado e do presente em diferentes níveis de experiências; essas situações de interação não “cristalizam” a memória, mas sim a provocam continuamente.

Daí não haver uma “vigilância comemorativa” no sentido de Nora; não se trata de dizer “isto deve ser resguardado”, e sim “isto deve ser reconhecido”. Não pode haver memória daquilo que se desconhece completamente, ou se conhece mal. O que se mostra nas exposições do ME não está ameaçado nem pela destruição, nem pelo desaparecimento; está ameaçado principalmente pela ignorância. O esquecimento não pode ser uma ameaça sem que antes exista “algo” passível de ser esquecido: por isso, o ME não estava *custodiando* a memória das sociedades indígenas, *estava construindo-a*. Essas sociedades não eram um dado tipificado dentro das vitrines; pelo contrário, eram uma recuperação histórica entre as paredes desse museu, para o conhecimento, a reflexão e a responsabilidade política dos seus visitantes.

Dessa maneira, acervos que anteriormente serviram para ilustrar e/ou acompanhar relatos oficiais da história argentina acabaram ressignificados e recuperados por meio de perguntas e objetivos diferentes, que perseguiam uma sólida aproximação da presença indígena na história da sociedade nacional como condição prévia e necessária para incorporar e compreender sua atualidade. Este já não era mais o resultado de um “devir” exótico, isolado e marginal: tratava-se de uma contemporaneidade profundamente atravessada e condicionada por relações históricas de dominação, incorporadas pelo visitante quando compreendia que os relatos organizados nas vitrines deste museu o alcançavam, interpelavam-no e lhe explicavam sua contemporaneidade, demandando-lhe uma tomada de posição.

## **AS “COISAS VELHAS DOS ÍNDIOS”: RUMO A OUTROS PROTAGONISMOS**

Certamente, temos aprendido a pensar na palavra *museu* como um lugar de coisas conservadas, “cristalizadas”; não obstante, no ME se demonstra que a instituição museológica também pode albergar historicidades, processos e mudanças. As coisas não se solidificam pelo simples fato de ingressarem em um museu: é a nossa intervenção, nosso próprio olhar sobre os objetos, que determina a interpretação,

as classificações e as possíveis cristalizações daquilo que se reúne e se conserva. Por isso, o ME nem renega o seu acervo, nem tampouco pretende desvalorizá-lo devido à “herança colonialista” que o teria reunido e “estigmatizado ideologicamente”. Para criar algo novo, não são necessários elementos diferentes, pelo contrário, o desafio colocado pelo ME é justamente *recuperar o velho e o cristalizado sobre esses mesmos materiais, para colocá-los em diálogo com o velho e o cristalizado dos seus visitantes*.

A quantidade de ideias e objetivos propostos para “Além da fronteira” chama a nossa atenção para a necessidade de enfrentar um imaginário colonialista ainda vigente. Para isto, o ME não propõe um passeio museológico contemplativo, nem procura estabelecer um reconhecimento de simples aportes culturais (pelos quais produzir “reparações simbólicas”). Nesta exposição registramos propostas históricas e políticas claramente definidas que perseguiam: a) dar a conhecer esses povos indígenas com suas histórias e seus presentes; b) melhorar a consciência do resto da sociedade; c) construir reflexões capazes de transformar a sua realidade.

Neste tipo de museus, a forma de abordagem deve ser uma prática intensa e comprometida, reflexiva e crítica, ativada para que o visitante possa se aproximar das experiências indígenas de outras maneiras, mais novas e participativas, e que nessas experiências – vividas através dos objetos – encontre um sentido diferente de “preservação”. Os museus etnográficos podem, então, deixar de ser um depósito de memórias e acervos coloniais para se projetar, diferentemente, como um lugar de novidades e estratégias, de horizontes políticos e de invenção de cultura, dando outros sentidos e porquês às memórias e aos presentes traçados a partir dos objetos.

O depoimento de um dirigente indígena de uma comunidade *colla* do noroeste argentino (registrado no “Livro de Assinaturas” do ME), apresentado a seguir, permite identificar alguns dos pressupostos e das considerações vinculados a certas problemáticas abordadas neste trabalho:

DE ACERVOS COLONIAIS AOS MUSEUS INDÍGENAS:  
FORMAS DE PROTAGONISMO E DE CONSTRUÇÃO DA ILUSÃO MUSEAL

Gosto muito desta iniciativa de visibilizar a questão indígena. [...] **Aqueles que vieram para ver como os índios estão mortos** devem saber que na Argentina existem mais de 20 povos indígenas, cujos integrantes – mais de 10% da população do país – vivem, existem, nas condições de marginalidade histórica, em lugares inóspitos, nas beiras dos povoados e cidades desta Capital Federal e Grande Buenos Aires, vestidos como qualquer cidadão, tentando se reencontrar com sua identidade, com o controle do seu próprio destino. Em 1994, a Constituição Reformulada reconheceu a preexistência atenta e cultural dos povos indígenas... [...] Desde aquele dia, **cada argentino tem a obrigação de construir um novo país, pluriétnico e multicultural** (Julio Zambrano, Colla, 25/09/04, grifo nosso).

Como visitante do ME e como dirigente indígena, ele expressa com satisfação a visibilidade da *questão indígena* que encontrou no museu. Ao mesmo tempo (e explicitando, em sua percepção, a existência de uma expectativa generalizada – a de que as pessoas visitam os museus esperando encontrar “índios mortos”) convoca não somente para o conhecimento da presença das sociedades indígenas na Argentina, mas também para a tomada de consciência da posição subordinada em que vivem, sua exclusão social e a vigência de suas lutas. Ele inscreve, em suas palavras, o traçado de uma continuidade histórica que envolve o *nós* e o *eles* em tempo presente, reivindicando politicamente a construção de “um novo país, multiétnico e pluricultural”, interpelando moralmente “cada argentino” a partir de uma linguagem de obrigação.

Em alguma medida, suas palavras traduzem uma captação das imagens que os organizadores do ME tentam comunicar enquanto transmitem uma adesão, uma manifestação positiva para a organização museológica, reconhecendo implicitamente que as “coisas velhas” de um museu podem ser ressignificadas para transformar, com elas, os (também velhos!) imaginários dos visitantes.

## REFERÊNCIAS

- AMES, Michael. **Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums**. Vancouver: University of British Columbia Press, 1992.
- APPADURAI, Arjun. Introduction: commodities and the politics of value. In: \_\_\_\_\_. **The Social Life of Things**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. p. 3-61.
- BARTOLOMÉ, Leopoldo. La desindianización de la Argentina. **Boletín de Antropología Americana**, México DF, n. 17, p. 39-50, julho 1985.
- BENSA, Alban. Les musées, les individus et l'histoire. In: **Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian**. Vol. XLV – **Les Arts premiers**. Lisboa/Paris: Fundação *Calouste Gulbenkian*, 2003. p. 15-22.
- DE L'ESTOILE, Benoît. Le Musée des Arts Premiers face à l'histoire. In: **Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian**. Vol. XLV – **Les Arts Premiers**. Lisboa/Paris: Fundação *Calouste Gulbenkian*, 2003. p. 41-61.
- DIAS, Nélia. “Museos” In: BONTE, Pierre; IZARD, Michael (comps.). **Diccionario de Etnología y Antropología**. Barcelona: Editorial Akal, 1996. p. 514-516.
- DUCHET, Michèle. **Antropología e Historia en el Siglo de las Luces**. México: Siglo XXI, 1988.
- DUJOVNE, Marta. **Entre musas y musarañas: Una visita al museo**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- ELIAS, Norbert. **Sobre el tiempo**. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

FÍGOLI, Leonardo H.G. **A ciência sob o olhar etnográfico**: estudo da Antropologia Argentina. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de Brasília, 1990.

FOUCAULT, Michel. **Las palabras y las cosas**: una arqueología de las ciencias humanas. Barcelona: Siglo XXI, 1996.

KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. **Exhibiting Cultures**. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington, London: Smithsonian Institution Press, 1991.

MANDRINI, Raúl. **Los araucanos de las pampas en el siglo XIX**. Buenos Aires: CEAL, 1984.

NORA, Pierre. Entre Mémoire et Histoire: La problématique des lieux. In: \_\_\_\_\_. **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, 1984. p. XVII-XLII.

PACHECO DE OLIVEIRA, João. Portrait of young Indian Gentleman: Recontextualizing ethnic objects and images of the colonized. **Civilisations: Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines**, Bruxelles, v. LII, n. 2, p. 105-125, 2005.

PÉREZ GOLLÁN, José Antonio. Proyecto ME/87. **Noticias de Antropología y Arqueología**, Buenos Aires, n. 17, p. 15-35, 1997.

PÉREZ GOLLÁN, José Antonio; POLITIS, Gustavo. Latin American Archaeology: from Colonialism to Globalization. In: MESKELL, Lynn; PREUCEL, Robert (eds.). **A Companion to Social Archaeology**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2004.

RAMINELLI, Ronald. **Imagens da Colonização**. A representação do índio de Caminha a Vieira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

ROCA, Andrea. **Objetos alheios, histórias compartilhadas**: os usos do tempo em um museu etnográfico. Rio de Janeiro: Demu-Iphan, 2008.

*João Pacheco de Oliveira e Rita de Cássia Melo Santos*  
(Organizadores)

ROTKER, Susana. **Captive Women**: Oblivion and Memory in Argentina. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

THOMAS, Nicholas. **Entangled Objects**. Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific. Cambridge, London: Harvard University Press, 1991.

# **A CONSTRUÇÃO DE UMA *TRADIÇÃO DE GLÓRIA*: TÉCNICAS EXPOSITIVAS E PRÁTICAS DISCURSIVAS DOS FRADES CAPUCHINHOS NO MUSEU DOS ÍNDIOS DA AMAZÔNIA (ASSIS, ITÁLIA)**

*Claudia Mura*

[...] se a compreensão não for acompanhada de um reconhecimento pleno do outro como sujeito, então essa compreensão corre o risco de ser utilizada com vistas à exploração, ao 'tomar'; o saber será subordinado ao poder (TODOROV, 1983, p. 128).

## **INTRODUÇÃO**

Nas áreas de expansão da Igreja Católica, missionários de diversas Ordens religiosas coletaram objetos pertencentes às populações-alvo da empresa evangelizadora, com os quais constituíram preciosos acervos, mais tarde disponibilizados através da realização de exposições promovidas pelas próprias Ordens. Estudiosos que se dedicaram à análise destas exposições missionárias (CORBEY, 1994; DE HONTHEIM, 2005; GARDNER, 2000; THOMAS, 1991) destacaram os objetivos a serem alcançados através delas: informar os superiores, bem como o público visitante, sobre os progressos de sua própria obra, procurar fundos para a manutenção das missões, estimular vocações e preparar outros missionários próximos à partida. Embora estas possam ser intenções comuns a todas as exposições, a organização das mostras, os conteúdos comunicados, as técnicas utilizadas e o investimento no estudo das populações cujos aspectos culturais pretende-se ilustrar não são iguais, pois apresentam características próprias marcadas pelos contextos sociais, históricos e políticos que as condicionaram e pela orientação paradigmática de cada Ordem religiosa.

Mesmo que as críticas dirigidas aos museus coloniais – tanto os seculares como os religiosos, cujos acervos serviram à construção de discursos legitimadores das práticas coloniais – tenham impulsionado



diversas agências a procederem revisões substanciais dos conhecimentos, das histórias e memórias até então produzidos, o esforço de ressignificação dos acervos não foi total, como o caso aqui focado pretende mostrar.

Resultado de uma pesquisa realizada em 2006, este trabalho<sup>1</sup> se concentra nas práticas discursivas (FOUCAULT, 2000) e nas técnicas expositivas empregadas pelos frades da Ordem dos Frades Menores Capuchinhos no Museu dos Índios da Amazônia. Trata-se de uma exposição permanente instalada na cidade de Assis – na região Úmbria da Itália – que hospeda material etnográfico proveniente principalmente da Amazônia e mais especificamente do Alto Solimões. O rico acervo da exposição é composto de objetos pertencentes, em sua maioria, ao grupo indígena Ticuna, embora possa ser apreciado também material de outros grupos étnicos do Brasil e da África, doado aos capuchinhos úmbrios por missionários de diversas Províncias italianas.

Os capuchinhos úmbrios tiveram os primeiros contatos com os Ticuna em 1910, quando a Santa Sé outorgou-lhes a recém-criada Prefeitura Apostólica do Alto Solimões. Alguns autores que desenvolveram pesquisa na região (NIMUENDAJÚ, 1982; OLIVEIRA, 1988; ARGANARAZ, 2004) afirmam que a atuação dos capuchinhos teve escassa penetração nas comunidades Ticuna e que eles exerceram pouca influência sobre elas, destacando ainda os vínculos que os missionários estabeleceram com os principais agentes dominadores da região e a visão preconceituosa que expressavam sobre os indígenas.

A representação que os capuchinhos manifestam em suas produções textuais e em seu museu – instrumento principal de propaganda – se afasta sensivelmente das versões apresentadas pelos autores mencionados, propondo uma história triunfal e glorificadora da própria empresa.

De acordo com as considerações de Thomas (1991, 1992, 1994), abordar o colonialismo e o neocolonialismo como “totalidades” levaria a desconsiderar a pluralidade de agências neles envolvidas, cujos discursos sustentam diferentes projetos, muitas vezes em competição entre si. Evitando-se uma análise formalista que reduziria novamente o fenômeno

---

1 O artigo apresenta a síntese de um capítulo da minha dissertação de mestrado defendida em fevereiro de 2007 no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, no Rio de Janeiro. A dissertação teve como mais amplo objetivo a análise dos modelos de processo que permitem a manutenção e a perpetuação da tradição missionária, destacando o papel da experiência na missão como elemento de prestígio e princípio organizador das relações entre os capuchinhos e os leigos vinculados à Ordem.

colonial a um “pensamento unívoco”, a análise aqui proposta pretende contribuir para a compreensão da complexidade deste fenômeno social que apresenta múltiplos projetos, discursos e formas.

Os objetos ticuna expostos no Museu dos Índios da Amazônia transformaram-se em patrimônio da Ordem capuchinha, elementos ativados para a construção da própria identidade. Como bem observa Thomas (1991), ao se tornarem propriedade daqueles que os coletaram, os objetos se convertem em “artifacts which express the distance of the people from their former uses” (p. 163), sendo utilizados nos museus coloniais para uma apreciação puramente estética. O exotismo e o primitivismo são ali apresentados através da representação da alteridade – “a realidade amazonense” – que reitera a ideia de uma distância espaço-temporal (FABIAN, 1983), reforça estereótipos e legitima práticas coloniais. A compreensão dos múltiplos aspectos que possibilitam tal reprodução é o objetivo deste trabalho. Para este propósito, apresentar-se-ão o contexto em que o museu se insere, as relações de interdependência que nele se desenvolvem e, portanto, sua particular configuração social (ELIAS, 2000), cuja dinâmica ilumina o papel desempenhado por esta instituição para a Ordem capuchinha. Em seguida, descrever-se-á a exposição do museu – a distribuição espacial dos objetos, as escolhas temáticas e classificatórias – e apresentar-se-ão algumas narrativas do seu diretor, bem como as sínteses elaboradas por outros capuchinhos. Finalmente, serão analisados as técnicas e os critérios expositivos, as retóricas e as práticas discursivas que vigoram nesse espaço e, de forma mais geral, na configuração social em foco.

## **CONTEXTO, CONFIGURAÇÃO SOCIAL E A INSTALAÇÃO DO MUSEU**

Entre as províncias da região Úmbria, Assis é a meta privilegiada por inúmeros turistas e peregrinos que anualmente percorrem as ruas da cidade. Igrejas, catedrais, conventos, ermidas, mosteiros e santuários, em sua maioria medievais, garantem-lhe sua renomada riqueza artística. Do controle absoluto do papado sobre a cidade – que vai de meados do século XVI até a unificação da Itália, em 1861 (exceto pelo breve intervalo 1805-1815 da ocupação de Napoleão Bonaparte) – e do incremento das

construções de estruturas eclesiásticas que se seguiu, resultou uma grande concentração de arquiteturas religiosas.

Por ter São Francisco – o santo patrono de Itália – nascido ali, a cidade hospeda as três Ordens franciscanas: Menores, Menores conventuais e Menores capuchinhos.<sup>2</sup> A Santa Sé lhes tem atribuído diferentes tarefas, mas todas elas desenvolvem atividades para orientar os peregrinos. Além das Ordens franciscanas, Assis abriga diversas agências empenhadas em obras de beneficência que organizam numerosas manifestações para chamar a atenção dos visitantes. Essas ocasiões, bem como as mais rotineiras de divulgação da própria obra, são importantes espaços para os atores sociais mostrarem publicamente sua conformidade às normas e aos valores que ali vigoram, possibilitando a construção da própria reputação. Por isso, Assis, torna-se uma arena de disputa para a obtenção de prestígio em face das mais altas e julgadoras hierarquias eclesiásticas.

Como já foi mencionado, as tarefas conferidas pela Santa Sé às Ordens franciscanas são diferenciadas, cabendo aos Menores e Menores conventuais dedicarem-se à custódia dos santuários. Por normativas internas à Ordem, os capuchinhos não dispõem dos santuários, cabendo a eles conduzir vida itinerante e dedicar-se exclusivamente às missões.

Em virtude da falta de santuários – para onde preponderantemente se dirige o fluxo de peregrinos – a Ordem dos capuchinhos fica desfavorecida em termos de atração do público, dispondo, como único espaço para divulgação da obra missionária, de seu próprio museu. Desde a sua instalação, o museu tornou-se o meio preferencial dessa divulgação e desempenha um papel crucial para a visibilidade da Ordem.

O museu abriu as portas ao público em 1972. Três anos antes, o Ministro Provincial dos frades capuchinhos úmbrios, padre Evangelista Frasconi da Foligno, havia encomendado ao frei Luciano Materazzi a tarefa de organizar a instalação. Ao aceitar e proceder à realização do serviço, frei Luciano tornou-se o diretor do museu e, durante o período da pesquisa, única presença nesta instituição.

Poucos anos haviam se passado do fim do Concílio Vaticano II (1963-1965), cujos ditames procuravam reformular as relações entre os institutos religiosos e as *terras de missão*. Em 1969 – ano em que o museu foi encomendado – assistiu-se à revogação do *ius commissionis*,

---

2 Além dessas, há também a chamada Terceira Ordem Regular e ainda outra chamada de Secular.

que deslegitimava os institutos religiosos de manterem o monopólio da gestão das *terras de missão*, obrigados a passar a jurisdição aos bispos locais (MEZZADRI, 2005). Os atritos entre os diversos setores da Igreja Católica, avivados entre os anos 60 e 70<sup>3</sup>, impulsionaram as já referidas reformulações normativas que trouxeram diversos problemas às Ordens que operavam nas missões. Às acusações de compactuarem com as práticas coloniais somavam-se os questionamentos sobre a possibilidade de continuar mandando missionários aos ditos territórios (MEZZADRI, 2005). No caso focado, a *pastoral indígena* – que nunca ocupou um lugar de destaque – deixou entre os Ticuna a presença única de frei Arsênio Sampalmieri<sup>4</sup>, por considerar necessário testemunhar a continuação do trabalho capuchinho úmbrio em *terra de missão*.

O museu em Assis desempenha principalmente a tarefa de *documentar a história da missão*, tendo sido preciso adaptar as narrativas sobre a obra missionária ao novo paradigma discursivo promulgado pelo Concílio Vaticano II.

Sobre o material que compõe a exposição, as informações são escassas. O acesso ao arquivo do museu não me foi nunca verbalmente negado nem concedido; frei Luciano se limitou a dizer que não encontraria nada além do que poderia ser visto na exposição. Afirmou ainda que não existe um verdadeiro arquivo, como tampouco uma documentação acerca da proveniência dos objetos, sua datação, quem os coletou e quem os produziu. No entanto, nas conversas e entrevistas com o diretor

---

3 Durante esse período, a difusão de ditaduras militares e regimes marcadamente repressivos em quase todo o continente americano causou frequentes atritos entre os setores e Ordens da Igreja Católica, os esforços se dirigindo a evitar divisões radicais (MEZZADRI, 2005).

4 Frei Domenico Sampalmieri (mais conhecido como Arsênio), nascido em 1936, permaneceu na Amazônia por quase vinte anos. No período da pesquisa, residia no convento de Spoleto, outra província da Úmbria, tendo ficado distante das atividades relativas à promoção da missão. Quando entrevistado (Spoleto, 22-05-06), enfatizou que o afastamento foi voluntário, tal postura sendo motivada pela convicção da impossibilidade de evangelizar os índios. Lamentou ainda a falta de reconhecimento pelo seu trabalho por parte dos superiores e a pouca consideração que lhe foi dedicada por ter voltado à pátria, renunciando ao mandato missionário depois de ter sido ameaçado por uma facção ticuna. Conforme sua narrativa, Arsênio optou por abandonar a missão na qual sua vida estava em perigo. Tal escolha poderia ser entendida como um ato de covardia por parte de um missionário cuja tarefa principal é testemunhar a palavra de Deus e até sacrificar a própria vida. O martírio, que deve ser voluntário, seria a maior manifestação de sacrifício que liberta de qualquer pecado. Os capuchinhos contam numerosos mártires na história da Ordem, cujos acúmulo e veneração lhes conferem prestígio.

do museu pude recuperar algumas dessas informações. A maioria dos objetos ticuna teria sido coletada por frei Fedele de Alviano, considerado e louvado pelos capuchinhos como o *primeiro apóstolo dos Ticuna*, o que viabilizou a participação da Província capuchinha Úmbria nas duas maiores exposições do Vaticano, realizadas em 1925 e 1950. O resto do material foi coletado durante os primeiros anos de existência do museu por capuchinhos que viajavam esporadicamente à Amazônia.

Após as exposições do Vaticano, os objetos foram transferidos para o convento de Todi, outra província da Úmbria, onde atraíam poucos turistas e quase não recebiam visitas. Os objetos ficaram em Todi até os capuchinhos obterem a disponibilidade do prédio em Assis, lugar em que a nova instalação conseguiria a necessária visibilidade e permitiria um maior fluxo de visitantes.

Durante o período da pesquisa, observou-se que as visitas ao museu eram escassas e os próprios capuchinhos raramente o frequentavam. Apesar de o museu constituir o meio preferencial de divulgação e promoção da missão, as novas gerações de capuchinhos se valiam de outros meios para tal tarefa, organizando encontros nas paróquias e escolas, apresentando vídeos e fotos e narrando a própria experiência à plateia. As capacidades performáticas dos capuchinhos mais jovens foram decididamente mais eficazes nos últimos anos e sua atuação permitiu perpetuar a atração e o engajamento de leigos necessários à manutenção da Ordem.

Lamentando-se da pouca afluência, o diretor do museu afirmou que até poucos anos atrás organizava encontros com as associações benfeitoras da missão e recebia frequentes visitas, sobretudo de turmas de crianças das escolas provinciais.

Na impossibilidade de presenciar diretamente as visitas guiadas e, portanto, de observar a interação entre o diretor e o público, realizei entrevistas com os leigos e os capuchinhos que haviam participado das visitas, tendo assim acesso às reflexões por elas suscitadas. A maioria dos visitantes comentou os efeitos sugestivos da exposição, sublinhando as sensações provocadas pela encenação do ambiente amazonense. Ao deslumbramento diante da flora e da fauna, seguiam-se as considerações sobre as práticas rituais indígenas – classificadas pela maioria dos entrevistados como *estranhas* ou *assustadoras* – e sobre a coragem e o sacrifício dos capuchinhos que enfrentaram as dificuldades da empresa evangelizadora.

## **UMA ETNOGRAFIA DO MUSEU: TÉCNICAS EXPOSITIVAS E NARRATIVAS**

O museu fica pouco visível em função de sua pequena entrada de arco baixo e da sua calçada estreita, em frente à qual estão estacionados carros e caminhões de trabalhadores dos inúmeros negócios, bares, restaurantes e albergues da rua, e ainda pela impossibilidade de afixar uma placa na parede, devido à lei que proíbe qualquer sinalização pública e privada. A fim de torná-lo mais aparente, duas bandeiras brasileiras foram recentemente colocadas na parede frontal do edifício (Foto 1).



Foto 1 - Entrada do Museu dos índios da Amazônia  
Fonte: Claudia Mura

Nas laterais da pequena entrada, há duas vitrines, ambas contendo máscaras, colares e diferentes instrumentos sem referências ao lugar de proveniência, pertença ou data de produção. Como a construção é do século XVII, com paredes internas e externas feitas de tijolos de tamanho irregular, e sobretudo porque a iluminação é fraca, o interior do museu é escuro e produz a sensação de que se está entrando numa gruta.

Descendo as escadas logo na entrada, o pequeno corredor que conduz à primeira sala tem nas laterais duas vitrines que, como um prelúdio, apresentam o museu. À esquerda, um mapa do Brasil e outro da Amazônia, uma escultura de São Francisco de braços erguidos ao céu, cercada de animais embalsamados (pássaros, bicho preguiça, serpentes, araras), algumas máscaras ticuna, uma Bíblia e a imagem fotográfica de uma indígena levando uma criança nos braços, acompanhada por um missionário. Além dos objetos mencionados, encontram espaço ainda algumas frases extraídas da Bíblia e da Regra de São Francisco:

E Jesus, aproximando-se, falou-lhes, dizendo: “Foi-me dada toda a autoridade no céu e na terra. Ide, portanto, e fazei discípulos de pessoas de todas as nações, batizando-as em o nome do Pai, e do Filho, e do espírito santo, ensinando-as a observar todas as coisas que vos ordenei”. Qualquer um dos frades que por divina inspiração queira estar entre os Sarracenos e outros infieis, peça licença a seus Ministros Provinciais.

Na vitrine à direita, a máscara pendurada na coluna que sustenta dois arcos chama a atenção por seu tamanho e por estar cercada de plantas tropicais, um jaguar embalsamado, um morcego e uma aranha de grandes dimensões. Sob a máscara, a foto de João Paolo II beijando uma criança indígena durante sua visita a Manaus em 1980.

A sala de recepção compreende, à esquerda, um banco de madeira com dezenas de livros, vídeos e postais e, ao centro, outro banco com vitrines cheias de brincos, colares e crucifixos de madeira. Tudo está à venda. Nesta sala o diretor recebe os visitantes, oferece explicações e satisfaz curiosidades.

Ao ser perguntado sobre o critério organizativo e classificatório dos objetos, o diretor afirmou que o museu nunca teve pretensões científicas: objetivava apenas acompanhar o visitante na “viagem histórica e recordar-lhe o que viu”. Acrescentou: “Bom, o museu: é que queríamos fazer a história até hoje. Portanto, o que os missionários

encontraram o que eles fizeram... Nós queríamos que não se perdesse o que foi feito” (Assis, 21/04/06). Depois, enquanto procurava na revista *Guia ao Museu* (MATERAZZI, 1994) o texto escrito por entrevistadores da revista *Amazzonia*<sup>5</sup> com o qual pretendia satisfazer minha pergunta, encurtando o assunto, acrescentou que o critério escolhido estava apto a despertar a curiosidade em crianças de diversas idades:

Visitar este Museu Missionário sob a guia atenta e consciente do Diretor é um pouco como fazer uma viagem ao distante Brasil, na misteriosa Amazônia. Abre-se frente a nós um mundo fascinante, selvagem, primitivo, mas não privado de humanidade. Subimos escadas e escadinhas, as perguntas se sucedem. O tempo passa rapidamente. O espaço parece ampliar-se... parece que estamos no inferno verde amazonense... parece que escutamos o tam-tam ou o grito do jaguar. É realmente um mundo que fascina, que faz sonhar (*Guia ao Museu*, n. 5, 2004).

Como mencionei anteriormente, frei Luciano Materazzi foi escolhido entre os membros da Ordem para organizar a instalação. Segundo os capuchinhos entrevistados, tal escolha foi orientada pelas capacidades artísticas manifestadas pelo frei, cujos estudos na Academia de Belas Artes teriam favorecido o desenvolvimento de suas potencialidades. Nesse sentido, e de acordo com as afirmações do frei acima mencionadas, o critério estético norteou a instalação da exposição no museu, isto é, era necessário construir uma cenografia amazonense para que a atmosfera florestal fascinante e intimidadora pudesse ser evocada, propondo ao visitante uma viagem sugestiva.

Nas exposições do Vaticano nos anos 1925 e 1950 – cujo contexto social foi analisado por Argañaraz (2004) – os objetos exóticos acompanhados dos relatos dos missionários alimentavam o imaginário acerca de lugares desconhecidos e misteriosos que fascinavam os seminaristas. Frei Luciano<sup>6</sup> era um desses seminaristas e, apesar de seus inúmeros pedidos à Ordem, o desejo de tornar-se missionário lhe foi repetidamente negado pelos superiores.<sup>7</sup> Pediu novamente para ir

5 A revista **Amazzonia** é editada pela AIFI – Associazione Insieme ai Fratelli Índios. Seus membros colaboram com os capuchinhos e participam das atividades da Ordem, inclusive das viagens à missão.

6 Destaca-se que, no período da pesquisa, frei Luciano tinha 83 anos.

7 O diferencial de *status* entre os capuchinhos é criado e organizado pelo acúmulo de experiência na missão. Sendo este o elemento organizador, os membros da Ordem são



à Amazônia quando o encarregaram da instalação do museu, sendo o pedido, dessa vez, atendido, tendo em vista a necessidade de se obter mais material para o cumprimento da tarefa.

Afirmou, no entanto, que para a realização da instalação baseou-se principalmente nas informações fornecidas pelos missionários Fedele e Arsênio, que tinham apreciável experiência na missão, e com os quais ele mantinha relações próximas. A formação de frei Luciano – assim como a de frei Fedele e de Arsênio – é anterior ao Concílio Vaticano II, e o momento da instalação do museu é de delicada transição para um novo paradigma discursivo sobre o significado da missão. Na entrevista afirmou:

Digamos que os missionários fizeram muitas coisas. Digamos que se levou um pouco de cultura europeia. A forma de cozinhar, a forma de se comportar. Os primeiros missionários pensaram bem, dado que eles não sabiam nem ler nem escrever, fizeram as escolas e hoje quase cem anos depois são eles mesmos os professores. Claro que ao mesmo tempo tentavam evangelizá-los predicando o Evangelho. Os métodos agora mudaram. Não é preciso destruir tudo! Também a religião deve ser ensinada, fazendo-os entender que há algo mais além do que eles fazem, mas sempre tentando não irritá-los. Dizendo-lhes: o que vocês fazem está bem, mas podemos acrescentar isto e isto e depois entrar com o fator religioso [...] aqui é mais difícil a missão, aqui é muito mais difícil porque aqui existe a cultura, tantas culturas, tantas religiões [...] lá é uma terra virgem. Um pouco porque eles têm um conceito muito alto de nós. Porque eles vivem na floresta, em cabanas. Portanto, quando nós vamos e levamos os meios, não somente a televisão, o rádio e os meios para trabalhar, então nós somos superiores a eles. Não é que eles se humilhem, mas te honram e te seguem. Claro, naquilo que lhes convém! (Assis, 21/04/06).

Da narrativa de frei Luciano emergem claramente os postulados das diferentes formações discursivas, e as dificuldades do diretor para conjugá-las: a tentativa era a de preservar uma imagem valorativa da formação precedente ao Concílio, no qual ele próprio se formara, enquanto se atinha ao discurso originado dos novos ditames da Igreja.

O diretor reiterou várias vezes os argumentos expostos na entrevista, oferecendo exemplos e contando anedotas sobre os aspectos que caracterizariam a cultura ticuna. Numa conversa informal ressaltou que,

---

incentivados a concorrer para a obtenção do *Mandato Missionário*, etapa obrigatória para o acréscimo de prestígio. Ver Mura (2007).

com o passar do tempo, os missionários teriam entendido que desarraigar os rituais e os costumes era contraproducente, já que teria favorecido o afastamento dos indígenas. Afirmou ainda que para “apoderar-se deles não se deve tocar nos pontos frágeis” e, comparando o indígena a uma criança, cuja família não ofereceria suficiente atenção, argumentou que o missionário tinha a obrigação de protegê-lo e orientá-lo.

Voltemos à exposição.

Ao lado do banco da sala de recepção foi colocada uma marimba e a imagem de uma jovem mulher que leva a seguinte legenda:

Índios cayapas – Vivem na parte ocidental da floresta amazônica equatoriana. São pequenos de medida. Desconfiados e silenciosos, necessitam muito tempo para se abrirem à amizade e à confiança, preferem ficar fechados em seu mundo de água e plantas, lutando desesperadamente contra a má nutrição e a tuberculose que aos 40 anos leva-os inexoravelmente à morte. Os homens começam a se vestir à europeia. As mulheres ficaram com o tear retangular fixo nas cadeiras e o peito completamente nu, coberto somente pelos longos cabelos negros que descem com graça naturalmente elegante. Reservadíssimas, dificilmente saúdam um estranho, ao qual dão até as costas, já que um ditado tribal lembra que uma mulher disponível a saudar a todos é uma mulher pouco séria e moralmente discutível.

Perto da marimba, a foto de uma indígena yanomami está pendurada ao lado de um texto cujo conteúdo reportamos a seguir:

Quando branco chegou em nossa terra, índio pensava que branco estava do lado de Deus, índio pensava que Deus tinha chegado para visitá-lo. De fato, branco tinha tudo e índio não tem nada; branco tem linha e anzol, nós não temos; branco tem livro, nós não temos; branco tem machado, nós não temos; branco tem carro, nós não temos; branco tem avião, nós não temos.

Mas branco veio e roubou nossas terras. Depois trouxe as doenças. Depois assediou nossas mulheres! E o índio se rebelou. Então o branco matou nossos ancestrais, massacrou muito e o índio escapava tão veloz como a coisa mais veloz. E então, índio entendeu: o Deus dos brancos era mau!<sup>8</sup>

8 O texto é assinado por Gabriel Tuxana (indígena macuxi), cujo pôster foi publicado pelo Centro di Animazione Missioni della Consolata da cidade de Torino, durante a “Campanha de Solidariedade com os Índios de Roraima”. Minha tradução procurou preservar a forma gramatical incorreta do italiano original.

Ao subir a escada que leva ao segundo andar do museu, observam-se afixadas na parede flechas dispostas em forma de leque e fotos de crianças indígenas. Acompanhando o movimento do leque, simetricamente de um lado e do outro, recipientes artesanais fecham o quadro. Na extremidade inferior uma foto de crianças ticuna traz a legenda “Até logo”.

O segundo andar é inteiramente dedicado à apresentação da *cultura* dos Ticuna. A iluminação artificial continua escassa, debilmente auxiliada por uma única janela lateral. Na sala central, uma das paredes é toda ocupada por um mural<sup>9</sup> em que estão representadas as diversas fases do ritual da Moça Nova.<sup>10</sup> As várias etapas podem ser apreciadas nesta pintura como se elas se desenvolvessem no mesmo laço temporal (Foto 2).



Foto 2 - Segundo andar, sala central. Pintura do Frade Luciano Matarazzi.  
Fonte: Claudia Mura

Na parede em frente ao mural estão dispostas fotos sobre este ritual. Entre elas, e em número considerável, há imagens dos detalhes da depilação das moças que, por terem a capacidade de impressionar, acabam obscurecendo as outras fases do ritual.

9 Os murais e as pinturas que se encontram no museu foram pintados pelo diretor.

10 Ritual que marca a passagem da puberdade à idade marital das mulheres ticuna.

Sobre este fato frei Luciano expressou as suas considerações:

Não é fácil tirar-lhes seus costumes. Por exemplo, essa coisa de arrancar os cabelos das meninas no ritual da Moça Nova, os primeiros missionários tentaram tirar porque era uma brutalidade, de fato não é uma coisa simpática, arrancar em vez de cortar os cabelos, mas eles deram para trás, porque sendo sua cultura, em vez de tirar, tentaram abrandar esse costume e lhes deram as tesouras. Mas eles ainda continuam arrancando! Porque é sua cultura. Como também as máscaras, ainda continuam a fazê-las porque na floresta ainda fazem estas coisas. Até agora responde às exigências e aos costumes. É como para nós o cornetto<sup>11</sup>, sabemos que não serve para nada e, no entanto, nós usamos! Ainda sucumbimos. Imagina! Nós ainda usamos e deveríamos tê-lo abandonado, não hoje, mas há 50 anos atrás ou talvez mais! (Assis, 21/04/06).

Nessa mesma parede, outras fotos chamam a atenção: o retrato de um indígena carregando nos braços uma criança branca leva a legenda “diferentes raças, mesmos sentimentos” e a imagem da entrada na floresta traz a legenda “No meio do caminho de nossa vida, encontrei-me em uma selva escura, porque o caminho reto havia desaparecido”. Cabe destacar que referências ao inferno dantesco se encontram frequentemente nos escritos dos capuchinhos que estiveram na Amazônia. Entre esses, *Missionari all’Inferno*, texto do frei Egidio Picucci, publicado em 1989, tornou-se particularmente elogiado pelos membros da Ordem, contendo inúmeros relatos ricos de detalhes sobre as experiências vivenciadas.

Ao levantar o olhar, observou-se pendurado no teto um painel com retratos fotográficos de mulheres indígenas que levam a legenda “Expressivos e Característicos Rostos de Indígenas Ticuna”.

Ao deixar a escada para trás, observamos, à nossa direita, a vitrine *Artesanato*, na qual se encontram os objetos dispostos da seguinte maneira: no canto, uma enorme máscara ticuna; na parte de cima, leques de diferentes formas e materiais; nas estantes centrais, recipientes alinhados e colocados de cabeça para baixo, para que se possa apreciar a decoração de suas bases; na parte de baixo, vasos e bolsas; na extremidade direita, várias máscaras ticuna amontoadas (Foto 3). Os objetos alternam-se com fotos que mostram os indígenas concentrados na sua produção.

---

11 Refere-se ao uso do chifre, amuleto contra o mau olhado.



Foto 3 - Máscaras ticuna.  
Fonte: Cláudia Mura

Ao perguntar sobre a disposição das máscaras, frei Luciano afirmou ter se inspirado nas fotos que retratam os indígenas vestindo-as durante o ritual da Moça Nova, nas quais aparecem em grupo, do que resulta uma disposição irregular. Acrescentou ainda que as máscaras eram representativas dos *espíritos maus*, e tinham uma função assustadora. Por isso, não poderiam ser bonitas, nem estar dispostas ordenadamente.

Diferentemente da sala Central, a sala A tem uma janela grande que ilumina de forma difusa todas as vitrines. Logo na entrada, um grupo de fotos dispostas de maneira piramidal chama imediatamente a atenção. São retratos que levam a legenda “Da tatuagem aos penteados mais estranhos”, dentre os quais se destaca, ocupando a extremidade do conjunto de fotografias, a imagem de um índio botocudo, na qual foi colocada a legenda “Sou simpático”.

A vitrine *Ornamentos para a dança* contém máscaras, colares e diademas. Nas fotos, os indígenas posam utilizando tais objetos (Foto 4).<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Outras vitrines são dedicadas aos ornamentos. Próximo a elas podem ser observadas as

DE ACERVOS COLONIAIS AOS MUSEUS INDÍGENAS:  
FORMAS DE PROTAGONISMO E DE CONSTRUÇÃO DA ILUSÃO MUSEAL



Foto 4 - Segundo andar, sala A.

Fonte: Claudia Mura

O teto da sala em questão é ocupado pelas máscaras *Mãe do Vento*, que representam, segundo as explicações do diretor, os *chefes dos espíritos*. Nas extremidades superiores das paredes estão penduradas peles de sucuri de todos os tamanhos.

A sala B fica na outra extremidade da sala central. No pequeno corredor da entrada, um quadro composto de fotos chama novamente a atenção: imagens dos indígenas, de uma aldeia e de crianças brincando ganharam a legenda “Costumes Curiosos” e logo abaixo a explicação:

Os índios Ticunas quando se encontram depois de um longo tempo, costumam saudar-se de forma curiosa e original: um se joga nos braços do outro e assim ficam por aproximadamente dez minutos, rindo com prazer e trocando poucas palavras, incompreensíveis ao missionário.

---

vitrines *A Pesca* e *Armas e Instrumentos Musicais*, contendo os objetos relativos aos temas escolhidos e ilustrados por murais.

Em uma vitrine dedicada às bolsas, o texto informa: “Com os meios mais rudimentares, os trabalhos mais lindos”.

Na vitrine *O pão da Amazônia* (Foto 5), outro mural retrata mulheres ticuna nas margens do rio e homens voltando da pesca no entardecer. Apoiado diagonalmente está o *Tipiti*<sup>13</sup> e, no chão, diferentes recipientes com farinha de mandioca, cujas etapas de preparação são apresentadas em um breve texto.<sup>14</sup>



Foto 5 - Segundo andar, sala B.  
Fonte: Claudia Mura

Na mesma sala, a vitrine *Escultura* tem a legenda interna “Amazônia Mestre da Arte” (Foto 6) e contém diferentes esculturas de madeira representando homens, mulheres e diferentes animais. Ao lado dela, a

13 Prensa cilíndrica feita de fibras vegetais.

14 Outras vitrines são dedicadas aos *Produtos*, explicando-se a extração das plantas – *tururí* branco e vermelho – para a coloração das máscaras, e o uso das cascas de árvores e palmeiras para a produção de bolsas, redes e chapéus.

vitrine *Arte Sagrada* (Foto 7) exhibe esculturas representando imagens de São Francisco e Jesus Cristo.



Foto 6 - (acima) Vitrine Escultura "Amazônia mestre da arte". Segundo andar, sala B.

Foto 7 - (direita) Vitrine Arte Sagrada. Segundo andar, sala B.

Fonte: Claudia Mura



Ao lado de uma das esculturas, a foto de frei Fedele de Alviano levando na mão um crucifixo (Foto 7). Salienta-se que nas duas últimas vitrines mencionadas, diferentemente das outras, não são expostas fotos de indígenas produzindo os objetos. Frei Paolo Maria Braghini<sup>15</sup>, que atualmente é missionário na Amazônia, manifestou dúvidas em relação à origem desses objetos, questionando a possibilidade de terem sido feitos pelos Ticuna.

15 Frei Paolo Maria Braghini, capuchinho da mais nova geração, ocupava-se ativamente da promoção da missão, liderando o grupo de jovens missionários leigos RA.MI e realizando com eles viagens à Amazônia. Disponibilizou-se a visitar o museu comigo e, naquela ocasião, manifestou várias inquietudes e críticas em relação aos enfoques sobre as populações indígenas dos capuchinhos da mais velha geração, embora as tenha atenuado, destacando alguns elementos no museu que demonstrariam o esforço em propor imagens fiéis a elas.



Ao ser perguntado sobre a proveniência, o diretor respondeu de forma evasiva e apresentou os seguintes argumentos:

Bom, não olhes se o índio reproduziu o crucifixo ou a Virgem ou Jesus. Eles reproduzem suas divindades porque as têm! Não tendo um Deus, eles o procuram, são animistas. Portanto, procuram-no e geralmente escolhem seres, que podem ser animais como uma serpente, um jaguar. E então respeitam eles, porque está em nossa alma, quando um ser é temível deve ser respeitado.

A arte é algo que parte do coração. Uma pessoa que ama a arte, que sabe criar é diferente daquela que só sabe trabalhar a terra. O artista tem a delicadeza, tem a alma de conceber e ver as coisas diferente de um camponês. Não porque o camponês seja mais estúpido ou que não tenha qualidades, mas porque o artista é levado a ver coisas que os demais não conseguem ver. Também o índio, isto é, você viu a vitrine onde escrevi: “Amazonas mestre da arte”? Bom, eu queria dizer que também o índio que não vai ao colégio reproduz coisas que tem na alma. Se ele vê uma pessoa linda, tem a tendência a copiá-la; pinta-a, se sabe pintar, ou esculpia-a, se sabe esculpir. Mas nem todos o fazem, somente aqueles que sentem! (Assis, 21/04/06).

Frei Luciano dedica particular atenção aos objetos que, de acordo com a sua opinião, demonstram terem sido confeccionados com muito bom gosto estético, detendo-se em enfatizar as capacidades dos Ticuna na realização das pequenas esculturas. No *Guia ao Museu* ele afirma: “as figuras, por eles esculpidas, apesar de elementares na forma, têm plasticidade e uma carga dinâmica surpreendente. Menos desenvolvida é a pintura” (MATERAZZI, 1994, p. 55-56).

Subindo novamente a escada chega-se ao terceiro andar. Este é inteiramente dedicado à flora e à fauna amazonenses, exibindo exemplares embalsamados de pássaros, borboletas, macacos, tamanduás, jaguares, tartarugas, piranhas e jacarés, que se misturam a flores de todos os tamanhos e cores.

O quarto e último andar possui uma excepcional iluminação proporcionada por duas enormes janelas laterais. Este andar, com uma única sala de dimensões consideráveis, é dedicado às obras da missão. Imagens fotográficas de todos os missionários com as respectivas datas de nascimento e falecimento estão ordenadamente dispostas nas paredes. Em uma vitrine inteiramente dedicada ao frei Fedele de

*DE ACERVOS COLONIAIS AOS MUSEUS INDÍGENAS:  
FORMAS DE PROTAGONISMO E DE CONSTRUÇÃO DA ILUSÃO MUSEAL*

Alviano, pode-se apreciar a gramática ticuna por ele elaborada, diversas vezes mencionada e louvada pelos capuchinhos.

As imagens de igrejas, hospitais, escolas e outras obras se alternam com as dos capuchinhos. Dedicar-se uma vitrine às imagens dos momentos litúrgicos na Amazônia e outra às realizações artesanais das alunas do colégio de Benjamin Constant.

A visita ao museu chega, assim, ao fim. Um painel pendente do teto, dividido em duas partes, resume o êxito da missão: a parte esquerda traz imagens de indígenas nus na selva e um missionário empenhado na cerimônia da missa; a legenda explica “Como Eram”. Na parte direita, rapazes vestidos de branco participam da missa na igreja; sua legenda informa “Como São” (Foto 8).



Foto 8 - Legenda "Como eram. Como são". Quarto andar.  
Fonte: Claudia Mura

## A TRADIÇÃO CAPUCHINHA: DISCURSOS E RETÓRICAS

A *história da missão*, elaborada e encenada no museu, é proposta ao público como uma “verdade histórica”, da qual os objetos expostos seriam testemunhos autoexplicadores. Para que tal representação pudesse convencer o público, os capuchinhos serviram-se de técnicas comunicativas de persuasão e de narrativas cujos objetivos foram os de ressaltar e apoiar as visões, os valores e as ideias prévias, suscitando assim os efeitos desejados. A representação da alteridade no museu, mais do que informar, pretende criar no público uma experiência emocional. A compaixão, a piedade, a humildade e o desinteresse são valores morais fortemente apreciados no contexto focado e os atores sociais são incentivados a mostrar sua adesão através de atitudes que a comprovem. Ao enfatizar as *misérias* do “outro”, a partir de uma visão etnocêntrica comum, reforçando os preconceitos nela existentes, incentivam-se os espectadores a ter uma experiência reflexiva e um envolvimento emocional. É de interesse dos capuchinhos que esse envolvimento se torne um “compromisso emocional” que viabilize o vínculo dos leigos com as práticas por eles promovidas.

Embora seja considerado uma *obra de arte* do diretor – e ele o nomeia *minha criatura* – o museu é a *mise-en-scène* de uma história baseada nos conhecimentos produzidos por diversos agentes que participaram ou não da missão, cujos conteúdos o diretor sistematizou nesse espaço. Nos escritos dos capuchinhos missionários (COLLARINI, 1985; FALCHI, 1985; PICUCCI, 1989; BRAGHINI, 2006) e nas narrativas de frei Luciano percebe-se a intenção de guiar os leitores ou os visitantes do museu a lugares desconhecidos e suscitar impressões sobre o “arcaico-primitivo”, apresentando-se as “descobertas” alcançadas com ênfase na coragem requerida para enfrentar tal empresa.

A contemplação e a admiração da natureza encontram tão amplo espaço que o diretor lhes dedicou o terceiro andar inteiro. Como para Cristóvão Colombo – cuja visão dos indígenas foi analisada por Todorov (1983) – para os capuchinhos, os indígenas seriam *culturalmente virgens*. Por isso, eles são representados como assimilados à natureza, tornando-se parte da paisagem.

Ao definir as terras amazonenses como *virgens* em contraste com a situação italiana ou com o Ocidente de maneira geral, nega-se a

existência da cultura indígena. Ao mesmo tempo, reconhece-se a presença de *costumes* associados a práticas pagãs, *superstições* que persistiriam apesar da prova de sua ineficácia e falsidade – como afirmou frei Luciano – reiterando assim a necessidade da extirpação de tais práticas.

Na falta de um critério organizativo baseado em conhecimentos etnológicos, o museu carece de informações relativas aos diferentes grupos indígenas cujos membros aparecem nos retratos espalhados na exposição. É apresentada uma “indianidade” (OLIVEIRA, 1988, 2005) genérica e estética através da tipificação dos aspectos que a caracterizariam. A ideia da existência de um “primitivismo bárbaro” ou “semibárbaro”, como essência das populações indígenas, é o aspecto que mais claramente emerge da exposição, e que domina, no contexto analisado, indistintamente as concepções das velhas e das novas gerações dos capuchinhos. Por ser um símbolo e, portanto, intrinsecamente multivocal, manipulável e ambíguo (TURNER, 1975), o “primitivo” passou por reelaborações norteadas por diversas orientações paradigmáticas em diferentes contextos históricos.

Na argumentação de frei Luciano, raramente são enunciados os princípios fundamentais da formação discursiva posterior ao Concílio II. Os postulados da *inculturação*<sup>16</sup>, assim como o valor destinado à *Semente da Palavra* – repositório da *verdadeira fé*, possível de ser encontrada nas populações indígenas – aparecem firmemente apenas nas argumentações dos freis mais jovens e dos leigos a eles vinculados. Se, no período pré-conciliar, o “primitivismo” era apresentado de forma negativa como testemunho de um atraso – ou como manifestação do diabo<sup>17</sup> – depois do Concílio II, ele tem sido carregado de valores positivos, o termo passando a ter outra conotação, identificada com a *pureza da fé*, uma espécie de estado natural incorrupto. Emerge novamente a ideia – nunca desaparecida, mas sempre adaptada – do “bom selvagem”.

---

16 Processo pelo qual os missionários deveriam adquirir conhecimentos aprofundados sobre as culturas indígenas, especificamente sobre as práticas religiosas, com o objetivo de ter os instrumentos necessários para orientar a evangelização. As orientações e os objetivos de tal prática são enunciados na encíclica missionária **Redemptoris Missio**, realizada pelo Papa João Paulo II (1990), cujos postulados encontram diferentes interpretações entre os interlocutores do contexto pesquisado.

17 Nas sínteses elaboradas pelos capuchinhos (textos e vídeos), encontram-se descrições de algumas práticas indígenas, como o infanticídio, sublinhando os aspectos que testemunhariam a presença do demônio.

A “espiritualidade primitiva” tornar-se-ia a essência compartilhada pelos nativos, fossem eles africanos, americanos ou australianos (THOMAS, 1994). Esta representação da alteridade reforça a atribuição de essências imutáveis às populações em pauta, contendo em si a informação da maneira correta de ser indígena, o que incentiva as imputações de inautenticidade.

Concordando com Thomas (1994), o primitivismo contemporâneo – denominado pelo autor “new age primitivism” – mais do que ser uma herança de discursos passados sobre a simplicidade das formas de vida dos indígenas, responde às políticas de identidade do presente e se difunde entre agências de turismo cultural e outras e através delas, os capuchinhos apropriando-se dos conteúdos e elaborando-os.

No caso em foco, o “primitivo” adquire maior força retórica quando associado à outra classificação atribuída ao indígena: a do *pobre*. No texto já mencionado de Picucci (1989) – fonte de inspiração para frei Luciano – o autor descreve o processo de amadurecimento da Igreja Católica na Amazônia, enfatizando a peculiar *pobreza* que caracterizaria a população:

A Igreja se constrói assim, lentamente, com estes testemunhos de periferia que poderiam parecer incapazes porque pertencem a uma existência diferente, mas são, contrariamente, os melhores, porque são realmente *pobres de espírito*. A realidade sobrenatural é por ela, como para todos os simples, um mundo no qual já se habita, um ar que se respira continuamente. São pequenas luzes que brilham no escuro de um “continente” ainda inexplorado pela maioria, e iluminam os contrastes de um país que nós gostamos e desgostamos; mas também se desgostamos, a melhor coisa é ficar: o que hoje não agrada, amanhã fascinará (1982, p. 78).

Associado ao símbolo de *pobreza*, sua manipulação contextual e o valor positivo que lhe é outorgado resultam ainda mais evidentes. A atribuição às populações amazonenses da *pobreza de espírito* é um recurso retórico para associar a identidade indígena àquela capuchinha. Os princípios de São Francisco, que exortavam seus discípulos a viver uma vida em completa pobreza material e espiritual, são os mesmos que hoje orientam a construção da identidade e o carisma capuchinho. A exibição de tais princípios como essência tanto da identidade capuchinha como da identidade indígena permite à Ordem construir um discurso que visa

ênfatisar os aspectos pelos quais ela seria a mais apta a desempenhar o papel de tutora, diferenciando-se de outras agências com as quais disputa tal objetivo.<sup>18</sup>

Nos vários discursos enunciados, os indígenas são classificados como *fatalistas, primitivos, simples, puros, pobres, pobres de espírito, submissos, deficientes*, e a terra amazonense seria povoada por indivíduos que estariam esperando por ajudas providenciais.

A repetição dos estereótipos encontrados nas várias sínteses nutre-se da ambiguidade e da ambivalência que os caracterizam e garante que eles possam atravessar diversas conjunturas históricas (BHABHA, 2005). No entanto, as diferentes classificações atribuídas aos indígenas, e à população amazonense de maneira geral, abordadas unicamente como pré-julgamentos cristalizados na mente dos atores sociais em pauta, desconsideraria suas intenções, seus objetivos e as aspirações que os orientam nas escolhas e na construção de determinados discursos. No caso analisado, a distância e a diferença, reiteradas por capuchinhos e leigos através das referidas classificações, não são propostas como irredutíveis, como podemos observar nos discursos raciais segregacionistas analisados por Thomas (1994). A possibilidade de *aperfeiçoamento* dos indígenas, defendida firmemente pelos capuchinhos, sustenta a ideia da capacidade de transformação e da necessidade de esta se cumprir para que se alcance a salvação.

Domina aqui um critério evolucionista que sustenta os discursos legitimadores dos “superiores”, mas se a partir do Iluminismo teríamos uma concepção do tempo marcada pelos princípios da história natural (FABIAN, 1983), os missionários persistem em propor a história da salvação (THOMAS, 1992), essencial para prosseguir no próprio projeto.

Ainda que os discursos possam ter mudado, passando de uma desvalorização ou negação da cultura indígena à sua valorização e conseqüente necessidade de preservação, o projeto de evangelização sustentado pelos diferentes discursos não mudou. De fato, como já salientado por Argañaraz (2004), as práticas dos capuchinhos se inscrevem no projeto principal da Igreja: a ampliação da comunidade católica.

---

18 A Amazônia é um território que concentra a atenção de inúmeras agências internacionais. Nos discursos dos capuchinhos encontram amplo espaço argumentações concentradas em destacar as “duvidosas intenções” que as moveriam e os projetos exploradores que esconderiam.

Em relação às visitas guiadas que ali se realizaram – como frei Luciano nostalgicamente comentou – pode-se argumentar que a narração da *história da missão* era destinada à fruição de um público vasto, possibilitando o alcance de diferentes objetivos. Uma parcela específica do público, no entanto, recebia dos capuchinhos atenção especial: os membros das associações leigas<sup>19</sup>, assíduos frequentadores do museu, que desde antes do Concílio II colaboravam, assistiam e financiavam os missionários. A documentação das transformações alcançadas em *terra de missão*, servindo como testemunho do trabalho para aqueles que os encorajavam, financiavam e lhes outorgavam prestígio, era uma necessidade da Ordem para satisfazer e manter seus seguidores. A perpetuação da participação ativa dos leigos tornava-se e torna-se ainda possível em função das bases ideológicas que guiavam os atores sociais, a “geografia imaginária” (SAID, 2001, p. 82), desempenhando um papel crucial para alimentar a ação colonial.

Mas as dinâmicas que acabaram por manter e ampliar o circuito de pessoas vinculadas aos capuchinhos, apoiando e legitimando suas práticas, são viabilizadas por forças que vão além da adesão a uma ideologia. As associações de benfeitores fazem parte da configuração social focada – a comunidade católica úmbria – cujas relações internas se caracterizam por intensas competições. A participação na missão proporciona um prestígio particular, incentivando as associações a exporem suas próprias contribuições, seus membros concorrendo para o alcance dos recursos de poder que ali circulam.

Se, por um lado, o museu é o resultado da articulação de conhecimentos produzidos por diferentes agentes, por outro, não se pode desconsiderar a personalidade peculiar do diretor, autor também dessa sistematização através de pinturas, legendas, textos e cenografia. Nas narrativas do frei, é possível observar o contraste produzido entre as considerações sobre o ritual da Moça Nova – que ele afirma ser uma brutalidade e um resíduo do paganismo – e os elogios dirigidos às capacidades artísticas dos Ticuna. Esta argumentação sugere a necessidade de mostrar aspectos de uma “humanidade” que lhes conferiria certa dignidade, uma espécie de compensação pelas atribuições de barbárie e incivilidade. Os objetos classificados como *artísticos* permitem-lhe

---

19 A associação Amiche dei Lebbrosi, a AIFI e o grupo RA.MI.

ainda marcar uma diferença entre os indígenas, de um lado, e ele mesmo e outros capuchinhos com quem disputa sua posição social, de outro. Como se pôde observar, segundo frei Luciano, a humanidade se dividiria entre os que sabem ou não se expressar artisticamente.

Ao abordar as exposições dos missionários da Santa Cruz, organizadas com objetos dos indígenas Asmat, Astrid de Hontheim (2005) destaca que a consideração de tais objetos como *artísticos* também conferia dignidade a seus produtores e, ao mesmo tempo, outorgava a tais objetos significados alheios aos Asmat. Seguindo as argumentações da autora, criou-se um processo de mercantilização de tais objetos, no qual os missionários tiveram grande peso em seu incentivo. Tal processo teria seu início a partir do Concílio Vaticano II, quando se começava a valorizar as “culturas” e as “tradições” indígenas, incentivando os missionários a respeitá-las e conservá-las. Na exposição do museu aqui analisado, para além de serem classificados como *elementares* ou *rudimentares* – o que postula uma forma de arte subdesenvolvida, valiosa por ser proposta com tal – os objetos apresentados são destacados exclusivamente por suas características estéticas. Além disso, os missionários substituem os artífices – como pudemos observar na vitrine *Arte Sagrada*, onde aparece somente a foto de frei Fedele com o crucifixo na mão – evidenciando, assim, o monopólio estabelecido sobre a produção dos objetos.

No museu, alguns elementos sugerem a presença dos indígenas, provocando a impressão de que eles próprios teriam participado da sua organização: eles se apresentam, cumprimentam os visitantes, narram sua própria história e chegam mesmo a expor suas considerações sobre a colonização ocidental. O texto, supostamente enunciado por um jovem macuxi, contém uma denúncia explícita à colonização europeia; o fato de ter sido colocado na primeira sala é exemplar das retóricas empregadas pelos capuchinhos. O diretor argumentou que achava este texto de grande interesse e afirmou que ele teria provocado forte efeito no público. Acrescentou que o texto abria-lhe a possibilidade de explicar aos visitantes os *enganos* que levaram os povos indígenas a recusar a fé cristã, sublinhando a inocência dos missionários e atribuindo as causas de tal hostilidade aos males da civilização e aos agentes que pretenderam impô-la. Com tal comentário, frei Luciano parece se posicionar ao lado do indígena autor do texto, simulando um coro contra a violência sofrida pelas populações indígenas. O texto em pauta permite a frei Luciano



comunicar suas considerações críticas relativas à civilização europeia através do discurso proferido por um indígena, sugerindo assim que tal enunciação revelaria o “ponto de vista do nativo”.

Esta técnica retórica não é raramente empregada. Na análise de Ginzburg (2001) do livro de Le Gobien<sup>20</sup>, missionário jesuíta do século XVIII, encontram-se discursos e retóricas semelhantes. A página sobre a qual o historiador concentra a atenção seria de um nobre nativo, Hurao, que havia incitado os indígenas das ilhas Marianne, nas Filipinas, a se rebelarem contra os europeus invasores. Perguntando-se sobre as motivações que levaram Le Gobien a inserir tal página no texto, Ginzburg analisa as correntes históricas e literárias da época, destacando que Le Gobien teria atribuído a Hurao as ideias sobre a liberdade e a simplicidade originárias que havia encontrado em Montaigne, permitindo-lhe escrever uma página retoricamente eficaz (p. 104). Tal procedimento, afirma Ginzburg, insere “uma dimensão dialógica em uma narração substancialmente monológica” (p. 97).

No Museu dos Índios da Amazônia, este texto – cuja gramática incorreta quer evidenciar ainda mais a origem distante do seu enunciador – acaba sendo um suporte ao monólogo de frei Luciano. No museu, “as vozes do outro” são as vozes que o diretor consegue performatizar.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

As narrativas do diretor do museu e de outros interlocutores durante a pesquisa apresentaram várias “contradições”: posicionavam-se a favor da defesa da cultura indígena enquanto sugeriam que os indígenas não têm cultura; seriam ingênuos, mas astutos; bárbaros, mas civilizados, e assim por diante. Melhor do que contradições, elas podem ser consideradas elaborações diversas, proferidas em interações diferentes; adaptações aos vários contextos de enunciação, fazendo-se uso do repertório à disposição.

Embora estejam presentes na exposição elementos que pretendem comunicar a ideia de uma humanidade compartilhada diante de Deus,

---

20 O texto analisado pelo historiador é *Histoire des Isles Marianes, nouvellement converties à la Religion chrestienne; et de la mort glorieuse des premiers Missionarries qui e ont prêché la Foy (1700)*.

a ênfase na diferença torna-se preponderante e predomina a visão do indígena como ser inferior. A ênfase nas deficiências – *falta de cultura, falta de religião, falta de educação* – cujas imagens acompanham as narrativas relativas às difíceis condições nas quais os missionários capuchinhos teriam trabalhado, conduzem o visitante ao epílogo da epopeia, encenado no quarto andar do museu.

Com a sucessão de fotos que testemunharia a transição do estado “selvagem-natural” para o estágio de “cristãos-civilizados” (Como Eram/Como São), o triunfo da missão é cenograficamente representado, deixando transparecer a *tradição de glória* construída pelos missionários úmbrios. Neste espaço-monumento em que representou a “realidade amazonense”, a Ordem capuchinha construiu a história da missão e a sua própria identidade, legitimando sua presença nas terras *gloriosamente* conquistadas por seus corajosos *salvadores de almas*, ali lembrados e venerados.

A encenação do triunfo da missão torna o museu um monumento simbólico necessário à Ordem para a sua manutenção. Pode-se dizer que ele próprio é a “missão”, até quando o triunfo da Ordem ali encenado vier a encontrar pessoas que nele acreditem e que continuem a se identificar com ela.

Embora haja variações entre as classificações atribuídas aos indígenas, todas elas reiteram uma distância em relação a eles. É essa distância que impede que sejam considerados sujeitos autodeterminados, reiterando o estabelecimento de relações hierárquicas e de dominação tutelar. A tradição construída e mantida pelos capuchinhos legitima justamente formas de dominação.

Diferentes leituras – históricas e antropológicas – do precioso acervo custodiado pela Ordem capuchinha tornam-se necessárias para que se possibilitem ressignificações, outorgando-lhe novos sentidos, construindo novas histórias. Sobretudo, e mais importante, essas reelaborações deverão contar necessariamente com a participação ativa dos próprios Ticuna, cujas vozes, na exposição aqui analisada, não encontraram espaço.

## REFERÊNCIAS

ARGAÑARAZ BUSTOS, Silvana. **Das Trevas da Floresta à Luz da Civilização Cristã: Práticas dos missionários capuchinhos da Úmbria no Alto Solimões, 1910-1960.** Dissertação (Mestrado em Antropologia) – PPGAS-Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2004.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

BRAGHINI, Paolo M. **Frati Minori Cappuccini Umbri e Indios Ticuna in Amazonia.** In cammino verso il centenario della presenza missionaria. Monografia (Graduação) – Facoltà di Missiologia, Pontificia Università Gregoriana, Roma, 2006.

COLLARINI, Mario. I Cappuccini Umbri in Amazonia: 75 anni di presenza. In: **I Cappuccini Umbri in Amazonia: 75 anni di presenza. Voce Serafica di Assisi**, n. 3-4-5. Perugia: Ed. Frate Indovino, 1985.

CORBEY, Raymond. **Tribal Art Traffic: A Chronicle Taste, Trade and Desire in Colonial and Post-Colonial times.** Amsterdam: Ed. Royal Tropical Institute, 2000.

DE HONTHEIM, Astrid. De la collection missionarie au commerce équitable **Civilisations: Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines**, v. LII, n. 2, Bruxelles, 2005.

ELIAS, Norbert. **Os Estabelecidos e os Outsiders.** Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2000.

FABIAN, Johannes. **Time and the Other: How Anthropology makes its object.** New York: Ed. Columbia University Press, 1983.

FALCHI, B. Evangelizzazione e Promozione Umana in Alto Solimões. In: **I cappuccini Umbri in Amazonia: 75 Anni di Presenza. Voce Serafica di Assisi**, n. 3-4-5. Perugia: Ed. Frate Indovino, 1985.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 2000.

GARDNER, Howard. Gathering for God: George Brown and the Christian Economy in the Collection of Artifacts. In: O'HANLON, M.; WELSCH, R. (Orgs.). **Hunting the Gatherers: Ethnographic Collectors, Agents and Agency in Melanesia 1870s-1930s**. New York: Ed. Berghahn Books, 2000.

GINZBURG, Carlo. **Rapporti di Forza: Storia, retorica, prova**. Milano: Ed. Feltrinelli, 2001.

MATERAZZI, Luciano. **Guida al Museo degli Indios dell'Amazzonia**. Perugia: Ed. Francescane Italiane, 1994.

MEZZADRI, Luigi. Missione ed evangelizzazione ai nostri giorni. In: **Storia del Cristianesimo 1878-2005**. Le missioni cattoliche. Milano: Ed. San Paolo, 2005. v. 8.

MURA, Claudia. **Uma "Tradição de Glória": o papel da experiência para capuchinhos e leigos úmbrios na Amazônia**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – PPGAS-Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2007.

NIMUENDAJÚ, Curt. Os Índios Tukuna. Dados fornecidos à Inspeção do SPI no Amazonas e Acre (1929). In: **Textos Indigenistas**. São Paulo: Ed. Loyola, 1982.

OLIVEIRA, João Pacheco. **O Nosso Governo: Os Ticuna e o Regime Tutelar**. São Paulo: Ed. Marco Zero/CNPq, 1988.

\_\_\_\_\_. Portrait of a young Indian Gentleman: Recontextualizing ethnic objects and images of the colonized. **Civilisations: Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines**, v. LII, n. 2, p. 105-125, Bruxelles, 2005.

PICUCCI, Egidio. **Missionari all'inferno**. Perugia: Ed. Frate Indovino, 1989.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **A Conquista da América**. A questão do outro. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1983.

THOMAS, Nicholas. **Entangled Objects**: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific. London: Harvard University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. Colonial Conversions: Difference, Hierarchy, and History in Early Twentieth-Century Evangelical Propaganda. **Comparative Studies in Society and History**, v. 34, n. 2, p. 366-389. Cambridge University Press, 1992.

\_\_\_\_\_. **Colonialism's Culture**: Anthropology, Travel and Government. Princeton: Princeton University Press, 1994.

TURNER, Victor W. Symbolic Studies. **Annual Review of Anthropology**, v. 4, 1975.

# ARTE AFRICANA, DE NOVO: TRÂNSITOS ENTRE “ETNOGRAFIA” E “ARTE” EM ANGOLA<sup>1</sup>

*Nuno Porto*

Em 1936, a Diamang – Companhia de Diamantes de Angola fundou na localidade do Dundo, a sede social da sua concessão na Lunda, no nordeste da então Colônia de Angola do Império Português, o Museu do Dundo. Em 1949, mercê do crescimento das coleções e da crescente importância do museu nas relações com as populações locais, foi inaugurado um novo edifício do museu que, durante o ano de 1998, cerrou as portas por motivo de degradação física das suas instalações. Nesse período teve início a luta armada pela independência (1961), deu-se a independência do país (1975) e, na sequência de ambas, desencadeou-se uma guerra civil interrompida em 1996, mas retomada de 1997 a 2002. De 1998 até o presente, o edifício do museu foi reabilitado (2006-2012) e em Agosto de 2012 reabriu ao público dotado de um novo programa expositivo. Nesses últimos 20 anos (1998-2018), no entanto, as transformações na sociedade angolana – decorrentes sobretudo da paz – foram substanciais.

O presente texto pretende reflectir sobre o debate em curso a respeito da natureza das coleções etnográficas, em particular as do Museu do Dundo, dirigindo-se aos modos como a associação entre a categoria de arte e a de política denota uma continuidade consistente do período colonial até a atualidade. O debate relativo aos objetos originários da cultura nacional angolana parece polarizar tensões decorrentes de dissensões sobre noções de “cultura” e de “arte” que, por um lado, se articulam com questões de propriedade e autoridade material e moral sobre objetos, práticas e representações e, por outro, se cruzam nas formulações de cultura nacional vs. valores étnicos, dissensões estas que têm sido apontadas como características da

---

<sup>1</sup> Nota da revisora: foi mantido o português de Portugal, segundo as regras da Nova Ortografia em que certas diferenças na grafia da língua portuguesa entre Brasil e Portugal permanecem.

situação pós-colonial em África (COMAROFF, John; COMAROFF, Jean, 2008), e que aqui assumem valores particulares.

Não será por acaso que estes elementos convergem no debate sobre o Museu do Dundo. Trata-se do museu mais antigo de Angola, e parte das suas colecções está na génese do actual Museu Nacional de Antropologia de Luanda.<sup>2</sup> Estas colecções são internacionalmente famosas, mas o museu situa-se no extremo nordeste do país, a mais de mil quilómetros da capital, sendo, por isso, de menor conhecimento interno. Sendo colecções de relevância nacional e internacional, pertencem a um museu que tem sido referenciado como um museu étnico, na medida em que é reivindicado como museu dos Cokwe<sup>3</sup> e, nesta medida, como um museu local.

No decurso do seu desenvolvimento, o museu foi inicialmente projectado como instituto local e como agente integrante do processo colonial, com o propósito de criar alianças entre a Companhia e a população da área. Nas décadas de 50 e 60, em articulação com as alterações na arena política internacional e nas relações de poder colonial, o museu passa a actuar, no âmbito da colónia e das relações externas, como símbolo de uma política colonial progressista. É nesse período que as colecções – até então etnográficas – são valorizadas como “arte africana”, numa época que interessa comparar com o tempo presente. É sobre o primeiro momento deste trânsito classificatório que se debruça a secção seguinte do texto.

- 
- 2 O Museu Nacional de Antropologia de Luanda situa-se no edifício que outrora fora a Casa de Representação da Companhia de Diamantes de Angola em Luanda. Em 1974, foram enviadas para esta casa cerca de 800 peças seleccionadas do Museu do Dundo que, juntamente com as colecções etnográficas do Museu de História Natural, deram origem ao actual museu.
- 3 A grafia do termo Cokwe faz-se segundo a norma vigente na grafia actual das línguas bantu, em que o “c” se lê “tch” e o “e” no final tem som aberto. No presente texto mantiveram-se outras grafias – designadamente “quioco” e “tshokwe” – dadas as implicações praxiológicas do uso de cada uma destas formas.

## ETNOGRAFIA E SALVAÇÃO CULTURAL

A localidade do Dundo, onde se constrói de raiz a sede social da Diamang – Companhia de Diamantes de Angola, que havia iniciado a exploração diamantífera da área (grosso modo coincidente com as actuais províncias da Lunda Norte e Sul), em 1918, teria sido um entreposto de comércio de borracha. O topónimo Dundo, hoje Dundu, será uma corruptela do termo banto *nvdundu* para esse produto de comércio colonial. O então distrito da Lunda fora concessionado em 1918 à Companhia e a localidade do Dundo só foi fundada após a ocupação militar da região em 1920, na sequência da derrota infligida pelo exército português aos Cokwe.

Dezesseis anos depois, o objetivo central para a criação do museu decorreu do processo colonial então em curso, e do que era apercebido como uma necessária missão de salvação cultural para evitar a perda dos “usos e costumes” das populações da área que passaram a estar sob transformação radical mercê da implantação da Companhia. Concessionária da área de explorações, numa espécie de “colonialismo delegado” por parte do Estado português, a Companhia era responsável por todas as áreas de governação da concessão, incluindo a implantação de todo tipo de infraestrutura e respectiva gestão. Em torno da exploração diamantífera gravitava o desenvolvimento da rede viária, dos transportes, de explorações agrícolas, de centros agropecuários, dos centros urbanos, da rede escolar, dos serviços de saúde, de segurança e policiamento etc., redundando numa organização complexa e total que acabaria por lhe granjear o epíteto de “Estado dentro do Estado”<sup>4</sup>, nos ocasionais debates sobre o seu papel no Império Português no quadro da ditadura do Estado Novo. A implantação desta “gigantesca organização” (PÉLISSIER, 1986, p. 36) conduziu desde cedo, à percepção da extinção cultural dos naturais da área e, nesse processo, a cultura nativa teria apenas um local possível de existência: o museu.

Para efeito de instituição do museu é contratado mais um empregado, que será acrescentado aos 140 “brancos” e quase 9.000 “indígenas” que em 1936 trabalhavam para a Companhia. Trata-se de José Redinha, na época um aspirante do Posto Administrativo da localidade

---

4 A expressão é atribuída ao deputado Cancela de Abreu em sessão na Assembleia Nacional, ocorrida a 17 de Abril de 1958.



vizinha de Chitato, em fim de comissão de serviço na administração colonial. Em lugar de regressar à metrópole, Redinha aceita o cargo na Diamang. Das 496 peças existentes em 1936 (uma colecção do próprio Redinha que a Companhia adquire como embrião do museu), tratou-se, no edifício inaugurado em 1949, de distribuir as mais de 7.000 peças por oito secções temáticas. Entrando no Museu, a visita iniciava-se pela Sala Indígena, prosseguindo depois pela Sala de Objectos Domésticos, de Caça e Pesca, de História da Lunda e da Diamang, de Religião, de Geologia e Pré-história, de Fauna Africana, e terminava com a passagem pela sala de Arte Africana, exclusivamente constituída por peças de fora da Lunda, parte delas adquiridas na Europa ou nos Estados Unidos e enviadas para o Dundo pela Administração da Companhia.

Nesse ano de 1949 residiam na área das explorações 589 “brancos” e trabalhavam para a Companhia 14.063 “indígenas”, 47 “assimilados” e 115 trabalhadores “especializados”. Para além do Dundo, nesse período de tempo, foram entretanto fundados três outros centros urbanos – Andrada, Maludi e Cassanguidi; a rede de escolar encontra-se em funcionamento e a área de concessão é integralmente coberta pela malha sanitária dos Serviços de Saúde da Companhia, cumprindo a ideia formulada pelo ministro das Colónias quando da sua visita à “zona de explorações”, em 1945, de que a Diamang é “Portugal em África”.

## **CONSTITUIÇÃO DA CULTURA NATIVA: OBJECTOS; SUJEITOS; PRÁTICAS**

Entre 1936 e 1949 as colecções foram sendo acumuladas essencialmente por meio de dois tipos de práticas desenvolvidas pelo “empregado” José Redinha, que seria nomeado conservador de Etnografia em 1947. Essas práticas consistiam em Campanhas levadas a cabo na estação seca, com duração de vários meses, usualmente com propósitos duplos. Por um lado, recolher objectos em áreas menos susceptíveis de contaminação pelo processo colonial em curso; por outro, as campanhas serviam também para confirmar cartografia e informações relativas a essas áreas, tendo por referência a rota da Expedição Portuguesa ao Muatiãnvua levada a cabo no séc. 19 pelo Major (depois General) Henrique de Carvalho, cujas alianças de última hora com autoridades locais haviam

permitido ao governo português forçar a sua presença nas negociações da Conferência de Berlim (1885-1886), baseadas no direito do “primeiro chegado”. As campanhas do museu – à semelhança das campanhas de exploração do séc. 19 – eram efectuadas a pé, com extensas comitivas, e foram – à medida que o território, suas populações e recursos iam sendo conhecidos – progressivamente substituídas por “missões” de carácter ocasional, dirigidas a acontecimentos específicos e frequentemente motivadas por informações obtidas junto da população nativa que, ao correr do tempo, ia colaborando com as actividades do museu.

Essa colaboração, em parte, era estimulada pela atribuição de valor aos produtos da cultura nativa (em particular, objectos duradouros) incrementada na Aldeia Nativa (depois Aldeia de Figurações Nativas e, mais tarde, simplesmente Aldeia do Museu), onde eram alojados sujeitos classificados segundo categorias de manufacturas que aí produziam. A estes artistas (cesteiros, ferreiros, escultores, músicos, bailarinos, pintores etc.) a Companhia reconhecia o estatuto de “trabalhadores especializados”, pagando-lhes um salário em conformidade com esse estatuto. Em complemento da Aldeia fora criado um Terreiro de Folclore (em 1942), onde práticas performativas eram autorizadas, constituindo, a associação Aldeia / Terreiro, na expressão do conservador, um lugar de observação de “etnografia viva” (RM, Agosto 1944, p. 6). Um segundo factor, mais pragmático, favorável a essa colaboração, decorria da progressiva proscricção de objectos e práticas nativas nas regulamentações coloniais – em consonância com a autorreclamada “missão civilizadora”. Com a consolidação da Companhia na área, o complexo museológico entretanto desenvolvido (museu, terreiro e aldeia) foi-se enraizando como único lugar seguro para manter objectos – que, de outra maneira, poderiam facilmente ser confiscados pelas autoridades instaladas na área (da Administração como da Companhia), eventualmente destruídos ou, de qualquer forma, tornados inacessíveis para os anteriores proprietários – bem como a manutenção de práticas (estas “domesticadas” como folclore) de outro modo proscritas.

Paralelamente ao crescimento das colecções e do museu – e, em grande parte, em função desse crescimento – desenvolve-se uma estratégia de internacionalização do trabalho aí efectuado. Esta estratégia é colocada em prática após a contratação para a direcção do museu do biólogo Barros Machado, em 1947, na sequência do seu saneamento

da Universidade de Porto, por manifesta divergência com a política do Estado Novo. Neto do presidente da República Bernardino Machado (de quem o administrador-delegado da Companhia havia sido ministro das Colónias), o biólogo transportará para o Dundo as suas redes académicas, orientando, de 1946 em diante, o trabalho do museu para uma nova metrópole científica – o Museu Real da África Central, em Tervuren (Bruxelas), na Bélgica. Não terá sido alheio a esta reorientação o facto de a Concessão fazer fronteira a norte e a leste com o então Congo Belga, e o facto de o Instituto de Investigação Científica da África Central (IRSAC<sup>5</sup>) ter estabelecido relações com o Dundo por meio do envio de vários dos seus especialistas em arqueologia e “arte africana”, de 1948 em diante. Entre eles, conta-se Franz Olbrecht, a maior autoridade da época sobre arte centro-africana, que se confessa positivamente surpreso com o museu, vindo a ser responsável pelo envio, em 1956, de uma sua assistente para trabalho com as colecções, que considera únicas.

O círculo de desenvolvimento do trabalho científico do museu encerra-se com o início de uma publicação regular em 1946, que será a primeira publicação científica sobre assuntos coloniais no espaço do Império Português. As *Publicações Culturais do Museu do Dundo*, cobrindo assuntos de Arqueologia e Pré-história de África, Biologia e Botânica, História e Etnografia africanas, são distribuídas para museus e academias da Europa, América do Sul, Estados Unidos e Austrália, assegurando uma divulgação mundial do trabalho científico do Museu do Dundo.

No início da década de 50, portanto, o Museu do Dundo é parte integral do projeto colonial da Companhia de Diamantes de Angola, e é enquanto variante – museológica – desse projecto que assume as suas características particulares. No plano regional, o museu contribui para a instituição da categoria de “cultura nativa” pelo simples facto de se dedicar ao propósito de recolher todo tipo de objectos que, no decurso do seu próprio trabalho, são definidos como relevantes pelos seus agentes, desenvolvendo – junto das populações – noções díspares de utilidade, duração ou valor económico que o processo de validação museológica implicava. Nesse âmbito regional, coisas velhas ou inúteis do ponto de vista étnico são susceptíveis de requalificação como antigas e raras (porque usadas) e, eventualmente, valiosas na perspectiva da relação com o museu.

---

5 Institut de Recherche Scientifique de l’Afrique Centrale, no original.

Em segundo lugar, no contexto de ausência de reconhecimento de quaisquer formas de “cultura” à população nativa por parte da Administração colonial, artefactos de interdição absoluta, legalizada – como armas de fogo ou “fetiches” – ou de proibição celularizada – a de uso de “trajes nativos” fora das povoações nativas, por exemplo, eram acolhidos no museu dentro da normalidade da recolha etnográfica. Em terceiro lugar, os objectos e as práticas centralmente icónicos da “cultura nativa” na perspectiva museológica eram de reprodução assegurada no espaço da Aldeia do Museu pela contratação de “operários especializados” para produzir, em horário industrial e sob tutela dos “encarregados” brancos, peças de artesanato para exposição no museu ou para servir de ofertas para os – também museologicamente – chamados “visitantes ilustres”, bem como para assegurar os espectáculos folclóricos.

No âmbito regional, portanto, e para ambos os lados da divisão colonial – também desta forma produzida – o museu actua como instituto revelatório de uma cultura material ocultada, e colocada em vias de extinção, pelas práticas coloniais suas contemporâneas. É significativo, a esse respeito, que o conservador registre que “os nativos”, à medida que o museu se vai inscrevendo nas suas práticas económicas, de socialidade, de conservação de cultura material ou de exercício de práticas colonialmente interditas – mas aqui negociáveis sob a designação de “folclore” – comecem a qualificar o museu como *mutenje* (“casa dos poderes”), e muito mais poderosa que as suas próprias *mahambas* (altares votivos), dada a quantidade, a proximidade entre si, e a carga mística atribuída a uma parte significativa dos objectos aí recolhidos.

Importa, pois, salientar que esta apropriação do museu pelos nativos é programática e deliberadamente orquestrada pelos seus funcionários. Significativamente, de resto, a rede de “colaboradores nativos” do museu permite questionar uma visão do processo colonial que separa em duas metades homogéneas e internamente coerentes a população colonial, denotando claras diversidades internas às categorias de “colonizadores” e “colonizados”. De facto, o interesse manifesto na sedimentação desta categoria de “colaboradores nativos” parece indicar uma variante do princípio de “dividir para reinar”, na medida em que o museu permita recrutar entre a população sob administração colonial um grupo de aliados para o museu e, portanto, para a Companhia.

Assim, em Novembro de 1945, na sequência de um conjunto de propostas de reformulação dos serviços do museu, escreve o conservador:

Estas disposições, permitindo uma maior economia de tempo, garantem principalmente ao Auxiliar do Conservador o poder de atender com a atenção necessária a quotidiana afluência de sobas e indígenas diversos (visitantes) que por vários motivos transitam pelo Museu, em nº considerável, e que por si apenas absorvem uma boa parte do dia. Para seu registo iniciou-se no dia 16 de Novembro último um “Diário de Movimento Indígena” que até 30 acusa um nº de 60 pessoas, apesar deste fim de mês ter sido de pouco movimento (RM, Novembro 1945, p. 2).

Com a instituição deste “Diário de Movimento Indígena”, resolvem-se dois problemas gestionários: a Administração fica ciente não apenas do movimento indígena, sua quantificação, sazonalidade, propósitos etc., mas também de formas de recepção das exposições e, finalmente, obtém um registo detalhado de quem se interessa pelo museu, quem vende peças, quem as oferece; qual a sua região de proveniência etc. Com base nesses elementos, torna-se possível administrar as relações com as populações que são mediadas pelo museu e, parcialmente pelo menos, administrar o museu em função dessa mediação.

Nos anos 50, o museu cristaliza-se localmente não tanto como uma “zona de contacto” (no sentido de CLIFFORD, 1997) mas como uma “zona de transacção” no enclave colonial. A expressão, concebida para dar conta da diversidade de agências e interacções que ocorrem no espaço físico dos laboratórios preocupa-se “com o sítio – parcialmente simbólico e parcialmente espacial – no qual a coordenação local entre crenças e acções ocorre” (GALISON, 1997, p. 784). As interacções na zona de transacção geram a sua própria “interlinguagem”, uma espécie de crioulo apto à comunicação, e partilha de significados complexos, sem que os respectivos locutores prescindam da identidade e linguagem próprias.

É enquanto tal, isto é, enquanto sítio parcialmente físico e simbólico, que o museu permite, na simetria do recrutamento de aliados para o projecto colonial em curso, práticas de memória e resistência por parte de membros específicos das diferentes comunidades indígenas, nomeadamente Lunda e Cokwe, os dois grupos mais representados nas colecções. E é também nesse sentido que o museu é, parcialmente – e na medida desta situação colonial – um museu indígena. Da parte dos nativos, a oferta de objectos ao museu faz parte de estratégias internas

de continuidade material e de resistência à erosão colonial, acabando por accionar uma espécie de competição entre doadores, com o propósito de serem, em face dos outros, mais visíveis nas colecções e, com isso, mais bem lembrados no futuro e mais respeitados no presente pelos seus pares. Eventualmente, esta relação ultrapassa o universo das coisas. Por exemplo:

Faleceu o tocador de quissange Camoio, que fazia parte dos grupos folclóricos.

Apresentou-se no Museu um filho seu de nome Muatxondje, com o pequeno bailarino Cafuafué, sobrinho do Camoio.

Este que presentiu a morte deixou determinado que após ela o filho trouxesse ao Museu o pequeno bailarino Cafuafué e que o seu destino seria aquele que no Museu fosse julgado interessante (RM, Maio 1944, p. 2).

No início da década de 50, o Museu do Dundo está completamente integrado nas relações locais. Trata-se, como os agentes do museu e da Companhia não se cansam de sublinhar, de “uma situação única no Império Português”. De facto, na metrópole política, em termos de colecções africanas, excepção feita ao Museu da Sociedade de Geografia de Lisboa, ao Museu Antropológico da Universidade de Coimbra e a algumas colecções do Museu Etnográfico da Universidade de Porto, não há comparações a registar. O mesmo se passa no restante espaço imperial. E se assim é em termos de colecções, em termos de prática – de museu “integrado” na vida das populações – este carácter único é ainda mais óbvio.

Apesar disso, até esta altura, não há menção, ou reconhecimento, ou mera hipótese sequer, de que as peças localmente recolhidas desde há década e meia, mesmo que antigas, possam ser classificadas como Arte. A sala de Arte do Museu do Dundo (cf. supra) fora iniciada com colecções recolhidas noutras partes de Angola pelo etnólogo alemão Hermann Bauman, em 1946, que aí as depositara na expectativa de um posterior reenvio para a Alemanha que nunca chegou a acontecer; e foi crescendo com base nas remessas regularmente enviadas da Sede, em Lisboa, de peças adquiridas no mercado ocidental de curiosidades e antiguidades, e remetidas ao Dundo com o objectivo de fornecer o contexto cultural mais amplo dos artefactos locais, quer em termos

geográficos, quer em termos históricos. Daí a importância da viragem, em meados dos anos 50, mercê da estadia no Dundo de Marie Louise Bastin, após a qual os objectos etnográficos Cokwe passam a ser arte.

## “O GOSTO INDÍGENA”: ETNOGRAFIA, ARTE E POLÍTICA

Como se disse acima, a sugestão para que esta investigadora estagiasse no Museu do Dundo partiu do seu próprio orientador, Franz Olbrecht, que visitara o museu em 1955. Para dar conta do contexto em que este estágio se torna de interesse para o Museu, é necessário abrir a escala de observação para o panorama internacional, no qual, após a Segunda Guerra Mundial, as colónias passaram a ser vistas como transitórias, posição que assume a sua máxima expressão na Conferência de Bandung, na Indonésia, em 1955. Uns anos antes, em 1950-51, para ser preciso, o Estado português reagiu à pressão internacional a respeito do Império, alterando a lei constitucional que enquadrava as colónias, que foram qualificadas, juridicamente, como “Províncias Ultramarinas”, sob a inspiração do quadro jurídico anterior à Constituição de 1933 promulgada pelo Estado Novo. Enquanto “Províncias Ultramarinas”, os territórios até aqui coloniais passavam a integrar a “essência orgânica” da nação portuguesa e, enquanto tais, deixavam de ser susceptíveis de fiscalização por Estados terceiros. Nesse processo, o Estado português promove uma versão própria do que seria uma história colonial particular, sob a égide do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre. No âmbito da viagem pelo Império que lhe é proporcionada pelo governo português, desencadeia-se uma polémica entre Freyre e o administrador da Companhia, que Freyre considerara estruturada num *apartheid* “antilusitano”.<sup>6</sup>

A esta altura, o divulgador em Portugal da obra de Gilberto Freyre, o jornalista José Osório de Oliveira, é já um colaborador do museu, junto ao qual publica um conjunto de estudos sobre “arte negra”, bem como um texto panegírico à acção da Companhia na série de Publicações

6 Freyre publica esta apreciação crítica no seu livro **Aventura e Rotina** (Livros do Brasil, Lisboa, 1954). O comandante Ernesto Vilhena publicará logo de seguida uma réplica, em **Aventura e Rotina – Crítica de uma crítica** (Lisboa, s/ed, 1955). O pomo da discórdia é a mestiçagem, relativamente à qual, diz o administrador-delegado, a posição da Companhia é: “[...] de que não é necessário, e que é mesmo absolutamente dispensável, que pretos e brancos durmam na mesma cama” (p. 39)

Culturais. J.O. Oliveira conhecera Marie Louise Bastin em Tervuren, para onde se deslocara no âmbito das suas pesquisas com o apoio da Diamang. Pelo que o estágio de M. L. Bastin no Dundo se enquadra em relações de reciprocidade que se vão desenvolvendo entre ambas as instituições. É o próprio Ernesto Vilhena quem trata das recomendações preparatórias do trabalho de M.L. Bastin no Dundo. Para além do estudo das colecções, prevê-se inicialmente que M.L. Bastin pudesse colaborar numa melhor selecção das peças expostas. A propósito disto mesmo, escreve o administrador-delegado:

Lisboa, 17 de Dezembro de 1955 Exmo.  
Sr. Professor Franz Olbrechts,  
Director do Museu Real do Congo Belga, Tervuren  
[...]

É igualmente com prazer que nós vemos a sugestão de uma estadia na Lunda da sua assistente, Sr.<sup>a</sup> Bastin, cujo nome e méritos já eram nossos conhecidos por intermédio do Sr. Osório de Oliveira, na sequência da sua visita a Tervuren, em 1953. A senhora Bastin será nossa convidada durante o período da sua estadia, sendo que a aceitação do seu nome estende-se também, e para o futuro, a qualquer outro dos vossos colaboradores, em qualquer momento em que V. Ex.<sup>a</sup> estime útil o seu conhecimento das nossas colecções.

No caso mesmo, em que V. Ex.<sup>a</sup> julgue proveitoso familiarizar a Sr.<sup>a</sup> Bastin com a vida portuguesa antes da sua partida para Angola, nós dar-nos-íamos por felizes em mostrar-lhe Lisboa e alguns aspectos da arte nacional relativamente à Expansão portuguesa no ultramar, pois o nosso museu, no fundo, obedece mais a uma concepção de ocupação civilizadora do que a uma concepção de divulgação cultural que preside, em geral, aos museus.

4. A este propósito, devemos explicar a V. Ex.<sup>a</sup> que as nossas colecções se dirigem, especialmente, ao elemento indígena, ao qual, devido à existência da nossa indústria abrangendo um território assaz vasto, nos empenhamos em prestar uma assistência completa, mesmo sob o ponto de vista da sua vida tradicional. A este título, nós não podemos ignorar que o gosto indígena faz apelo a uma preferência marcada pelo número, e que desta forma ele é levado a admirar um conjunto mais rico pela quantidade do que pela escolha da melhor qualidade. Por este motivo, nós consideramos que a apresentação dos objectos tal como eles são expostos no Dundo realiza a finalidade que o museu se



propõe a atingir. Com efeito, enquanto no caso dos conjuntos europeus é necessário mostrar um número de peças limitado e muito escolhido, devendo a atenção dos visitantes ser orientada, uma vez que ela está fortemente ocupada pelos milhares de preocupações próprias da vida moderna, no Dundo, não existindo estas últimas condições no elemento autóctone, foi-nos necessário adoptar, de preferência, um sistema que melhor se adequa à sua natureza.

5. [...] Não queremos dizer que a apresentação de certas peças não seja susceptível de melhoramento, mesmo considerando o critério já exposto; mas não naquilo que diz respeito ao conjunto tal como ele se apresenta nas suas linhas gerais, uma vez que ele corresponde, como já o explicámos, ao gosto dos elementos indígenas, entre os quais se encontra um número assaz elevado de doadores, perante os quais não seria conveniente relegar os objectos a um plano secundário (DCD VILHENA-OLBRECHTS, 1955).

No trabalho que desenvolve no Dundo entre 27 de Abril e 4 de Outubro de 56, M.L. Bastin é coadjuvada pelo “Auxiliar Indígena” Muacefo Elias, responsável pela Sala de História e equipamento do folclore. Segundo os registos de Maio desse ano:

Manteve-se durante o mês como informador de Mademoiselle Bastin. Muacefo, descendente do Soba Sanjime, quioco, revelou-se um bom auxiliar de Mademoiselle Bastin, por entender um pouco de francês, português e escrever em língua indígena com relativa facilidade os nomes dos objectos e a sua utilização (RM, Maio 1956, p. 2).

A investigadora, segundo o director geral na Lunda, considera que “a grande quantidade de objectos expostos prejudica a apreciação das peças de maior valor, que se perdem no conjunto” (RM, Maio 1956, comentário extratexto). No decurso de seu trabalho, a Muacefo Elias, descendente de um soba quioco, virá juntar-se Ditenda, outra autoridade tradicional, desta vez de origem Lunda. “Como fala e escreve razoavelmente o francês, foi empregue como intérprete dos dialetos ‘lunda’ e ‘quioco’” (RM, Junho 1956, p. 10). Em Julho, acresce a esta elite de “informantes” o escultor Chamua Cariango, artista da Aldeia do Museu (RM, Julho 1956, p. 6). A este núcleo central de intérpretes da cultura e arte Cokwe viriam associar-se, caso a caso, inúmeros outros especialistas em saberes e saberes-fazer tradicionais, que contribuiriam para a execução de uma etnografia extremamente detalhada sobre as Artes decorativas Cokwe. Os dois volumes em que será publicado este

trabalho, em 1961, na série editada pelo Museu do Dundo, constituem – como o administrador-delegado da Companhia faz notar no relatório aos accionistas desse ano – a “obra de referência sobre a arte da África Central” (cf. RCA, 1962).

O argumento central do texto é a elucidação de “um estilo Tshokwe”, particularmente notório na escultura. Este tipo de escultura, altamente estilizada, de funções honoríficas, estaria ligada a práticas de corte, associadas a grandes chefes. Teriam sido executadas por especialistas, destinadas a uma clientela politicamente eminente. Em função dessa procura por parte das elites, os objectos eram produzidos por escultores altamente especializados, o que teria consolidado estilos singulares. Tudo isto, por sua vez, teria ocorrido no passado, antes da ocupação colonial. A antiguidade das peças torna-se, portanto, fator determinante para a sua autenticidade como arte, por sua vez vinculada a uma organização política complexa (a corte). Ou, dito de outra forma, os objectos relevantes do ponto de vista artístico são objectos pré-coloniais e antigos; enquanto artefactos estilizados, de função honorífica, produzidos por especialistas, atestam uma organização política complexa; autores e produto são partes do passado: com o fim da organização política, cessou a procura e, com ela, a transmissão de saberes que possibilitava esta arte. Trata-se, portanto, de um campo terminado de artefactos. São poucos, não se fazem mais e, por isso, são valiosos.

Note-se, de passagem, que é um argumento com este tipo de circularidade que Fabian (1998) identifica na emergência da “arte kuba” na viragem do séc. 19 para o séc. 20. Mas nos anos 60, o argumento é suficiente para operar duas deslocações significativas e, no contexto, pragmaticamente relevantes para a Companhia. Primeira deslocação: enquanto museu etnográfico, o museu é periférico, no Império e no resto do mundo; enquanto centro da arte Cokwe, é o museu central. Segunda deslocação: enquanto o público da etnografia é um grupo restrito, o público da arte – ainda que da arte africana, ou primitiva – é um público cosmopolita.

De um momento para o outro – e independente de M.L. Bastin – a Companhia passa, assim, de proprietária de um museu etnográfico a patrona das artes e proprietária do museu central nessas artes, e é enquanto tal que se colocará no “mercado de opinião pública”, executando, entre 1958 e 1966, com base nas peças trabalhadas, no

Dundo, por M.L. Bastin, seis exposições internacionais e uma última no Porto, onde se reclama disso mesmo.<sup>7</sup>

Entretanto, no Dundo, José Redinha entra em rota de colisão com a Administração, que se manifestava agastada com as preocupações do conservador com a “África moderna”. Na sequência da manifestação dessas preocupações, consubstanciada na proposta de início de uma colecção de brinquedos das crianças da Lunda, brinquedos estes que reflectiam o seu quotidiano moderno – miniaturas de automóveis, camionetas e escavadoras em bambu – a Administração decide dispensar os seus serviços. Esta dispensa do conservador não significa o abandono da orgânica e das procedimentos que durante o seu consulado se foram estabelecendo no Museu do Dundo. De facto, até 1998, isto é, mesmo após a passagem da gestão do museu para o Estado angolano – e em articulação com as transformações radicais entretanto vividas – as práticas de missão e campanha prosseguiram, dirigidas necessariamente a outro tipo de objectivos, tendo sido interrompidas na sequência de ocorrências dramáticas que as situações de guerra civil tendem a propiciar. Em 1998, como se disse acima, o museu encerrou as portas, mercê da degradação das instalações.

---

<sup>7</sup> São elas: 1958, “L’Art des Batshioko, peuple de l’Angola”, Casa de Portugal, Paris, França, Outubro-Novembro, 1959; “A Arte de Um Povo de Angola”, organizada pelos Serviços Culturais da Companhia de Diamantes de Angola por ocasião do IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros”, Salvador da Bahia, Brasil, Agosto, 1961; “Die Künste der Vatchivokwe, eines Volksstammes in Angola”, Rautenstrauch – Joest Museum für Völkerkunde, Köln, Alemanha, Setembro-Outubro, 1962; “Exposición de Arte Negro (del pueblo quioco, de Lunda – Angola)”, Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, Palacio de Bibliotecas y Museos, Madrid, Espanha, Outubro; e “Exposición de Arte Negro (del pueblo quioco, de Lunda – Angola)”, Sala de Exposiciones de la Biblioteca Central de Barcelona, patrocinada por la Dirección General de Bellas Artes, Barcelona, Espanha, Novembro-Dezembro, 1965; “Tshokwe in Angola, Kunst eines afrikanischen Stammes”, Sonderausstellung Museum für Völkerkunde, Wien, Alemanha, Janeiro-Março, 1966; “A arte de um povo de Angola, Quiocos da Lunda”, Porto, Casa do Infante, Julho.

## O LESTE, “TEMPO DE GUERRA”

O encerramento do museu fora várias vezes adiado pelo seu director em exercício. No decurso dos anos 90, após o “tempo do colono” e o “tempo da independência”, vivia-se localmente um “tempo de guerra”. A nacionalização da Companhia fizera transitar a tutela do museu para o Ministério da Cultura. Por razões decorrentes do processo de nacionalização da Diamang – nomeadamente a tutela sobre as infraestruturas – a empresa estatal Endiama, sua sucessora, deveria assegurar a preservação do museu. Claramente, porém, esta não era, nesse “tempo da guerra”, uma prioridade. Felizardo Gourgel, director em exercício quando do encerramento do Museu, estabeleceu um programa de emergência que consistia basicamente em salvaguardar as peças em divisões do museu não afectadas pela degradação de instalações, mantendo o museu em actividade com exposições temporárias nas salas nobres. Até ser inevitável encerrar as portas.

A degradação do museu, no entanto, era apenas parte do que era sentido como um desinvestimento no Leste, em prol da capital, sentimento que parece estar na origem de um partido regional relativamente bem-sucedido<sup>8</sup> em termos da representação parlamentar, o PRS, Partido da Renovação Social. Entre outros elementos, o PRS bate-se pelo federalismo e pela autonomia linguística. A sua área de implantação cinge-se às Lundas (Norte e Sul) e Moxico, isto é, ao Leste, à área tradicionalmente povoada pelos Cokwe. Não é, pois, de estranhar que ao coro do descontentamento em face do poder central tenha vindo juntar-se Mwatchissengue wa Tembo, a autoridade tradicional consensual dos grupos Lunda-Cokwe (com sede na Lunda Sul). Numa alocução em Luanda em 2003, sob os auspícios da Fundação Open Society – uma ONG associada ao financeiro George Soros, durante os anos de ensaio inicial da democracia em paz em Angola – o Mwatchissengue é explícito:

---

8 Nas eleições de 2008, o PRS estabeleceu-se como o 3º maior partido de Angola. Com apenas seis de 220 deputados, fica distante do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), no poder há mais de três décadas, e da Unita (União Nacional para a Independência Total de Angola), os dois partidos protagonistas da guerra civil entre 1975 e 2002). Mas ultrapassa o que era, até aqui, o 3º maior partido, a FNLA (Frente Nacional para a Libertação de Angola).

No mundo inteiro não existe um povo sem cultura, usos e costumes como símbolos da sua dignidade humana, com que Deus abençoou cada grupo etno-linguístico.

A tradição tchokwé é apreciada no mundo inteiro, menos em Angola, onde praticamente só se aplaudem os cantores brasileiros e procura-se abafar aquilo que é a essência da nossa identidade. Basta verificar que o Museu do Dundo, que era um grande símbolo cultural do Leste do país, e de Angola em geral, está abandonado. Muitas peças de arte foram roubadas e vendidas na Europa (MwT, 25/03/2003).

Entretanto, com o fim da Guerra Civil em 2002, o país entrava na “descentralização”, entenda-se, o desmantelamento e a privatização – algo anárquico e aleatório – das estruturas económicas do Estado. Nesse quadro, a Endiama patrocina, por meio de sua novel Fundação Brilhante, a requalificação do edifício do Museu do Dundo, que ocorre entre 2006 e 2008, e o Ministério da Cultura nomeia uma comissão para a reformulação do programa do Museu que concluiu os seus trabalhos em 2012 com a sua reabertura.

### **“Artes primeiras” e o “projecto Tshokwe”**

Na capital, por via das artes contemporâneas, a “arte Tshokwe” é novamente colocada no centro do debate sobre a nacionalidade angolana. Neste debate, entroncam factores históricos mais amplos, comuns na ocupação colonial de África. Recorde-se, a este propósito, que o conhecimento das populações sob dominação colonial pelas diferentes metrópoles europeias baseou-se, em larga medida – e com variações significativas caso a caso – na apropriação, recolha, classificação e ordenação da cultura material dos grupos indígenas (no sentido etimológico do termo), tendo a hierarquização das colecções constituído um dos elementos de hierarquização interna dos grupos na perspectiva colonial (cf. RAVENHILL, 1995). Um dos critérios centrais de diferenciação (entre objetos e, a partir destes, entre os seus autores) foi a separação entre arte e artefacto: entre o domínio de objectos excepcionais e transcendentais a um valor utilitário e o domínio dos objectos de uso comum; entre agentes (os seus autores) capazes de juízo estético e agentes atavicamente reféns da solução técnica imediata e precível.

O caso angolano apresenta características que são comuns a outros processos de imaginação de nações independentes, tendo sido engendrados após a situação colonial em África e que incorporaram as colecções museológicas produzidas no período colonial sob essa nova intenção. No quadro emergente da ordem de relações, os objectos e as classificações até então existentes assumiram novas intencionalidades de acordo com programas nacionais. Esse processo é relevante para a compreensão da classificação como arte de parte da cultura material recolhida na situação colonial, sendo simultaneamente relevante para a compreensão do entendimento, nesse contexto, do que seja o campo da arte nos projectos nacionais em formação.

Para o caso em análise é possível identificar três ordens de questões. A questão central é aquela da arte e ela é central em dois níveis: por um lado, porque o termo, aplicado a objetos de colecções organizadas no período colonial como “etnográficas”, serviu como forma de habilitação à participação num mercado de valores universais (implícito na noção de arte) de um conjunto de objetos antes relevantes apenas como exemplos de formas culturais locais (e, portanto, substituíveis e intermutáveis entre si enquanto espécimes). Por outro lado, porque, após a situação colonial, os exemplares “artísticos” – referenciados como pré-coloniais – foram instituídos como as formas “mais verdadeiras” das culturas, agora, nacionais.

Uma segunda questão decorre da instabilidade do próprio campo da arte contemporânea, que se tem vindo a definir como a-nacional – e, portanto, como válido em qualquer contexto ou como não arte – ao mesmo tempo em que tem deslocado o seu campo de identificação do produto (a obra de arte) para o processo de trabalho e o conceito que o sustenta (cf. BELTING, 2006). Esta segunda questão não é dissociável da primeira, na medida em que os processos de imaginação das nações após a situação colonial preconizam a sua identificação em paridade com “o resto do mundo”, enunciando fracturas repercutidas entre o campo das artes e da política. Ou seja, tanto as artes como os modelos de nação emergentes se instituem na refração da *doxa*, convocando posições alternativas a narrativas dominantes que carecem, elas próprias, de modelos explicativos ou interpretativos capazes de lidar com as peculiaridades do momento presente.

Finalmente, a relação entre os dois elementos anteriormente enunciados – a criação artística e a contemporaneidade – permite recentrar sobre a questão cultural, quer a questão colonial, quer a questão nacional,

e admitir a possibilidade segundo a qual se possam registar recorrências entre os campos do político e do cultural. A hipótese de trabalho admite, assim, que o fecho formal da situação colonial não implica necessariamente o termo de relações coloniais, seja no campo político, seja no campo cultural. Parece ser um movimento com este tipo de complexidade que está em causa no “Projecto Lunda-Tchokwe” da I Trienal de Luanda (2006-2007), que volta a colocar as coleções do Museu do Dundo no centro do debate.

## **A Trienal de Luanda**

Enquadrado no ambicioso programa da primeira Trienal de Luanda (Dezembro 2006 a Março de 2007), o “Projecto Lunda-Tchokwe” recorreu à proclamação contemporânea da tradição para fundar uma proposta de modernidade. Não há, nisto, nada de estranho, na medida em que esta Trienal de Arte Contemporânea se constituiu numa manifestação efémera de uma política cultural de identificação das especificidades nacionais que, no que concerne à cultura material, tem vindo a ser implementada desde a independência de Angola em 1975, com a fundação da Rede Nacional de Museus (cf. PORTO, 2001). O que é específico da Trienal, à semelhança, de resto, com outras mostras de arte contemporânea e, em particular, as que seguem o modelo do festival efémero<sup>9</sup>, é uma colocação cosmopolita do país anfitrião em função das obras e dos artistas seleccionados com o propósito de identificar as tendências de trabalho futuro. Esta colocação, no entanto, e em função da sua localização geopolítica – África – não se faz sem consequências para a própria noção de arte em exposição, que é susceptível de explicitar características contemporâneas do campo da arte. É necessário tê-las em consideração antes de uma análise mais detalhada do “Projecto Lunda-Tshokwe”, e elas podem ser agrupadas em três níveis.

Um primeiro nível é institucional, enunciando a progressiva subalternidade da instituição museológica na definição do campo da arte. Trata-se de um percurso historicamente recente que tem deslocado do Estado e dos Museus Nacionais – em prol de agentes privados associados a redes de Galerias – a autoridade na definição do cânone. Este deslocamento

9 A Bienal de Veneza (desde 1895) e a Documenta de Kassel (1955), na Europa; a Bienal de Arte Contemporânea Banto, Libreville, Gabão (1985); a Dak’Art – Bienal de Arte Africana Contemporânea, de Dakar, iniciada em 1992; ou a Bienal de Joanesburgo, iniciada em 1994-95.

institucional não se mostra, em segundo lugar, alheio às transformações nas práticas artísticas na segunda metade do séc. XX, que assiste à progressiva erosão de uma noção de arte centrada na obra, e à consolidação de uma noção de arte centrada no conceito, nos processos de criação e no discurso em torno de ambos. Diversamente de outros casos de nações oriundas de relações coloniais, Angola não inscreveu no seu projeto nacional a constituição de um museu de arte contemporânea.

No momento presente, tal possibilidade poderia ser parcialmente tomada como anacrónica, na medida em que os propósitos de constituição de museus nacionais de arte – designadamente a sua afirmação de um projecto de Estado assente na modernidade (cf. DUNCAN, 1991) – foram, entretanto, transferidos para manifestações efémeras, como o são as bienais ou, no caso, a Trienal. Parte desse processo de reformulação das artes contemporâneas implica a porosidade relativa de posições, antes estruturais, dos diferentes agentes situados no mercado das artes. Entre elas, o desdobramento da actuação artística por parte dos artistas plásticos não apenas como criadores, mas também como curadores de exposições (Cf. O'NEILL, 2007; ENWEZOR, 2007). Este desdobramento mostra-se axial na Trienal de Luanda, organizada pelo artista plástico/curador Fernando Alvim e Simon Njami, curador, crítico de arte e, desde 2001, comissário da Bienal de Fotografia de Bamako.<sup>10</sup>

Esse processo de reformulação do campo das artes pode ainda ser entendido como expressão histórica da pós-modernidade, enunciando e ilustrando a ruptura com um mundo de centros, hierarquias e princípios de ordem unívocos, reclamando, pelo contrário, a complexidade, a ambiguidade, a inter-relação e a multirreferencialidade de princípios, normas e valores que gerem o mundo contemporâneo e se consubstanciam, parcialmente, no discurso dos chamados estudos pós-coloniais. A assim denominada “Filosofia Operacional” da Trienal é explícita quanto à sua colocação neste campo. Nas palavras de Simon Njami:

---

10 Acrescente-se – sem que esta questão seja objeto central do presente texto – que as exposições da Trienal foram quase exclusivamente baseadas na colecção privada do empresário congolês Sindika Dikolo, colecção esta anteriormente organizada por Fernando Alvim para o colecionador alemão Hans Bogatzke, de quem o empresário congolês teria comprado a colecção (cf. OKEKE-AGULU, 2007).



É tempo de fazer uma distinção entre África e os africanos, entre identidade e nacionalidade, entre expressão e política. [...] podemos avançar que não se nasce africano, vamo-nos tornando. [...] Tornar-se significa exprimir um ponto de vista no mundo.<sup>11</sup>

A articulação entre a declaração da identidade individual como escolha e a assunção de um lugar de locução (antes negados pela situação colonial) abre o espaço de uma terceira característica desse processo de reformulação da noção e das práticas da arte contemporânea, que é o descentramento crítico quer quanto à natureza do trabalho artístico (da obra para o conceito) e do papel fixo do artista (como criador conceptual, mais que artesão, passando a desenvolver a actuação artística enquanto curador) quer quanto a um cânone que é denunciado como produto de relações de opressão e, por isso, rejeitado. Dito de outra forma: na perspectiva dos curadores da Trienal, o problema com a categoria de “arte africana” – e o desajuste desta categoria no mercado contemporâneo – é o adjectivo nela contido. Os artistas africanos não precisam abdicar de uma identidade que foram “tornando” africana para produzir arte *tout court*, desprovida, portanto, da qualificação, neste caso, depreciativa e subalternizante como “africana”.<sup>12</sup> Liberta deste espartilho – prossegue Njami – o artista africano entrega-se à “magia de se descobrir como nunca se havia imaginado” e, ao fazê-lo, envolve-se na criação de arte.<sup>13</sup> É neste campo fragmentário das artes contemporâneas, enunciado em tom afirmativo a partir de Angola pós-situação colonial, que é necessário contextualizar o “Projecto Lunda-Tchokwe”, já que, na sua *Filosofia Estrutural*, os curadores assumem que a essência de Angola independente é uma combinação crítica de passado, presente e futuro.

---

11 Cf. NJAMI, S. Contra a Ilusão Universalista. In: **Conceitos/Filosofia Operacional**. Disponível em: <http://www.trienal-de-luanda.net>. Acesso em 15/04/2008.

12 O colecionador declara ter pretendido estabelecer não uma colecção de “arte africana contemporânea”, mas uma colecção “africana de arte contemporânea”. Disponível em: [www.sindicadokolofoundation.org/manifesto](http://www.sindicadokolofoundation.org/manifesto). Acesso em 15/04/2008.

13 Do mesmo modo que o artista europeu ou norte-americano se envolve na produção de arte *tout court*, sem que a arte que produz careça da qualificação de “europeia” ou “norte-americana”, respetivamente.

## O “Projecto Lunda-Tchokwe”<sup>14</sup>

O subtítulo do projecto é um programa tripartido em três acções: resgate, absorção e visibilidade. O projecto consistiu em fazer uma:

Edição de serigrafia electrónica sobre tela, das pinturas Lunda-Tchokwé a partir das ilustrações de José Redinha. A Trienal de Luanda propõe analisar o trabalho de investigação sobre a estética pictórica e filosófica dos povos da região Lunda, noroeste de Angola, conforme referenciado em obra editada por José Redinha, em 1953 [Figura 1]. Esta retomada sobre uma obra previamente editada reflecte o espírito do movimento cultural do qual a Trienal de Luanda se intui.

[...]

É urgente uma releitura do mesmo fenómeno numa perspectiva contemporânea e sem preconceitos.

Como proposta de melhoria sobre este espólio, a Trienal apresenta este projecto ao grande público já com as referidas alterações e motivos, permitindo a cada um de nós descodificar esta proposta estética e a sua contemporaneidade da expressão artística no início do século XX em Angola.

Imprimimos 99 serigrafias de imagens representativas dos primeiros registos da pintura Lunda-Tchokwé produzidas sobre tela, na expectativa de que a obra intervenha e circule como referência histórica do imaginário Lunda. As obras terão a dimensão equivalente a três metros quadrados de superfície, respeitando as suas dimensões originais.

Por este projecto ser pioneiro na proposta de um reajuste cultural no registo das artes plásticas angolanas e pelo inegável valor do espólio, a Trienal de Luanda irá consagrar esta edição ao Estado angolano, propondo integrá-lo no Tesouro Nacional como Colecção Oficial de Estado. O resultado da criação desta colecção será a constituição de um primeiro espólio representativo das Artes Primeiras de Angola. Acreditamos que esta interacção não só realça a importância da cultura e das artes plásticas, permitindo sinergias positivas à vida da nação, como reajusta a proximidade intrínseca que deve prevalecer entre o mundo cultural e os espaços políticos e económicos em Angola.

---

14 Cf. Lunda-Tchokwe. Disponível em: <http://www.trienal-de-luanda.net>. Acesso em 15/04/2008.

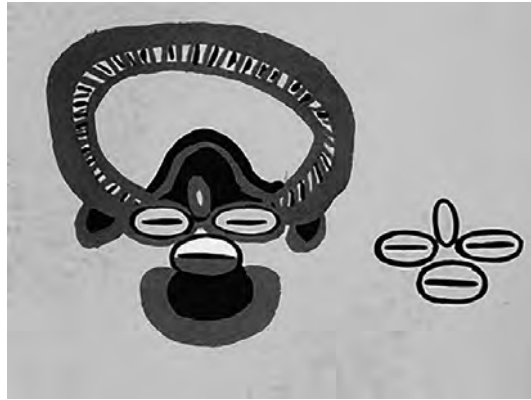


Figura 1 - Imagem do folheto do “Projecto Tchokwe”, a partir de gravura de José Redinha com base nas pinturas murais.

Formalmente, o projeto consistiu na impressão de “outdoors” de três metros quadrados de superfície destinados a serem distribuídos pelo espaço urbano da cidade, no que pode ser considerado um projecto de arte pública dirigido à população de Luanda. Ao fazê-lo, o curador da Trienal pretendeu “resgatar” – usando a sua expressão – a pintura Lunda-Tchokwe do “gueto” etnográfico, dignificando esta forma de expressão plástica como arte do séc. XX angolano. O resgate da pintura Lunda-Tchokwe assume, assim, uma dimensão fundadora da modernidade angolana visível nas suas artes plásticas, actuando, ao mesmo tempo, como antecessor, do início do séc. XX, da Trienal em curso. Por outras palavras, a Angola pré-colonial (a “ocupação efectiva” das Lundas ocorreu nos anos 20, cf. supra), como o demonstram as pinturas Lunda-Tshokwe, era uma nação interessada nas artes plásticas sendo, portanto, natural – no âmbito da Trienal – a recuperação desse passado, resgatado agora como Artes Primeiras<sup>15</sup> (supõe-se, no sentido de artes plásticas por oposição a “artes tribais”). Não é de excluir que a selecção das *Paredes Pintadas da Lunda*, como objecto de resgate, provenha da confessada influência que estas pinturas tiveram na obra do pintor Joaquim Rodrigo (Figura 2), que introduziu a expressão plástica

15 “Artes Primeiras” é a designação adotada à época pelo Museu do Quai Branly – Jacques Chirac (Paris, 2006) numa solução de compromisso para requalificar coleções constituídas por objetos recolhidos como etnográficos provenientes de diferentes museus parisienses (cf. DIAS, 2003). O uso desta expressão, neste contexto, não é portanto neutro.

e conceptual Tchokwé na pintura contemporânea no decurso dos anos 60 (cf. MIRANDA, 2006), conferindo-lhes uma acrescida legitimação que vem a torná-las adequadas ao público-alvo da Trienal: a elite de Luanda e suas conexões cosmopolitas, que assim se estabelecem como guardiães e intérpretes da identidade nacional. Com o projecto, a Trienal produz património histórico no domínio das artes plásticas, “primeiras”, enquanto propriedade do Estado.



Figura 2 - Joaquim Rodrigo, *Morte de Lumumba*, 1962.

## ***Paredes Pintadas da Lunda, 1953, de José Redinha***

Foi enquanto conservador do Museu do Dundo que José Redinha efectuou a pesquisa sobre a pintura (então, e nesse contexto) *quioca*, entre os anos de 1938 e 1944, sob modalidades investigativas de campanha (cf. COHN, 1996, p. 5) essencialmente destinadas à recolha de objectos para o Museu. Em 1938, a campanha percorreu a região do Sombo, onde a escultura – principal objecto de recolha das campanhas – não era uma actividade muito praticada:

Em contrapartida notou-se ali, entre o indígena, uma interessante tendência para a pintura – para a decoração das palhotas com frisos, a cores, representando danças, combates, cerimónias da vida oculta do gentio; retratos de europeus, artefactos, animais e figuras convencionais do sol e das estrelas.

Destas pinturas murais foram extraídos apontamentos que se destinam a um álbum colorido, já bastante adiantado, e que ficará sendo uma das melhores curiosidades etnográficas do nosso Museu (RA, 1938, p. 4).

Na campanha de 1940,

[...] foram os documentários gráficos, sobretudo, o fim principal desta campanha, tendo sido executados 177 desenhos de pinturas indígenas, 96 de habitações, 150 de tatuagens e 39 diversos, além de outros subsídios de interesse para a colecção (RA, 1940, p. 6).

As recolhas prosseguem e, em 1943, os documentários gráficos são ampliados:

De 19 de Julho a 20 de Agosto do ano findo realizou-se uma campanha para recolha de pinturas murais dos indígenas, assunto este que fora recomendado pelo Senhor Administrador-Delegado [o Comandante Ernesto de Vilhena, quando da sua missão à Lunda em 1942]. Assim, o número dos apontamentos já existentes foi aumentado com mais de 40 páginas, onde se encontram dezenas de motivos, coloridos, dessas pinturas (RA, 1943, p. 3).

Em 1947, o conservador relata encontrar-se pronto “[...] um volume acerca das paredes pintadas da Lunda” (RA, 1947, p. 7). O projecto fora validado, entretanto, pelo administrador-delegado da Companhia e viria a ser publicado em 1953. Nele se qualificam as pinturas murais como “arte de amadores”, sazonal – “época seca ou do cacimbo” (REDINHA, 1953, p. 9),

efémera “desaparecem irremediavelmente lavadas pelas primeiras chuvas”, na sua maioria com valor de crónica da “vida diária, refletindo, como um jornal ilustrado, incidentes notáveis, modas, preocupações e alegrias” (p. 10). Na análise formal e estilística destas pinturas, Redinha diferencia pintura decorativa de pintura figurativa, passando em análise os recursos formais, convencionais e cromáticos dominantes, bem como as técnicas pictóricas usadas para “representação do volume”, domínio no qual este “povo de escultores” “não vai além de tantos outros povos primitivos”. Outro tanto dirá sobre a profundidade e a perspectiva, concluindo que esta “pobreza de interpretação plástica [...] é de regra entre os povos primitivos” (p. 12). Mais adiante na introdução, lidando com a questão das origens desta arte, Redinha escreve:

Na sua forma actual de pintura de parede argilosa, a pintura mural parece ser relativamente recente entre os povos da Lunda. Dando crédito à tradição dos naturais, a introdução ou a vulgarização das paredes de argila nas habitações foi devida ao exemplo da construção europeia. Não temos dados seguros para confirmar esta versão. Todavia, temo-la escutado muitas vezes, e acontece encontrar-se grande número de indígenas que não gostam das casas com paredes de argila, nem consideram o seu uso conveniente: “Entre paredes de terra, só os mortos, dizem”. Alguns sobas não consentem mesmo que se construam paredes de argila [...] por motivos de superstição (REDINHA, 1953, p. 13).

A metáfora do processo colonial em curso como aprisionamento – ou mesmo homicídio – não poderia ser mais explícita: são as habitações de inspiração europeia – próprias para mortos na “superstição” indígena – que se prestam a esta arte. Dada a colocação de Redinha, quando das campanhas, no processo colonial em curso, as pinturas são tomadas por “curiosidade” e constituídas, por processos canónicos, em objectos de etnografia (cf. KIRCHENBLATT-GIMBLETT, 1991): a excisão do seu contexto por mediação documental e sua deslocação, a redução de escala e transubstanciação noutra suporte – todo o processo de classificação, ordenação e comparação interna – transformam estas pinturas numa “das melhores curiosidades etnográficas do nosso Museu” (RA, 1938, p. 49). Dados este posicionamento, os propósitos da recolha e a configuração colonial em que é efectuada, a possibilidade especulativa de qualificar esta como uma pintura de resistência, de quem, sendo “enterrado vivo” entre paredes de argila, expressa uma vitalidade *anti-colonial*, não é

susceptível de se colocar ao conservador do museu. Cinquenta anos depois, contudo, traduzindo a pintura em – agora – “arte primeira”, o processo de resgate para o campo das artes parece, em tudo, ser idêntico ao da sua canonização colonial na etnografia.

Com efeito, o “Projecto Tshokwe” – que, como se viu acima, configura um projecto urbano de arte pública – alicerça-se novamente na transformação do objecto por deslocação (para exposição em *outdoors*) que implica uma mudança de suporte para tela (electronicamente serigrafada), e uma alteração significativa de escala (da página do livro para o *outdoor*), bem como processos de classificação, ordenação e comparação interna com base em valor estético. Esse novo processo de remediação, como bem nota Delinda Collier, expurga das pinturas a assinatura do seu coletor, contribuindo para transformar o “documento etnográfico” em arte anónima (COLLIER, 2012, p. 124). Em segundo lugar, ao dedicar a nova edição ao Estado angolano, os curadores da Trienal obliteram a sedimentação do Museu do Dundo como museu de comunidade das populações Lunda-Tshokwe (cf. *supra*), deslocando para o centro político a capacidade – sob debate, do ponto de vista cultural – de representar o Leste.

Em terceiro lugar, não será excessivo recordar que o carácter excepcional do Museu do Dundo no árido panorama de museologia colonial do Império português terá contribuído para a transição para o período pós-situação colonial das categorias coloniais de autenticação desses objectos como pré-coloniais. Finalmente, e segundo o próprio Redinha, a pintura resgatada pela Trienal como “arte primeira” é, quando muito, uma pintura de resistência colonial, que existiu na sequência de um processo de ocupação que forçou as populações a habitarem casas “próprias para mortos”. Pelo que o “resgate” que o “Projecto Tshokwe” se propõe a efectuar acaba eventualmente por substanciar um exercício de colonialismo interno, nacionalizando o que é específico do Leste e, pelas suas autoridades tradicionais como tal reivindicado, purgando essas artes da configuração política que as engendrou, remetendo-as para um passado que nem o próprio Redinha supôs. As artes em Angola, em 2006 como cinquenta anos antes, mantêm-se indissociáveis da política.

## **Arte Africana, de novo**

O incontestável sucesso da Trienal pode aferir-se pela posterior seleção desta mesma coleção (de Sindika Dokolo) para representar a África na Bienal de Veneza de 2007. Em termos internacionais, Angola estabeleceu-se como um ator axial no mercado das artes contemporâneas em África, posição que se tem vindo a sedimentar pela consolidação da Trienal de Luanda como certame das artes contemporâneas na África Austral, pelo crescimento da coleção de Sindika Dokolo, e por meio da estruturação e do impacto da atividade da Fundação que a acolhe. Nesse processo, a Trienal integra uma estrutura artística baseada num componente de reivindicação histórica nacional, que recorre ao património museológico e, partindo do centro político e atuada pelas elites cosmopolitas, reconfigura o significado contemporâneo dos objectos do passado de acordo com as suas próprias agendas.

O processo contemporâneo de “resgate” de um património nacional presente na primeira Trienal parece, por um lado, desenvolver-se num paralelismo quase mimético com o processo colonial que instituiu – como elementos pré-coloniais prístinos – o mesmo tipo de artefactos, enunciando a sua classificação como “arte” – hoje como no “tempo do colono” – como uma forma de empoderamento não tanto das populações que produziram e consumiram esses objetos, mas sobretudo daqueles que se posicionam como seus curadores, conservadores e locutores e, por outro, parece enunciar um *modus operandi* que se vê transformado, dez anos depois, num projeto de repatriamento de arte africana para a África. E é, pois, neste quadro que, em 2016, objetos “etnográficos” e depois “de artes primeiras” passam a ser tomados como “arte clássica” africana, enunciando que esta persistência do recurso à categoria de “arte” é, ainda, um atestado da sua eficácia política.

## **Arte Africana Clássica, 2016**

A designação de artefactos africanos como “arte clássica” africana é usada por Sindika Dokolo quando da conferência de imprensa em Londres, em 30 de Outubro de 2015, na qual anuncia o propósito de proceder ao repatriamento de coleções africanas começando por peças angolanas, significativamente Cokwe, saídas ilicitamente de Angola e eventualmente disponíveis nos mercados de arte – “africana”, “primitiva”



ou “tribal” – mediante generosos incentivos não apenas pecuniários, mas também legais, na medida em que a aquisição das peças roubadas se faz “sem colocar questões” e, até, convidando o colecionador a participar do processo de repatriamento.

Este novo momento, em curso, das relações entre arte e mercado, constitui objeto suficiente para um outro texto, etnograficamente denso, sobre a estratégia da Fundação Sindika Dokolo para as artes em Angola. Para já, e a título conclusivo, é relevante traçar o seu esqueleto imediato que parece enunciar uma coincidência nas relações entre arte e mercado com o momento neoliberal que tem marcado o período que assiste ao desenvolvimento deste projeto (finais de 2015 até o presente), na medida em que a intervenção política de repatriamento cultural é indissociável de uma intervenção no mercado das artes antes qualificadas como “africanas”, “primitivas” ou “tribais” e agora qualificadas como clássicas. O material central para estas reflexões preliminares (mas conclusivas do presente texto) está disponível na própria Fundação e gravita em torno da conferência de imprensa no mui exclusivo Ivy Club, em Londres, em 30 de Outubro de 2015. Os elementos que pretendo introduzir compõem um mosaico, por ora, desprovido de uma articulação sistemática. Comentarei quatro peças deste mosaico incompleto.

Uma possível peça desse mosaico remete para o mercado e, nele, para os valores das peças Cokwe que Sindika Dokolo tem vindo a ressignificar sob a qualificação de “arte africana clássica”. Antes da iniciativa de repatriamento anunciada em 30 de Outubro de 2015 no Ivy Club de Londres, num leilão conduzido pela casa Sotheby’s em Nova York cerca de um ano antes (11 de Novembro de 2014), o lote 149, designado “Chokwe Male Figure of Tshibinda Ilunga, Democratic Republic of Congo” foi arrematado por USD \$188,750.00. Retenha-se este valor.

Outra peça neste mosaico é um diálogo entre Sindika Dokolo e o artista sul-africano Kendal Geers, na sua qualidade de cocurador da coleção da Fundação Sindika Dokolo. Segundo o relato do próprio Sindika, Geers ter-lhe-ia dito que, ao contrário do que Sindika pensava, ele não era proprietário de duas coleções africanas distintas – uma de arte contemporânea e outra de arte (agora classificada como) clássica – mas apenas de uma coleção de arte africana, com componentes contemporâneos e “clássicos”. Como foi referido anteriormente, o componente contemporâneo teve a sua proveniência da coleção Hans

Bogatze formada sob curadoria de Fernando Alvim. Já o componente (agora) clássico é uma herança familiar, pertencente ao banqueiro congolês Augustin Dokolo, pai de Sindika, e também colecionador. No final da conferência de imprensa de Londres, Sindika refere essa coleção como central na sua própria aprendizagem, bem como no treino que ele pretende transmitir aos seus filhos, designadamente a capacidade de reconhecer, de entre um conjunto de peças expostas num museu, quais delas podem ser qualificadas como “obras-primas”. Pouco mais de uma década após a criação da Fundação Sindika Dokolo, e da criação de uma centralidade para o mercado mundial de arte contemporânea em Luanda, o empresário Sindika Dokolo alarga a sua esfera de influência para a arte africana clássica.

O projeto é simples e comunicado com total clareza: repatriar a arte africana existente fora de África, interrompendo e, se tudo correr bem, revertendo fluxos neocoloniais que continuam a garantir, meio século após a independência de Angola – e um pouco mais do que isso para a esmagadora maioria de países africanos – que arte africana não esteja acessível aos seus herdeiros culturais diretos: os africanos em África. Como o próprio Sindika Dokolo afirma, esta não é tarefa para um homem só. Três outros homens de negócios africanos são referidos como aliados nesse processo supranacional: Aliko Dangote, habitualmente adjetivado como “o homem mais rico de África” com um valor estimado de mais de 16 bilhões de dólares norte-americanos; Patrice Motsepe, distinguido por ser o único bilionário negro na África do Sul (valor de cerca de 3 bilhões USD) e, finalmente, Moïse Katumbi, o reputado empresário congolês, ex-governador do Katanga, atual candidato à Presidência da República Democrática do Congo, que transitou para a política ao conquistar o apoio popular e se encontra exilado desde 2016 por ter anunciado a sua candidatura às eleições presidenciais de finais de 2017 no seu país.

Sindika Dokolo comprometeu-se, quando da conferência de imprensa em Londres (30 de Outubro de 2015), a liderar pelo exemplo. E é assim que com a ajuda de dois *marchands* de Paris e Bruxelas – Tao Kereff e Didier Claes, respectivamente – se procede ao primeiro repatriamento, amplamente noticiado na imprensa, de três peças localizadas em propriedade privada e restituídas ao Estado angolano. Na cerimónia realizada em 5 de fevereiro de 2016, “no dia em que o país celebra o 55.º aniversário do início da Luta

Armada de Libertação Nacional” (JORNAL DE ANGOLA, edição on-line, 05/02/2016), para além da família dos Santos, a cerimónia contou com a presença do governador da Lunda e do “rei dos Tshokwe”, já que se trata de peças Cokwe, por um lado, e supostamente roubadas do Museu do Dundo, por outro. Na realidade, com maior probabilidade, estas peças foram roubadas em Luanda, de um lote vindo do Museu do Dundo para a casa de representação da Diamang em 1975, com o eventual intuito de serem levadas para Lisboa. O processo de embalagem e transferência foi, como tudo o resto, devidamente documentado nos relatórios do Museu do Dundo, no caso de 1975, com fotografias e tudo.

Há neste conjunto, portanto, um mosaico de ausências, chamemo-lhes assim, “alquímicas”, que transfiguram noutra coisa uma prática que é essencialmente uma transação comercial e, enquanto tal – acrescenta-se – nem por isso muito lícita, na medida em que comprar bens roubados “sem fazer perguntas”, tecnicamente (e também pela lei angolana), constitui um ato de cumplicidade com o roubo prévio, de fuga ao fisco e de branqueamento de capitais. Este exercício de erosão da memória inclui práticas de invisibilização consistentes. Por exemplo, quando, na conferência de imprensa de Londres de 2015, Sindika Dokolo manipula um velho e gasto volume da edição original, em francês, sobre a Arte Decorativa Cokwe de Marie-Louise Bastin, ele o faz em alternativa ao uso da tradução portuguesa de 2010, cujas imagens têm uma significativa melhoria de definição, dado que trabalhadas a partir dos negativos fotográficos originais com as tecnologias e os saberes hoje disponíveis.

O mesmo poderia ser dito relativamente aos comentários avulsos sobre a ausência de arquivos, os quais – já que esses arquivos se encontram disponíveis on-line (diamangdigital.net) – chegam a ser caricatos. Como o são as alegações sobre a depauperação do Museu do Dundo, que oblitera o facto de o Museu ter sido reaberto em 2012 e ter, nessa altura, publicado um catálogo bastante expressivo sobre as suas coleções. Toda uma narrativa parcialmente ficcional se associa, portanto, a uma transação comercial sombria cujos resultados, finalmente, a tornam não apenas possível, mas luminosa.

As peças resgatadas são repatriadas e ingressam ou reingressam na lista de património nacional, sendo, nesse processo, retiradas do mercado, tornando-se signo e representação purgados de lastro económico e financeiro. Note-se, no entanto, que neste mercado particular, a exclusão

de algumas mercadorias tem um efeito apenas: o de agregar mais valor às peças que sobram e que vão sendo cada vez mais raras. É também este efeito que produz um outro acontecimento que é também parte deste mosaico. Quando, em junho de 2016 – isto é, menos de um ano depois do anúncio de intervenção no mercado – a casa Sotheby's coloca em haste pública um novo lote de peças Cokwe, o lote 9, intitulado “Estatueta Feminina”, é arrematado pela impressionante soma de 2,275,000.00 Euros. Passamos, portanto, das (já de si notórias) centenas de milhares de euros para um pouco mais de 2 milhões. O repatriamento torna-se, direta ou diferidamente, um serviço à pátria de alta rentabilidade para colecionadores privados.

Dever-se-ia finalmente – uma peça mais neste mosaico – ter em conta que esta alta rentabilidade é mais que financeira. Na verdade, quando se iniciou em 2007 o processo de renovação do Museu do Dundo, era notória a ascensão, nas Lundas, do Partido da Renovação Social, também referido como “partido Cokwe”, assim como do Movimento do Protectorado Lunda Tchokwé, que prevê uma autonomia da região e faz face ao centralismo de Luanda. O que faz pensar que a valorização da coisa Cokwe e o longo e meticuloso trabalho de reabertura do museu são um claro instrumento de sedução política. Pelo que toda esta questão demanda revisitação aturada num futuro próximo suscetível de confirmar a eficácia do trânsito entre arte e política que, tendo servido um projeto colonial e um projeto nacional, parece manter toda a sua eficácia num regime de neoliberalismo frenético que sustenta a circulação global da arte contemporânea – e da arte africana contemporaneamente classificada como clássica – como instrumento político de uma fundação privada. *To be continued*, portanto.

## REFERÊNCIAS

- BELTING, Hans. **O fim da História da Arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006 [1995].
- CLIFFORD, James. Museums as Contact Zones. In: \_\_\_. **Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century**. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, 1997. p. 188-219
- COHN, Bernard S. **Colonialism and its forms of Knowledge**. The British in India. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- COLLIER, Delinda. Accessing the ancestors: the re-mediation of José Redinha's *Paredes Pintadas da Lunda*. **Critical Interventions**, 9/10, p. 122-142, Spring 2012.
- COMAROFF, John; COMAROFF, Jean. **Ethnicity, Inc**. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 2009.
- DAVIS, Ben. **Reply to Storr**, 2007. Disponível em: <http://www.artnet.com/magazineus/news/davis/davis7-17-07.asp>. Acesso em 15/04/2008.
- DIAS, Nélia. Éthnographie, art et arts premiers: la question des designations. In: **Les Arts Premiers**, Lisboa/Paris: Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian, 2003. p. 03-13.
- DUNCAN, Carol. Art Museums and the Ritual of Citizenship. In: KARP, Ivan; LAVINE, Steven (eds.). **Exhibiting Cultures**. The Politics and Poetics of Museum Display. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991. p. 88-101.
- ENWEZOR, Okwi. Curating Beyond the Cânon – an interview by Paul O'Neill. In: O'NEILL, Paul (ed.). **Curating Subjects**. London: Open Editions, 2007. p. 109-122.

FABIAN, Johannes. Curious and Curiosity. Notes on reading Torday and Frobenius. In: KEIM, Curtis A.; SCHILDKROUT, Enid (eds.). **The Scramble for Art in Central Africa**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 79-107.

GALISON, Peter. **Image & Logic**. A material culture of microphysics. Chicago: Chicago University Press, 1997.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. Objects of Ethnography. In: KARP, I.; LAVINE, S. (eds.). **Exhibiting Cultures**. The Politics and Poetics of Museum Display. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991. p. 386-433.

MIRANDA, Carlos. **O Índice Certo**: uma abordagem antropológica da obra de Joaquim Rodrigo. Tese (Mestrado em Antropologia) – Universidade do Minho, Braga, 2006. Policopiado.

MUATCHISSENGUE WA TEMBO. O impacto das riquezas naturais nas comunidades locais – o caso do Leste. Alocução no colóquio “O Papel do Cidadão na Gestão dos Recursos do País”, organizado pela Open Society, Março 2003.

OKEKE-AGULU, Chika. Venice and contemporary African art. **African Arts**, September 2007.

O’NEILL, Paul. Introduction – Paul O’Neill interviewed by Anne Fletcher. In O’NEILL, Paul (ed.). **Curating Subjects**. London: Open Editions, 2007. p. 11-19.

PÉLISSIER, René. **História das Campanhas de Angola, resistências e revoltas, 1845-1941**. Vol. I. Lisboa: Imprensa Universitária/Editorial Estampa, 1986.

PORTO, Nuno. The Arts of the Portuguese Empire: the emergence of Cokwé Art in the Province of Angola. In: SHELTON, Anthony (ed.).

**Collectors** – Expressions of Self and Other, Contributions to Critical Museology and Material Culture. Londres/Coimbra: Horniman Museum and Gardens/Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, 2001. p. 225-247.

RAVENHILL, Philip L. The Passive Object and the Tribal Paradigm Colonial Museography in French West Africa. In: ARNOLDI, Mary Jo; GEARY, Christraud M.; HARDIN, Kris L. (eds.). **African Material Culture**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996. p: 265-282.

REDINHA, José. **Paredes Pintadas da Lunda**. Lisboa: Publicações Culturais do Museu do Dundo – Companhia de Diamantes de Angola, n. 18, 1953.

### **Websites referidos**

[www.trienal-de-luanda.net](http://www.trienal-de-luanda.net)

[www.fondation-sindikadokolo.com/en/manifeste-par-sindika-dokolo/](http://www.fondation-sindikadokolo.com/en/manifeste-par-sindika-dokolo/)

[www.fondation-sindikadokolo.com/portfolio/press-announcement-by-sindika-dokolo-2/](http://www.fondation-sindikadokolo.com/portfolio/press-announcement-by-sindika-dokolo-2/)

[www.diamangdigital.net](http://www.diamangdigital.net)

### **Fontes não publicadas (disponíveis em [diamandigital.net](http://diamandigital.net))**

Documentação Cultural Diversa 1950-60

Museu do Dundo – Relatórios Anuais 1936-1947

Museu do Dundo – Relatórios Mensais 1936-1960

Relatório e Contas da Administração 1962

# DOIS REIS NEOZELANDESES: NOTAS SOBRE OBJETIFICAÇÃO MUSEAL, REMANESCENTES HUMANOS E FORMAÇÃO DO IMPÉRIO (BRASIL-MARES DO SUL, SÉCULO XIX)<sup>1</sup>

Edmundo Pereira

Em 1820, voltando para a França em *expedição* de circum-navegação com Estado Maior capitaneado por Louis Claude de Saucy de Freycinet, o *desenhista* da equipe científica, Jacques Arago (1790-1855), negocia um conjunto de *objetos de curiosidade* com o recém-fundado Museu Real, no Rio de Janeiro, capital do Império luso-brasileiro. Dentre os itens negociados, centro da negociação, estavam duas *cabeças embalsamadas de reis neozelandeses*. Estas, em particular, mobilizaram um intrincado conjunto de atores, posições e projetos que refletem a organização sociocultural do período, em especial a relação entre Ciência, Museus e Império-Nação. Da mesma forma, indicia o lugar que objetos étnicos – *primitivos, incultos, orientais* são alguns dos classificadores abrangentes do período – ocupavam nas ações colecionistas de formação de *acervos científicos* em quadro dominante das Ciências Naturais.

Após a apresentação geral da formação de *coleções de curiosidade artificial* na Oceania do século XIX, em especial em situação dramática de guerras intratribais, apresento breve etnografia histórica das condições de colecionamento e entrada em acervo desses dois *reis neozelandeses*, e reflito sobre alguns dos processos de objetificação científico-museal por que passaram em quadros coloniais de formação de Impérios-Nação. Fecho com algumas das políticas e dos efeitos contemporâneos de revisão historiográfica e reposicionamento de bens patrimoniais no

---

1 Agradecimento: Claudia Rodrigues Carvalho, Renata Menezes, Crenivaldo Veloso Jr., Michele Barcelos Agostinho, Nuno Porto e Andrea Roca pelas discussões sobre o caso apresentado; Manuel Ferreira Lima Filho pelas discussões e leitura atenta e crítica; Karl Johnstone e Arekatera Maihi pela interlocução ao longo da exposição *Tokoiku: Legado Vivo Maori* (Rio de Janeiro, 2015); João Pacheco de Oliveira pelas discussões e convite para publicar este exercício.



quadro dos debates em torno dos direitos dos *remanescentes humanos* e das políticas em curso de negociação da gestão e exibição de acervos e humanização de procedimentos museais e antropológicos.

## COLECIONANDO A OCEANIA

Nas últimas três décadas, antropólogos e historiadores dedicados aos estudos do “oceano de ilhas” (HAU’OFA, 2008, p. 32) da região dos mares da Oceania vêm desenvolvendo investigações sobre as sociedades e as culturas locais que têm ampliado a compreensão sobre sua formação histórico-cultural e alta diversidade linguístico-cultural.<sup>2</sup> No caso das produções historiográficas recentes sobre a conquista e a colonização da região – desde o final do século XVIII, dentre outros nomes, conhecida como “Oceania” – a passagem do século XVIII para o XIX, do ponto de vista de missionários, baleeiros, comerciantes e naturalistas, é entendida como de um “segundo grande movimento de descobertas” (DOUGLAS, 2014; LAUX, 2011). Neste quadro, a imaginação social sobre a região e seus povos se organiza e dimensões administrativas, militares, missionárias e científicas se articulam no momento em que o trabalho colecionista se intensifica e profissionaliza na forma de *expedições*, e a passagem do *curioso* para o *antropológico* se dá por meio, sobretudo, da zoologia e da anatomia, tendo os museus de ciências naturais como lugar de arquivo e exibição (DOUGLAS, 2014; THOMAS, 1991; TCHERKEZOFF, 2007).<sup>3</sup>

Do ponto de vista da reflexão sobre as condições de produção científica, em especial do modo como “modalidades investigativas” conformam “conquistas epistemológicas” (COHN, 1996, p. 5), processos de colecionamento, formação de acervos e classificações de gentes e regiões se expressam e difundem através de *mapas*, publicações de

---

2 Veja-se, por exemplo, HAU’OFA, 2008; KEESING; TONKINSON, 1982; LINNEKIN; POYER, 1990; THOMAS, 1991, 1997, 2010, 2016; OBEYESEKERE, 1992, 2005; NEICH, 2001; HANLON; WELSCH, 2000; DOUGLAS, 2014; LAUX, 2011; THOMAS; LOSCHE, 1999; THOMAS; COLE; DOUGLAS, 2005; TCHERKEZOFF, 2007; HENARE, 2005; HOOPER, 2006.

3 Segundo Tcherkezoff (2007), para o caso sobretudo francês das primeiras décadas do século XIX, é Cuvier, “do alto de sua autoridade de assento no Collège de France em 1799”, que escreve a partir de 1800 as “instruções de coleta de informação para os viajantes franceses”. Nestas, a enquete sobre “o físico e a moral de cada raça” é inscrita no grande campo da Zoologia.

*relatos, pranchas* e desenhos, notícias em jornais, coleções e exposições em museus. É nesse contexto que se decompõe a Oceania como “região”, em especial, no início do século XIX, por princípios *raciais*, opondo dois grandes complexos físicos e morais: a *Melanésia* e a *Polinésia*. Além disso, dentro do universo polinésio, para o caso do debate racial francês, opunha o *bom* ao *mal selvagem*, referentes ocupados pelos Tahitianos e pelos Maori, respectivamente. Aqueles seriam “pacíficos e hospitaleiros”; estes, “hostis”, ainda que “robustos e energéticos” (TCHERKEZOFF, 2007). O debate atravessará o século XIX gerando o que Tcherkezoff (2007) classifica como um “primeiro modelo histórico de oposição” entre regiões raciais.

Quanto às *coleções etnográficas*, categoria que se define sobretudo a partir da segunda metade do XIX (STOCKING, 1988), o “Grande Oceano” – outra das denominações históricas da região. Do ponto de vista das “trocas nas periferias coloniais” (THOMAS, 1991), as primeiras coleções foram organizadas em espaços liminares como navios, praias e portos (HOPER, 2005). Thomas e Adams (2016), em coletânea recente sobre alguns dos itens das *coleções* reunidas ao longo das três expedições de James Cook, décadas finais do século XVIII, comenta ser difícil recuperar as condições de colecionamento dos objetos hoje espalhados por diversos museus ingleses, não só para os resultados do trabalho da equipe de Cook, mas para a produção colecionista do período como um todo. O empreendimento britânico científico-exploratório gerou coleções de *curiosidades artificiais* (THOMAS, 2016, p. 18) de mais de 2 mil itens servindo de marco histórico do período de intensificação das viagens exploratório-científicas e da formação de coleções.

Do ponto de vista dos povos da Oceania, de ilhas e rotas de navegação marítima, a intensificação da circulação de artefatos entre ilhotas e europeus, no quadro da formação dos Impérios ultramarinos, e da conquista tardia de regiões como a Oceania, colocou desafios locais em face da inalienabilidade de certos bens (como remanescentes humanos, mantos e objetos religiosos, dos modos de relação cerimonial e comercial, e da forma como incorporaram e negociaram entre si objetos europeus e russos. Economias do mosquete e da pólvora (THOMAS, 1991, p. 100), por exemplo, se conformaram em várias regiões, tanto gerando a ampliação das violências políticas e o domínio sobre regiões e a circulação de bens quanto sendo incorporadas a políticas de prestígio, chefia e tabu.

Neste cenário, do ponto de vista das práticas científicas, etnografias dos *processos de coleta de campo* “revelam as contingências históricas e as relações interculturais que fizeram o colecionamento possível” (O’HANLON, 2005, p. 3). A composição de *cenários de colecionamento* pode ser rentável não só para a geração de histórias (ou biografias) dos objetos (FINDLEN, 2013; APPADURAI, 1991; GELL, 1998), mas também para as situações de geração de coleções (entre troca, compra, presente e roubo) em suas agências de produção, negociação e classificação de objetos (O’HANLON, 2005, p. 4-5). Neste quadro, relembra Thomas (2010, p. 3), histórias coloniais possuem múltiplos lados e, da mesma forma, múltiplas historicidades e formas de expressão (THOMAS, 1997).

Com a intensificação da presença europeia e russa na região, alguns portos, cidades e zonas rurais foram se notabilizando como pontos nodulares de parada obrigatória para reabastecimento, reparos e produção de coleções e medições científicas. Cidades como Sydney (Nova Holanda, Austrália) tornavam-se centros cosmopolitas de negociação de bens múltiplos e difusão de imaginários e práticas de mediação (OBEYESEKERE, 2005; HAU’OFA, 2008; THOMAS, 2010). Do ponto de vista do conjunto de que trata este exercício, nos debruçaremos sobre o colecionamento e a negociação de coleções da Oceania a partir de outra cidade nodular, porto dos que vão para ou vem dos “Mares do Sul” – outra de suas denominações históricas – o Rio de Janeiro, no início do século XIX, capital do Império ultramarino luso-brasileiro. Especialmente a partir do final da década de 1810, de acordo com o que Schultz (2008, p. 23) define como “cultura política local compartilhada” em formação no Rio das primeiras décadas do século XIX, um projeto *científico-museal* se define e se articula com a vida diplomática, cultural e educativa (SANTOS, 2016; ROCA, 2014; PORTO, 2016; LOPES, 2009; LISBOA, 1997).

No caso das *coleções do Pacífico* do Museu Nacional/UFRJ, boa parte é da década de 1820, revelando a presença de europeus e russos na região (PORTO, 2016), indiciando os processos de conquista das ilhas Aleutas, as sucessões de nobreza do Hawaii e os investimentos de naturalistas franceses em circum-navegação. As cenas e os cenários colecionistas e museais a compor se deram no Rio de Janeiro do início dessa década, revelando uma intrincada engrenagem de geração de coleções, entre mediadores, colecionadores e gestores de acervos, em especial ao redor de um item *excepcional*, artefato científico e troféu de guerra, expressão

dramática da relação entre colecionamento, conflito e oferta de bens. Começamos com o cenário mais geral em que *coleções maori* foram constituídas.

## GUERRAS TRIBAIS, GUERRAS COLONIAIS: ENREDAMENTOS DE CABEÇAS TATUADAS-EMBALSAMADAS E MOSQUETES

Em *Moby Dick ou A baleia*, de H. Melville, épico dos *Mares do Sul* do século XIX fundado em notícias de baleeiros, Ismael, marinheiro iniciante, conhece Queequeg, natural da Nova Zelândia, principal arpão do navio baleeiro capitaneado por Ahab, e escuta de seus colegas histórias extraordinárias do personagem, o que o faz comportar-se inicialmente entre temeroso e indignado, fazendo uso de princípios morais e jurídicos para demonstrar sua surpresa em ter de conviver com o ilhota e alguns de seus costumes. Entre estes, estava a compra e a venda de remanescentes humanos, cabeças tatuadas-embalsamadas.<sup>4</sup> O ambiente sociocultural do épico é o das primeiras décadas do século XIX, quando os *Mares do Sul* são atravessados por baleeiros, missionários, comerciantes, administradores, militares, cientistas. Para o caso das relações comerciais e de troca que os *neozelandeses* – mais tarde conhecidos como *Maori* – estabeleciam desde o final do século XVIII com europeus e russos, em romance indicamos momento em que as circulações de *cabeças embalsamadas* já deviam estar bem desenvolvidas, ultrapassando os portos da região (OBEYESEKERE, 2005; PEGORARO, 2010).

Em 1769, na primeira *expedição* comanda por James Cook, se iniciam as relações entre europeus e russos com *neozelandeses*. Versão consensual, Joseph Banks, naturalista da equipe científica de Cook, apresentou em 1770, pela primeira vez na Europa, uma *cabeça tatuada-embalsamada*. Em seu trabalho sobre a “arte da *moko*”, o militar e *coleccionador* inglês H. G. Robley (2003, p. 4) reporta que, em seu diário de outubro de 1769, Cook anota que cada *tribo* tinha um “costume diferente” referente ao tatuar. Em sua terceira *expedição*, nas baías ao norte da Nova Zelândia, já

4 “Mas vai com calma, vai com calma, que esse arpoador de quem estou falando chegou agora dos mares do sul; lá, ele comprou um monte de cabeças embalsamadas da Nova Zelândia (muito curioso, sabe) e vendeu todas menos uma e é essa que ele ia tentar vender hoje, por que amanhã é domingo, e não ia ficar bem vender cabeça de gente na rua quando as pessoas vão pra igreja” (MELVILLE, H. *Moby Dick ou A Baleia*, 1851).

negocia, com intento organizado de geração de *coleções*, “cabeças, crâneos e ossos, que já haviam [os *Maori*] começado a realizar por influência de demandas russas” (OBEYESEKERE, 2005, p. 44).

Para o caso neozelandês, o período de intensificação da produção, negociação e do colecionamento de *cabeças tatuadas-embalsamadas* coincide com aquele classificado em vulgata histórica como “Guerra dos Mosquetes”. O termo é utilizado (por historiografia indígena e não indígena) para referir-se a período de guerras intertribais travadas ao longo das primeiras décadas do século XIX após a introdução de armas de fogo por europeus e russos. Do ponto de vista do que Obeysekere (2005, p. 128) classifica como “guerras por comércio”, intensifica-se sobretudo a partir de 1814, com a fundação da primeira missão inglesa ao norte da lha do Norte, quando se rotiniza a troca de bens e o controle de certos líderes sobre sua circulação. Em seu momento extremo, de organização da produção de cabeças embalsamadas-tatuadas para demanda como *curiosidade, troféu ou souvenir* (HOOPER, 2005), uma espécie de câmbio girava em torno de 2:1, duas *mokomokai* para cada mosquete ou quantidade de pólvora (TE AWEKOTUKU; WAIMARIE, 2007).

Em 1811, seu comércio ultrapassa as ilhas da Nova Zelândia e chega a Sydney (Nova Holanda, Austrália). No início da década de 1820 já é regular na cidade (PALMER; TANO, 2004, p. 4). Entre as décadas de 1820-1830, a ampliação e a organização da produção e a negociação de cabeças tatuadas-embalsamadas leva à intensificação da escravização de inimigos para a produção de falsificações (OBEYESEKERE, 2005; PEGORARO, 2010; HENARE, 2005).<sup>5</sup> Da mesma forma, a partir de 1820, com a ampliação e a regularização de rotas comerciais, aparece a figura do *intermediário* (PEGORARO, 2010, p. 5) entre vendedores e compradores de cabeças. Por *compradores* entenda-se, sobretudo, colecionadores particulares e de museus. A organização desse mercado da curiosidade na Polinésia do século XIX, do ponto de vista da Ciência, passa especialmente pelo desenvolvimento de estudos antropológicos de perfil biológico-anatomista (DOUGLAS, 2014; OBEYESEKERE, 2005), em cujos debates, como vimos na sessão anterior, se define a classificação de modelagem sociorracial da região. Além disso, cabeças como as maori alimentaram certo imaginário popular na segunda metade do XIX ao redor de “Povos

5 Nos termos de Robley (2003, p. 169): “cabeças de feitura recente e inferiores tomaram o lugar de cabeças antigas e genuínas”.

Guerreiros” fomentado por exposições, feiras, museus e publicações (PEGORARO, 2010; OBEYSEKERE, 2005).

*Mokomokai*, terminologia do século XIX, traduzível por “cabeça de escravo” (FRÜNDT, 2017), se refere à produção e à administração de *remanescentes humanos* pelas populações autóctones das ilhas que compõem a Nova Zelândia diante da crescente demanda não indígena. Localmente, é objeto do mundo do sagrado-espiritual, das relações com antepassados (amigo ou inimigos), com chefia e guerra; estreitamente relacionado à noção cultural central para o povo Maori e outros do Pacífico como um todo, tanto no seu preparo quanto nos seus modos de guardar e exibir: *mana*, traduzível por energia vital animadora, mas também energia acumulada dos usos feitos por múltiplos sujeitos dos mesmos “objetos”. Desde antes das guerras intertribais, seu uso é apresentado por naturalistas e colecionadores (ROBLEY, 2003; YATES, 2013) com ênfase em duas das técnicas de que resulta: a *tatuagem facial* (em que comparecem objetos de metal e tinta e uma gramática gráfica); e o processo de *secagem* de cabeças (do esvaziamento da cabeça ao tratamento com bálsamos, defumação e com óleo de baleia), ambos marcados por *tabu* e *expertise* de ofício.

O processo como um todo é apresentado, na literatura reunida, por dois termos, com sinonímia: *embalsamento* ou *mumificação*. Além de suas qualidades técnicas, destacam-se suas qualidades estéticas: simetria e característica curvilínea, se comparada com outros exemplos de tradição de tatuagem na região (THOMAS; COLE; DOUGLAS, 2005); e certo *padrão* de representação, conformando a tatuagem gramática de expressão (ROBLEY, 2003, p. 68) e identificação de gênero, família, tribo, povo. Neste sentido, outra dimensão ressaltada é a de seu *significado*: a mais difundida, de que tatuagens faciais são índices de distinção, de hierarquia. Não sem razão, se tomarmos *cabeças embalsamadas* como concernentes, alguns dos referentes a elas associados são os de *guerreiros*, *chefes*, *reis*. Por fim, reis e chefes tanto podem ser parentes, *antepassados* quanto *inimigos*, cujas cabeças são guardadas como troféus e expostas ritualmente (ROBLEY, 2003; YATES, 2013; OBEYSEKERE, 2005).

No caso dos dois *reis-chefes* que se encontram sob salvaguarda do Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional/UFRJ, podemos acompanhar algumas dessas políticas de colecionamento e classificação em formação, de regimes diplomático-científicos entre nações imperiais até regimes de tombamento museológico.

## **DUAS CABEÇAS EMBALSAMADAS DE REIS-CHEFES NEOZELANDESES**

Na edição de 10 de dezembro de 1817, o jornal *A Gazeta*, na seção “Notícias Marítimas”, reportava, dentre uma dezena de chegadas, em 6 de dezembro, a da corveta *Uranie* (Urânia), com *Estado Maior*, sendo capitaneada por Luis de Freycinet (1779-1842). Era capitão com experiência, então em sua segunda viagem exploratório-científica (1817-1820). Em 24 do mesmo mês, no número 103, a *Gazeta* noticia, em texto extenso, sobre os fins da *Expedição* de circum-navegação: “Este oficial tem ordem de ir medir a figura do hemisfério austral, fazer observações sobre a intensidade da força magnéticas, e diferentes experiências interessantes à história natural”.

Entre as décadas de 1810-1820, o Rio de Janeiro recebeu contingente de naturalistas de distintas nacionalidades e formações (BERGER, 1964). Recuperando as condições em que se conformam as presenças e os projetos, por exemplo, de Spix, Martius e Naterrer para o caso da “Missão Austríaca” (1817), trabalhos como os de Lisboa (1997) e Santos (2016) evidenciam que certos interesses públicos da capital imperial em formação se organizavam em torno de relações diplomáticas, desenvolvimento científico – para o caso, em especial relacionado à criação do Museu Real (1818) – e a investigação das potencialidades exploráveis de trabalho e matéria-prima. Do ponto de vista do Pacífico, de sua travessia, quer vindo da África, quer da América, cidades como Rio de Janeiro e Sydney (Nova Holanda) são nodulares na extensa rede que vai se formando e intensificando entre a Papua-Nova Guiné e a ilha de Páscoa. Conformavam portos, cascos urbanos e zonas rurais de intensa circulação, paradas (praticamente) obrigatórias para reabastecimento, zonas multiculturais, de formação de padrões de relacionamento comercial, administrativo, político e cerimonial. Para o caso dos projetos científicos nacionais em desenvolvimento, configuram lugares privilegiados de geração de *atos* do mundo natural e cultural através do colecionamento e da mensuração, sobretudo modelados pelas Ciências Naturais.

No caso da *Expedição* de Freycinet, segundo Laux (2011, p. 11), a primeira expedição francesa “puramente científica”, sua equipe era composta por um *desenhista* (Jacques Arago) e três *naturalistas*: um *médico* de 2ª classe, 1º *cirurgião* e naturalista (M. Quoy), um *médico* de

3ª classe, 2º *cirurgião* e naturalista (J. P. Gaimard); e um *farmacêutico* e *botânico* (Ch. Gaudichaud), todos da Real Academia de Ciência. Estamos no contexto francês das viagens científico-exploratórias inauguradas por Bougainville em 1766. Antes disso, os interesses da França na região eram de ordem econômica, sobretudo entrar na corrida de caça às baleias para produção de óleo (LAUX, 2001, p. 67). Voltavam de três anos de viagem de circum-navegação. É nesse quadro que encontramos um colecionador francês e dois *objetos de curiosidade* da Nova Zelândia, a partir de cujas trajetórias exercitaremos alguma etnografia histórica das condições de colecionamento do período, e acompanharemos alguns dos regimes de valor por que passaram dois remanescentes humanos, dois *chefes-reis neozelandeses*.

Jacques Etienne Victor Arago (1790-1854), em seu relato de “volta ao mundo” intitulado *Lembranças de um Cego* (1939), comenta que, após dois anos de viagem, a Expedição aporta em Sydney, Nova Holanda (Austrália): “Os costumes desses miseráveis, seus hábitos, seus usos oferecem ao curioso uma multidão de detalhes repletos de interesse”. Ao mesmo tempo, lamenta que a corveta passe tão rapidamente por mundos tão diferentes dos seus para suas “desesperadas curiosidades”. Apesar de circular pelo circuito científico-artístico, Arago não aparece, na relação de Freycinet, como membro da equipe de *naturalistas*, mas fazendo parte de seu *Estado Maior*. Do ponto de vista estritamente profissional, podemos posicioná-lo no que Bleichmar (2012) define como “ilustradores científicos”, formados no campo das artes, que em busca de trabalho participaram de viagens de *exploração científica*. De suas viagens, editou dois livros em 1822 e 1839. O primeiro é um compêndio de *cartas* escritas pelo desenhista-naturalista entre 1817 e 1820. O segundo, um livro de memórias na forma de *diário*.

Em *Passeio ao Redor do Mundo na Corveta Real Urânia e Física*, de 1822, referências à Nova Zelândia e sua gente aparecem após pequena *expedição* realizada ao interior de Sydney, Nova Holanda (Austrália), em 1820, com mediação de *negociante* e *explorador* “muito recomendado” na zona, M. Woolstonecroft. Já em mar, rumo à América, ao sul da Nova Zelândia, escreve:



Essa ilha vasta e onde o inverno é realmente frio, e onde independente disso os homens usam apenas um manto forte, curto, para se garantirem do rigor das estações. Lá ainda vivem os antropófagos, onde os combates são de morte, como os Mundurucus tirando a cabeça de seus inimigos vencidos, e preparando-as para que se conservem por anos (1822, p. 68).

Como vimos, o século XIX produziu a distinção entre *raças* para a região, posicionando, para a Polinésia, povos como os Maori no polo da *selvageria* e corolários como *canibal* ou *antropófago*. Em alguns momentos de ambas as publicações do desenhista francês, *Maori* e *Mundurucus* serão referentes acionados para ocupar o lugar da hostilidade, da guerra, do canibalismo, gente colecionadora de cabeças de inimigos, espécie de hiperselvagens, compostos ao longo do caminho de circum-navegação, dos portos por onde se passa aos relatos que circulam em microrregiões e à literatura de narrativas de *viajantes*.<sup>6</sup> Da mesma forma, os Maori serão caracterizados por sua “força e resistência”.

Meses depois, após naufrágio nas ilhas Malvinas, antes de serem recolhidos pela corveta La Physicienne, Victor Arago reporta ter chegado a terra com “dois pequenos caixotes de curiosidades, algumas esteiras, um sapato e um manto da Nova Zelândia, que tenho vestido durante a temporada nas Malvinas” (p. 71). Mais adiante, por fim, explicita alguns dos itens salvos: “Duas cabeças de neozelandeses embalsamadas, eu as salvei, assim como algumas armas e um manto desse país” (p. 75).

Desde as expedições de Cook, *coleções maori* são constituídas e estão associadas ao longo do tempo a múltiplos regimes de valor (APPADURAI, 2008) e à organização de sistemas de objetos (BOUDRILLARD, 1994). Se tomado como índice, os tipos definidos por Arago são exemplares: cabeças embalsamadas, armas, manto. São todos objetos de chefia (mais detalhadamente: *enxós* e *clavas* de pedra e de madeira; *manto* e *cabeças mumificadas* de antepassados e inimigos) que participam das negociações, de conflitos e guerras coloniais ao longo do século XIX (THOMAS, 2016; OBEYESEKERE, 2005). Para o caso da coleção reunida por Arago, do ponto de vista do conjunto, se comparada com outros acervos (SMITH, 2012; STARZECKA; NEICH; PENDERGRAST, 2010; KJELLGREN, 2007), segue certa gramática em que o colecionismo e a

---

6 Em especial na publicação de 1839, nos capítulos da Polinésia, por exemplo, Arago se refere ao caso de Cook e à literatura de viajantes ingleses e franceses.

operação arquivista foram se organizando, gerando séries, hoje muito difundidas, e organizando mercados – formais e informais – de compra-venda e permuta de artefatos.

Retomando a narrativa em cartas, ao fim da viagem, em sua passagem pelo Rio de Janeiro, reporta o caso do roubo de algumas de suas *curiosidades*:

Uma dessas curiosidades me foi roubada por um espanhol de nome Cogoi. Nosso Cônsul não foi capaz de fazer com que me as devolvessem, mas o primeiro ministro do Rei, Thomas Antonio, me pagou generosamente. Foi o Rei que ordenou o desembolso, e a Princesa Real me havia prevenido dias antes.

O enredo resumido ao final de seu *Passeio ao Redor do Mundo* é retomado na publicação de 1839, esta composta tanto de narrativa textual quando imagética, *Lembranças de um Cego, viagem ao redor do mundo*. No capítulo XXVII, na seção dedicada à *Nova Holanda*, reporta seu encontro de “vinte e quatro horas” com um “rei neozelandês” (1839, p. 290), fato que se deu quando da *expedição* ao interior com mediação de M. Woltsoncraft. O relato do encontro é de tensão contínua, misto de temor e admiração.

Pouco antes dessa expedição, há referência a remanescentes humanos. Recém-chegado a Sydney (Capítulo XXVI), Arago conta sobre a visita à casa de campo de um senhor M. Field e do encontro com um grupo de “indígenas infelizes que rondavam a casa” (1839, p. 279). Com seu *chefe*, trocou duas peças de roupa por sua *vestimenta*. Quinze dias depois, o mesmo chefe retorna e oferece “a cabeça de um inimigo que ele havia cortado em sua última excursão” (no mesmo capítulo). Não há mais comentários na publicação sobre esse remanescente.

Retomando o encontro com um *rei neozelandês*, logo na abertura do capítulo, comenta sobre a desconfiança com que se aproximou do “neozelandês”, “infeliz” de uma “terra inóspita”, de “horríveis massacres” (1839, p. 291), ao mesmo tempo de físico e ethos admiráveis, “alto”, “forte” e “guerreiro”: “A Nova Zelândia, aqui vizinha, produziu uma raça forte, belicosa, admirável em sua estrutura”. Logo em seguida, reúne consideração sobre a *chefia* daquela *raça*: cada *vila* da Nova Zelândia tem um *chefe* ou dois, a quem se deve obediência, na graça e na guerra. Para virar chefe, é preciso dar “provas de coragem” e sobretudo se submeter a “tatuagens horríveis” sem “demonstrar dores” (p. 292). Neste ponto, faz

detalhada descrição do processo de tatuagem, associando suas etapas a níveis de coragem demonstrada e ao grau de reconhecimento recebido. Ao final da cena, diz “confessar que me senti cheio de admiração pelo paciente e seu decorador” (p. 292-293).

É através da mediação de Woltsoncraft que conhece o “chefe Bahabé”, “chefe tatuado”, um “valente neozelandês”, “selvagem neozelandês”, “homem de formas atléticas”, conhecido por sua “belicosidade e assassinatos” (p. 293). Ele fazia trocas entre a Nova Zelândia e o mundo cosmopolita de Sydney. Através de um intérprete, funcionário do inglês, estabelece algum diálogo e o desenha. Em certo ponto da narrativa, quando pensou que seria atacado, empunhou um dos dois revólveres que tinha. A reação de Bahabé é descrita da seguinte maneira: “pôs ao chão sua magnífica clava de madeira, e me mostrou uma segunda em formato de espátula, e deu a entender que queria trocar pelo revólver. Aceitei sua proposição”. Alguns desenlaces ainda acontecem até que a troca efetivamente se concretize: “abandonou também sua arma principal, me presenteou a pedra lisa e azul, e iniciou pela segunda vez a troca, começou com a clave de madeira, lhe entreguei em seguida a arma menos perigosa” (p. 293).

Por fim, encontraremos suas coleções de *objetos curiosos* sendo negociados na rua do Ouvidor<sup>7</sup>, no Rio de Janeiro de 1820. Arago retoma a acusação de *roubo ao espanhol* Cogoi. Começa seu relato sobre o destino de duas “cabeças de reis neozelandeses” (1839, p. 404), com estrutura narrativa como peça de teatro, com um narrador externo e a intermediação de vozes para representar o drama ora resumido:

1. Inicia seu relato: “Eu havia salvo do naufrágio algumas bagatelas trazidas dos países distantes; um espanhol de nome Cogoi, joalheiro na rua do Ouvidor, me pediu que lhe mostrasse as duas cabeças de reis neozelandeses ricamente tatuadas e de uma conservação perfeita. Eu as emprestei e, no dia seguinte, quando fui pegá-las de volta, este ladrão despudorado sustentou, na presença de duas testemunhas, que eu as

7 Pesquisa inicial em arquivo indícia, na década de 1820, a presença de certo João André Cogoi, joalheiro, com loja na rua do Ouvidor. Até o momento, o encontramos, em 1827, doando um conjunto de moedas gregas e romanas ao Museu Nacional Real do Rio de Janeiro, assim como em uma série de anúncios, no mesmo ano, no Diário Fluminense, de seus serviços na rua do Ouvidor, número 125, e também que estaria organizando uma rifa. Por fim, em 1834, o encontramos compondo o corpo diplomático da cidade como vice-cônsul da Colômbia.

havia trocado por um punhado de pequenos brilhantes, algumas algas marinhas e outros objetos em filigrana”.

2. A partir desse ponto a narrativa se adensa. Arago é levado por dois policiais para prestar queixa ao Magistrado, próximo à praça do Rocio. Relata o naturalista francês que este lhe confia: “Você deve renunciar às suas duas cabeças de neozelandeses, meu caro Arago, elas foram vendidas a um inglês, M. Young, que as doou para o Museu, para onde já foram despachadas”. E completa: “Nosso dinheiro é bom, aceite-o em troca desses dois objetos de forte curiosidade”.

3. O fim do encontro com o Magistrado é o agendamento de uma reunião com o Primeiro-Ministro Thomas Antonio Villanova Portugal, que intermediaria a relação com a família e o Museu reais, o que se dá no dia seguinte, quando Villanova Portugal lhe informa que seria recebido por Sua Alteza Real Leopoldina no Palácio de São Cristóvão. Ao final, ganha a quantia de 7.200 francos, além de poder escolher duas caixas das mais ricas coleções de insetos e mariposas do acervo do Museu Real.

4. Na noite do mesmo dia, Arago dirige-se ao Palácio de São Cristóvão. Após elogios à “civilidade real” da Imperatriz, conta ter sido interpelado a falar sobre o seu caso com Cogoi, ao que lhe “pede como uma graça que deixe as duas cabeças neozelandesas”; que gostaria de mandar uma para o “Museu do Brasil” em Viena. Arago diz-lhe que então escolha qual das duas gostaria. A Imperatriz elege “a que se parece com Henrique II”. Vende ainda mais algumas peças, entre as quais aponta para “dois ou três cassetetes”. No fim desse dia, Arago recebe a “Cruz de Cristo” (p. 406).

Na mesma década de 1820, alguns dos *objetos de curiosidade* de Arago foram postos em exibição. Contemporâneo e de mesma formação, no trabalho de J. B. Debret (1768-1848) – com quem se relacionou e que desenvolvia uma ilustração científica da paisagem, das gentes e seus costumes – encontramos desenhos de objetos múltiplos, de objetos etnográficos a objetos da sociedade e da corte luso-brasileira. Ao longo da década de 1820 fez alguns desenhos de coleções do Museu Real, dentre eles, remanescentes maori e mundurucu. Do ponto de vista de como os representa, ressaltamos apenas da composição os olhos abertos e a simetria dos padrões para cada lado do rosto, e que não são fidedignos à complexidade dos grafismos tatuados originais.



Figura 1 - Debret, J.B. *Cabeça Maori*. Aquarela, 20,3 x 18,2 cm, c. 1820-1829

Neste ponto da vida artefactual dos dois *reis-chefes*, de sua salvaguarda e exibição museal, no quadro da formação do Império ultramarino luso-brasileiro, entrevemos certo atravessamento de regimes de objetificação<sup>8</sup> que sobre-enfatizaram algumas de suas potencialidades históricas, silenciando outras (TROUILLOT, 1995; PRICE, 2016; OLIVEIRA, 2007), e colocando-os em relação a outros objetos, o que forma certos sistemas de objetos (*coleções*). Em *inventário* de 1838, demanda ministerial do Império por relação dos objetos do Museu Nacional, nós os encontramos sob o classificador *Nova Zelândia*: “duas cabeças com ornatos de orelhas, que pretendem os neo-zelandeses conservarem em memória de seus antepassados” (NETTO, 1870, p. 71).

A partir da década de 1840, com a criação do primeiro Regulamento do Museu, começa a desdobrar-se do quadro das Ciências Naturais um campo autônomo, o dos “usos e costumes”, dentro de uma 4<sup>a</sup> seção de estudos (VELOSO, 2013, p. 74). Deste ponto em diante, como *acervo* do Museu Real-Nacional, estamos passando do regime de *curiosidade* para o *etnográfico*, campo de estudos que se deprende paulatinamente das Ciências Naturais e se define como de estudos da *cultura*. Se tomarmos

8 Para enquadramento da noção de *objetificação*, veja-se: HANDLER, 1993; STOCKING JR, 1988; CLIFFORD, 2016; MACDONALD, 2004; BOUQUET; PORTO, 2005.

dois momentos de *tombamento* (de registro em livro), já em regime de *coleção etnográfica*, das décadas de 1870 e 1920, do que passou a ser também classificado como *Coleção Arago*, um dos valores científicos destacados para guarda, conservação e exibição dos remanescentes humanos é o das técnicas de *embalsamento* e *tatuagem*. Desaparece o sentido de “memória dos antepassados” e se mantém a tatuagem facial como referente de *chefia*. Se a pauta contemporânea propõe a *humanização* (HAU’OFA, 2008) dos processos de relação e entendimento entre intelectuais, pesquisadores e indígenas, em face dos remanescentes humanos espalhados por museus de todo o mundo, processos de *tombamento* – em sua extensão descritiva mínima, seus referentes e ênfases – operam silenciamentos das condições coloniais de produção e aquisição (TROUILLOT, 1995; PRICE, 2016; OLIVEIRA, 2007) e das condições científico-museais de entrada em acervo e exibição. Como propôs há algum tempo Bourdieu (1998), no jogo de disputas pela produção do real, da definição e da circunscrição de *regiões* e *povos*, para o caso da autoridade e da *realidade* científica, descrever é prescrever.

Do ponto de vista dos elementos narrativos encontrados em *Inventários* e *Livros de tombo*, o conjunto de objetos oriundos da Nova Zelândia, de abrangência incerta, é classificado como *Coleção da Nova Zelândia* (NETTO, 1870); *aquisição* tanto referida como “adquirida por D. Pedro I” quanto de coleta de Arago (Livro de Classificação de Coleções, c. 1906-1912). Ressalte-se que alguns dos objetos encontrados em reserva técnica ainda têm etiquetas do período, nos quais se lê “coleção Vila Nova Portugal”. Esse multirreferenciamento de autoria da coleção pode evidenciar as cenas de colecionamento e aquisição que reunimos neste exercício. Ladislau Netto (1870, p. 253) confirma, em seu inventário do final do século XIX, que:

Forão remetidas ao Museu pelo ministro Villanova Portugal e é a ellas que se refere Jaques Arago quando tratou, no fim do seu quarto volume do *Souvenir d’un Avéugle*, do inverossímil episódio que o levou pela primeira vez, no Paço, à presença da família real. O que ha de verdade no que disse Arago é que estas duas cabeças forão trazidas por ele da Nova Zelandia, de envolta com algumas aves empalhadas e com muitos dos vários artefactos que hoje possuímos d’aquelle paiz.

Até o momento, parca documentação foi localizada do ponto de vista do registro de sua entrada em acervo. No caso das peças da *Nova Zelândia*,

aparecem especialmente documentadas na relação de Ladislau Netto (1870), organizada nos “armários” 7 e 8. Nela constam 24 “artefactos” de 14 tipos de objetos da “Nova Zelândia primitiva” (nos termos do diretor do Museu Nacional: de tribos “bravias”, “anthropofagas”, mas “valentes” e “cheias de amor próprio”). Neste momento, o termo classificatório é o de *coleções etnográficas*, e o projeto de uma 4ª seção anexa já evidenciou a necessidade de organização de campo dedicado aos estudos etnográficos e arqueológicos (VELOSO, 2013; AGOSTINHO, 2014).

O inventário de Netto, em relação ao da década de 1830, é mais extenso, e o uso do referente “Nova Zelândia” parece bastante amplo, a tomar a parca informação de colecionamento e entrada de que dispomos dos objetos colecionados no século XIX. Se compararmos o conjunto da Etnologia do Museu Nacional com acervos reunidos em conjuntos de outros museus, tanto confirmamos reclassificações como não podemos estar seguros de o material ser da região. As ênfases de Netto recaem sobre ambas as técnicas reunidas nas cabeças (*embalsamento* e *tatuagem*). Além disso, ressalta tratarem-se estes *arabescos* de insígnias de chefia, de “grande chefia”, significado cultural coberto de ambiguidade, que faz com que objetos, como analisa Hooper (2005), do ponto de vista de seus colecionadores e das conjunturas de colecionamento, possam ao mesmo tempo ser artefato e troféu.

<b>Sala 7. Seção de Archeologia, Numismática etc.: Armárium. 7</b>
Duas cabeças embalsamadas e cujos arabescos, profundamente gravados na face, denuncião-nos haverem sido ellas de grandes chefes.

Entre as décadas de 1900-1910, Edgard Roquette-Pinto inicia o trabalho que ocuparia algumas décadas para o registro em tombo das coleções etnográficas do Setor de Etnologia com seu *Catálogo Geral das Collecções de Anthropologia e Ethnographia do Museu Nacional*. Por um lado, a objetificação técnico-científica é articulada através do referente *mumificação*, classificação que pode significar um quadro comparativo técnico mais amplo com outras coleções da grande área de estudos de Antropologia no início do século XX. Além disso, é nesse momento de classificação em tombo que a informação de *aquisição*, de D. Pedro I, e de *coletor*, de Jacques Arago, se define. Um primeiro levantamento na

Seção de Memória e Arquivo do Museu Nacional (SEMEAR/MN/UFRJ) não revelou a presença de tal informação em registro que não seja seu texto de tombamento.

Sabemos que no mesmo período, no entre décadas de 1910-1920, o antropólogo produziu relatório sobre a *Coleção do Havai* (presente de Kamehameha II, rei do Havai; *doação* do imperador Pedro I ao Museu Real), no qual cita os materiais de Arago.<sup>9</sup> Poderia ser *fonte* do registro. Da mesma forma, dois regimes historiográficos são associados: o da formação da Nação (um imperador adquirindo bens etnográficos) e o da Ciência (um naturalista-desenhista negociando algumas de suas *coleções*). E ainda, cena “inverossímil” para Netto (1870): uma situação de *roubo* e *venda* (versão de Arago) consagra-se como *aquisição* (versão de Tombo).

Por fim, ainda que Roquette-Pinto também compusesse uma série *Nova Zelândia* com alguns objetos a menos que a de Netto<sup>10</sup>, a coleção é desmembrada em tomo, os dois remanescentes humanos sendo constatados no início do livro de tomo, no qual aparecem outras coleções de antropologia biológica junto à etnográfica; e os demais objetos, mais adiante, junto a outras coleções etnográficas reunidas ao redor do referente “Pacífico”: com as das ilhas Aleutas, ilhas da Rainha Carlota, Hawaii, Fiji, Papua Nova-Guiné. Mantém-se a ênfase na *chefia*.

Número de Tombo	Descrição
4551	Cabeça mumificada de um chefe maori. Adquirida pelo Imperador Pedro I de J. Arago 18...
4552	Cabeça mumificada de um chefe maori. Adquirida pelo Imperador Pedro I de J. Arago 18...

9 Acervo SEMEAR/MN/UFRJ, Fundo Antropologia, caixa 12.

10 Se colocarmos o acervo do Setor de Etnologia e Etnografia/MN/UFRJ em quadro comparativo com outras coleções de museus etnográficos (como coleções britânicas, norte-americanas, francesas e neozelandesas), dos artefatos enumerados em ambas as classificações, separamos a seguinte série: duas *toimoko*, duas clavas (jade e madeira), uma enxó (madeira e jade) e um manto de fibra vegetal. Série bastante significativa diante do quadro sócio-histórico brevemente recuperado, associando *chefia* e guerra intra e extratribal.



## DOIS REIS NEOZELANDESES: DOS LIMITES BIOGRÁFICOS E DAS NOVAS HISTORIOGRAFIAS

“Ainda assim, indígenas mortos podem voltar para assombrar historiadores profissionais e amadores.” (Trouillot, 1995, p. 13)

Os cenários, os personagens e as ações reunidos evidenciam – ainda que mediados por narrativas e suportes diversos – um conjunto de posições, saberes e projetos do mundo colonial vislumbrado a partir da Oceania do século XIX: um *naturalista* francês, um *comerciante* e *explorador* inglês, um *rei-chefe* maori, um *comerciante* joalheiro, um *magistrado*, um primeiro *ministro* e uma *imperatriz* em portos nodulares no entre Europa e Mares do Sul. No caso das *coleções etnográficas*, conforma quadro que possibilita acompanhar o trânsito de artefatos desde a Papua Nova Guiné e Nova Zelândia a lugares como o Rio de Janeiro, e permite, de alguma forma e em algum nível, relacioná-los com o mundo da política, da guerra e da negociação entre nações e povos da região.

Reunimos alguns artefatos dos quais recuperamos algo de suas feições de *documento* (remanescentes humanos, relatos e desenhos de viagem, inventários e livros de tombo, jornais) para indiciar quadros históricos, de formação do colonialismo imperial europeu das primeiras décadas do século XIX, de negociações multiculturais em que objetos europeus e ilhotas puderam circular em muitas direções e enredamentos (THOMAS, 1991). Compusemos cenários que vão das guerras intertribais e comércios nos portos do norte da Nova Zelândia ao interior de Sydney, o naufrágio nas ilhas Malvinas, e o Rio de Janeiro com negociantes de objetos de curiosidade e a formação de acervos do Museu Real.

Se o que compusemos pode ser tratado como uma “biografia das coisas” (APPADURAI, 2008), seus regimes de valor foram variados, de bem de troca maori em tempos de guerra à curiosidade artificial e, por fim, coleção etnográfica. Mas se quiséssemos avançar no que a imaginação historiográfica nos permite conceber do cotidiano e da intimidade das vidas sociais, poderíamos seguir perguntando: Quem foram estes dois *reis-chefes neozelandeses*? Em que batalhas, das muitas *guerras dos mosquetes*, perderam suas vidas? Quem tratou suas *cabeças*, administrou seu *mana*, trabalho de *expertise*? Quem os havia tatuado, mestre das técnicas da tatuagem? Para onde suas tatuagens, assinaturas de pertencimento, nos levam em termos de famílias, clãs e regiões?

Ou, ao final, não estamos diante de *reis-chefes*, mesmo que roubados de outras tribos, mas de indivíduos escravizados, no ápice das guerras coloniais, sacrificados e tatuados?

Se, por um lado, (praticamente) intangíveis – por isso especialmente especulativas de um ponto de vista historiográfico, dadas as condições documentais para tal empreendimento – tais questões demonstram os limites de biografias das coisas se o valor em questão, em quadro contemporâneo, é o de *remanescente humano*. Impossibilidades biográficas se colocam e evidenciam a radicalidade de certos silenciamentos, gerados na longa cadeia de higienização por que as “coisas” passam em sua extensa e diversificada biografia. Espécie de depuração de historicidade em série, ao longo de certa vida social dos “objetos” e das narrativas a eles associadas. Price (2016, p. 280), em quadro comparativo entre museus etnográficos, salienta a recorrência, primeiro, do que apresenta como certa “história da coleção dos objetos em exposição” caracterizada pelo apagamento de cenários, personagens e rotinas coloniais. Segundo, do ponto de vista dos processos de musealização de objetos – no complexo *acervo-exibição* – na medida em que passam a ser expressão *técnica* (*embalsamento e tatuagem*) e *significado cultural* (*chefia e guerra*), seu componente individual torna-se parte, exemplo-variação, expressão de algo mais geral, algo *social*.

Tatuagens faciais, em particular, consagraram-se como *símbolos* por excelência de identidade, índices de hierarquia, de pertencimento, além de expressão técnico-estética. Seu valor como *cultura* é ressaltado, razão por que são colecionadas, arquivadas, exibidas. Como propõe Trouillot (1995, p. 40), na medida em que novas historicidades alcançam hegemonia, silêncios são reiterados, novos silêncios entram em operação, ao mesmo tempo em que narrativas são criadas, completando o sentido e o valor (*histórico, etnográfico, artístico*) dos objetos. No caso apresentado, reunimos narrativas de inventário, narrativas de tombamento, narrativas de nação associadas a narrativas de colecionamento científico (um imperador que *adquire* peças de um naturalista francês).

Do ponto de vista dos povos na região, dos processos situados em lugares como a Austrália e a Nova Zelândia, ainda que intangíveis em termos acadêmico-científicos, algumas dessas questões são centrais, gerando outras historicidades articuladas aos idiomas da *origem*, da *família* e da *comunidade*. Especificando os sentidos da figura jurídica e sensível de *remanescentes humanos*, estamos diante de *remanescentes*

*ancestrais* (FRÜNDT, 2017; PATERSON, 2009). No caso, guerreiros e líderes descendentes dos que povoaram e dividiram territorialmente as ilhas da Nova Zelândia, dos que viveram o período das guerras dos mosquetes (FIRTH, 1929; MAKERETI, 1938). No quadro das agendas dos direitos políticos das últimas décadas, em contexto de *reparação*, estamos diante de *desaparecidos* (FRÜNDT, 2017; PATERSON, 2009; YATES, 2013).

Para os que reivindicam o paradeiro de seus *antepassados*, na complexa arena das reclassificações e no reposicionamento de bens das últimas décadas, outras historicidades são articuladas: Quem foram? Onde estão? Quando retornarão? O caso dos restos mortais classificados a partir da década de 1980 como *remanescentes humanos* – para um conjunto de instrumentos e procedimentos normativos que regula aquisição, salvaguarda e exibição de restos mortais<sup>11</sup> – é especialmente dramático: práticas de colecionamento transformam-se em “profanação” (MIHESUAH, 2014), questões de integridade e sensibilidade modulam do “físico” para o “espiritual” (BIEKOWSKI, 2014). Não se trata então de recuperação de “biografias das coisas” ou “histórias dos objetos”, mas de composição de “histórias de vida”.

De um ponto de vista maori, do uso político e emocional da noção de *ancestralidade*, recuperando vínculos não muito distantes (de aproximadamente dois séculos) com parentes que foram tirados de suas terras, de suas *tribos*, o termo articulado nas últimas décadas para se referir aos remanescentes é *tūpuna*, traduzível por “antepassado” (FRÜNDT, 2017). No caso das *Toi Moko*, terminologia que substitui o referente colonial *mokomokai*, estamos diante de “cabeças tatuadas de guerreiros” (FRÜNDT, 2017), descendentes dos que povoaram e dividiram territorialmente as ilhas da Nova Zelândia (FIRTH, 1929; MAKERETI, 1938). Neste quadro, um dos movimentos das políticas patrimoniais maori, desde a década de 1980, é o da crítica aos processos de objetificação colonial, no contexto das guerras fundadas em concepções associadas de selvageria-canibalismo, bem como de humanização de alguns dos *artefatos* etnográficos levados por europeus, agora, *pessoas*. Este movimento provocou, em termos globais, a revisão de políticas científico-museais articuladas à revisão de princípios legislativos locais,

---

11 Para o caso dos movimentos políticos e de reformulações patrimoniais e legais, em especial em contextos norte-americano, australiano, canadense e neozelandês, veja-se: NASON, 1997; MIHESUAH, 2000; PATERSON, 2016; MACCARTHY, 2014.

nacionais e globais, com base nos *direitos humanos* e com implicações nos conselhos de ética científica, convenções e tratados patrimoniais (MIHESUAH, 2000; NASON, 1997; PATERSON, 2016; FRÜNDT, 2017).

No caso da Nova Zelândia, no início da década de 2000, depois de duas décadas de debates amplos sobre os direitos de restos mortais e sua inalienabilidade, fundou-se o Programa de Repatriamento Karanga Aoatearoa, programa complexo que articula trabalho de pesquisa, reflexão jurídica e geração de protocolos e rotinas diplomáticos de aproximação entre instituições e países (FRÜNDT, 2017; MCCARTHY, 2014). Nesse período, mais de 300 remanescentes humanos já retornaram para a Nova Zelândia (de estimativas de mais de mil ainda espalhados pelo mundo entre museus, universidades e coleções particulares), dos quais um terço teve localizada sua procedência, sendo devolvido e enterrado cerimonialmente por suas respectivas comunidades. O restante, enquanto não tem sua procedência mapeada, fica guardado em reserva técnica de acesso restrito no Museu da Nova Zelândia Te Papa Tongarewa, área considerada como *tapu* – lugar sagrado de acesso restrito (FRÜNDT, 2017).

Um dos efeitos deste cenário de políticas do valor complexas e tensionadas é o da revisão de abordagens historiográficas, no caso de regiões como a Oceania, tomando o ponto de vista das práticas científico-artísticas para revelar a condição colonial da produção do conhecimento e os intrincados processos de comunicação intercultural através dos quais bens e pessoas circularam por entre ilhas, arquipélagos e rotas marítimas. Neste ponto, os investimentos de alguns antropólogos, historiadores, intelectuais e representantes dos povos da região podem ser alinhados, refletindo sobre o período colonial e seus múltiplos protagonismos na reformulação de regimes de valor associados à paisagem, às pessoas e aos objetos (THOMAS, 1991, 2010; O'HANLON; WELSCH, 2000). De um ponto de vista moral, nos termos de Hau'ofa (2008, p. 32), saberes de geração colonial como a Antropologia precisam *humanizar* seus procedimentos de pesquisa e representação, tanto revelando subalternizações e contra-hegemonias por que a região tem passado quanto, no caso das coleções etnográficas, revendo e ampliando seus sentidos e os alcances de leis e convenções patrimoniais, o que pode gerar (em alguma medida) renovados fluxos de negociação, debate e entendimento entre profissionais e pesquisadores de museus, acadêmicos e representantes, artífices e *experts* desse oceano de ilhas.

## REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Michele de Barcelos. **O museu em revista: a circulação e a recepção da revista Arquivos do Museu Nacional (1876/1887)**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, UFF, Rio de Janeiro, 2014.

APPADURAI, Arjun (ed.) **A vida social das coisas**. As mercadorias sob uma perspectiva cultural. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008.

ARAGO, Jacques Etienne. **Promenade autour du Monde pendant les années 1817-1820 sur les corvettes du Roi l’Uranie et la Physicienne**. Paris: H. Lebrun Editeur, 1822.

\_\_\_\_\_. **Souvenirs d’un aveugle: voyage autour du monde**. Paris: H. Lebrun, 1839.

BAUDRILLARD, Jean. The System of Collecting. In: ELSNER, J.; CARDINAL, R. (eds.). **The Cultures of Collecting**. New York: Reaktion, 1994.

BIENKOWSKI, Piotr. Authority and the Power of Place: exploring the legitimacy of authorized and alternative voices in the restitution discourse. In: TYTHACOTT, L.; ARVANITIS, K. (eds.). **Museums and Restitution**. New practices, new approaches. New York: Ashgate Publishing Limited, 2014.

BLEICHMAR, Daniela. **Visible Empire**. Botanical Expeditions & Visual Culture in the Hispanic Enlightenment. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

BOUQUET, Mary; PORTO, Nuno (eds.). **Science, Magic and Religion**. The Ritual Processes of Museum Magic. London: Berghahn Books, 2005.

OURDIEU, Pierre. **Economia das Trocas Linguísticas**. São Paulo: EdUSP, 1998.

CLIFFORD, James. Museus como zonas de contato. **Periódico Permanente**, 6, p. 1-37, 2016.

COHN, Bernard. **Colonialism and its Forms of Knowledge**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996.

DOUGLAS, Bronwen. **Science, Voyages, and Encounters in Oceania, 1511-1850**. Melbourne Palgrave, 2014.

FINDLEN, Paula (ed.). **Early modern things**. Objects and their Histories, 1500-1800. New York: Routledge, 2013.

FIRTH, Raymond. **Primitive Economics of the New Zealand Maori**. UK: George Routledge & Sons Ltd., 1929.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho (org.). **Viajantes estrangeiros no Rio de Janeiro (1809-1818)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

FRÜNDT, Sarah. Return logistics. Repatriation business. Managing the return of ancestral remains to New Zealand. In: HAUSER-SCHÄUBLIN, Brigitta; PROT, Lyndel (eds.). **Cultural Property and Contested ownership**. The trafficking of artifacts and the quest for restitution. New York: Routledge/Unesco, 2017.

GELL, Alfred. **Art and agency: an anthropological theory**. Oxford: Clarendon, 1998.

HANDLER, Richard. An anthropological definition of the Museum. **Museum Anthropology**, 17, p. 33-36, 1993.

HAU'OFA, Epeli. **We are the Ocean**. Selected works. Honolulu: University of Hawai'i, 2008.

HENARE, Amiria. **Museums, Anthropology and Imperial Exchange**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

HOOPER, Steven. **Pacific Encounters**. Art & Divinity in Polinesia 1760-1860. UK: The British Museum Press, 2005.

KEESING, Roger; TONKINSON, Robert (eds.). Reinventing traditional culture: the politics of kastom in the Island Melanesia. **Mankind**, 13 (4), 1982.

KJELLGREN, Eric. **Oceania: art of the Pacific Islands in the Metropolitan Museum of Art**. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2007.

LAUX, Claire. **Le Pacifique aux XVIII et XIX siècles, une confrontation franco-britannique**. Enjeux économique, politiques, et culturels (1763-1914). Paris: Éditions Karthala, 2011.

LISBOA, Karen Macknow. **A Nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)**. São Paulo: Hucitec, 1997.

LOPES, Maria Margaret. **O Brasil descobre a Pesquisa Científica**. Os museus e as ciências naturais no século XIX. São Paulo: Hucitec, 2009.

LUSTOSA, Isabel. **O Nascimento da Imprensa Brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

MACDONALD, Sharon. Theorizing museums: an introduction. In: MACDONALD, S.; FYFE, G. **Theorizing Museums**. New York: Blackwell Publishers, 1996. p. 1-20.

MAKERETI (PAPAKURA, Maggie). **The old time Maori**. Oxford: University of Oxford, 1938.

MCCARTHY, Conal. The practice of repatriation: a case study from New Zealand. In: TYTHACOTT, Louise (ed.). **Museums and Restitution**. New practices, new approaches. Farnham, Reino Unido: Ashgate, 2014.

MELVILLE, Herman. **Moby Dick ou a baleia**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MIHESUAH, Devon (ed.). **Repatriation Reader**. Who owns American indian remains? Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 2000.

NASON, James. Beyond Repatriation: cultural policy and practice for the twenty-first century. In: ZIFF, B.; RAO, P. (eds.). **Borrowed Power**. Essays on Cultural Appropriation. Abingdon-on-Thames, Reino Unido: Routledge, 1997.

NETTO, Ladislau. **Investigações Históricas e Científicas sobre o Museu Imperial e Nacional**. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1870.

O'HANLON, M.; WELSCH, R. (eds.). **Hunting the gatherers**. Ethnographic Collectors, agents and agency in Melanesia, 1870-1930s. New York: Bergahn Books, 2002.

O'HANLON, Michael. Introduction. In: O'HANLON, M.; WELSCH, R. (eds.). **Hunting the gatherers**. Ethnographic Collectors, agents and agency in Melanesia, 1870-1930s. London: Bergahn Books, 2002.

OBEYSEKERE, Gananath. **Cannibal Talk**. The Man-eating myth and Human sacrifice in the South Seas. California: University of California Press, 2005.

OLIVEIRA, João Pacheco. O retrato de um menino Bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus, século XIX e XXI. **Tempo**, p. 73-99, 2008.

PALMER, Christian; TANO, Mervyn. **Mokomokai: comercialization and desacralization**. International Institute for Indigenous Resource Management, 2004.

PATERSON, Robert K. Ancestral remains in institutional collections:



proposal for reform. In: BELL, Catherine; PATERSON, Robert (eds.). **Protection of First Nations Cultural Heritage**. Laws, Policy and Reform. Toronto: UBC Press, 2009.

PEGORARO, Andrea. Le *mokomokai* du Musée ethnographiique Juan B. Ambrosetti (1910-2004). **Gradhiva**, 11, 2010.

PORTO, Nuno. A Imperatriz em 2014: a coleção do Pacífico no Museu Nacional do Rio de Janeiro e as lutas contemporâneas pela Indigenização da Colúmbia Britânica, Canadá. In: MONTENEGRO MAGALHÃES, A.; BEZERRA, R. (coords.). **Museu Histórico Nacional. D. Leopoldina e seu tempo**. Sociedade, política e arte no século XIX. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2016.

PRICE, Sally. Higienização da cultura. Poder e produção de exposições museológicas. In: LIMA FILHO, Manuel; ABREU, Regina; ATHIAS, Renato (orgs.). **Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas**. Recife: Editora UFPE, 2016.

ROBLEY, H. G. **Maori Tattooing**. New York: Dover publication, 2003 [1896].

ROCA, Andrea. **Os Sertões e o Deserto**. Rio de Janeiro: Garamond/Faperj, 2014.

SANTOS, Rita. **Um naturalista e seus múltiplos: colecionismo, projeto austríaco na América e as viagens de Johann Natterer no Brasil (1817-1835)**. Tese (Doutorado em Antropologia) – PPGAS/MN/UFRJ, 2016.

SCHULTZ, Kirsten. **Versalhes Tropical**. Império, Monarquia e a Corte Real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SMITH, Huhana. **Mãori. Leurs trésors ont une âme**. Paris: Musée du Quai Branly, 2012.

STARZECKA, Dorota; NEICH, Roger; PENDERGRAST, Mick. **The Maori Collection of the British Museum**. Londres: The British Museum Press, 2010.

STOCKING Jr., George. Essays on Museums and Material culture. In: \_\_\_. **Objects and Others**. Essays on Museums and Material Culture. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

TCHERKÉZOFF, Serge. **Polynésie/Mélanésie**. L'invention française des "races" et des régions de l'Océanie (XVI-XX siècles). California: University of California Press, 2000.

TE AWEKOTUKU, Ngahua; WAIMARIE NIKORA, Linda. **Mau Moko: the world of maori tattoo**. Nova Zelândia: Penguin, 2007.

THOMAS, N. **Entangled Objects**. Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific. Cambridge, London: Harvard University Press, 1991.

THOMAS, Nicholas; ADAMS, Julie. Introduction. In: THOMAS, Nicholas et al. (eds.). **Artefacts of Encounter**. Cook's voyages, colonial collecting and Museums Histories. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2016.

THOMAS, Nicholas; COLE, Anna; DOUGLAS, Bronwen (eds.). **Tattoo**. Bodies, Art and Exchange in the Pacific and the West. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2005.

THOMAS, Nicholas. **Islanders**. The Pacific in the Age of Empire. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2010.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silencing the Past**. Power and the Production of History. New York: Beacon Press, 1995.

VELOSO Júnior, Crenivaldo Régis. **Os curiosos da natureza:**

*João Pacheco de Oliveira e Rita de Cássia Melo Santos*  
(Organizadores)

Freire – Allemão e as práticas etnográficas no Brasil do século XIX.  
Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em  
História, UFF, Rio de Janeiro, 2013.

YATES, Donna. **Toi Moko**, 2013. Disponível em: [www.traffickingculture.org](http://www.traffickingculture.org). Acesso em 09/10/2017.

**III - AS EXPERIÊNCIAS DE MUSEUS  
INDÍGENAS EM FACE DOS DESAFIOS  
CONTEMPORÂNEOS**



# ETNOGRAFIA E ARQUITETURA<sup>1</sup>

Alban Bensa

## UM PROJETO POLÍTICO E ARQUITETÔNICO

Em junho de 1988, Jean-Marie Tjibaou solicitou ao governo francês a construção de um centro cultural em Nouméa, capital da Nova Caledônia. Três anos mais tarde, a Agência para o Desenvolvimento da Cultura Kanak e a equipe do arquiteto Renzo Piano começaram a trabalhar juntos neste projeto. Em maio de 1998, o Centro Tjibaou seria inaugurado com a presença do primeiro ministro francês Lionel Jospin e de Marie-Claude Tjibaou, viúva do líder kanak, morto tragicamente em 1989.

O presente livro retrata a história da construção do Centro Cultural Tjibaou e procura refletir sobre a estranha aventura política, arquitetônica e antropológica que tornou possível um tal acontecimento. Este ensaio em forma de testemunho restitui, por meio do texto e das imagens, as etapas do projeto, ao mesmo tempo em que propõe uma reflexão pessoal mais ampla sobre as mensagens das quais ele me parece portador, bem como sobre as relações entre etnologia e arquitetura (TOGNA, 1998). Enquanto etnólogo consultor, integrado à equipe do arquiteto chefe do projeto (O Renzo Piano Building Workshop), eu pude de fato, ao longo de oito anos, experimentar *in loco* as relações entre estas duas disciplinas.

Quando a etnologia se interessa pela arquitetura, privilegia as construções típicas e antigas. Em geral, a análise visa demonstrar de que modo a organização social pode ser lida na distribuição dos espaços ou em que medida a forma das construções pode remeter a uma dada cosmogonia. Esta abordagem, à qual a etnologia deve alguns de seus textos mais característicos, é dificilmente transponível para o estudo de uma obra arquitetônica contemporânea. Neste caso, de fato, o espaço

---

1 Esse texto consiste na tradução de partes do livro **Ethnographie et architecture**. Paris: Adam Biro. 2000. Tradução de Roberta Ceva e revisão de Pablo Antunha Barbosa.

construído não é apreendido como a emanação de uma sociedade ou de um grupo enquanto unidade coletiva particular, mas como uma criação voluntarista singular cuja necessidade se impôs ao fim de uma longa história. A equação se complica ainda mais quando o próprio etnólogo participa da elaboração progressiva e com frequência hesitante de um edifício. Quando o referente não é um corpo social em aparência tão estável e permanente quanto as formas originais das habitações que ele ocupa, mas um povo em movimento, quando o edifício produzido é absolutamente único e não reproduzível de forma idêntica, do que o antropólogo deveria dar conta senão deste impalpável movimento que origina o novo e que denominamos criação?

Nestes caminhos tortuosos, a tarefa primeira, me parece, seria a de retrazar a genealogia dos acontecimentos, das situações, das forças manifestas e latentes que fizeram este compósito onde o edifício pôde crescer e se enraizar. O Centro Cultural Tjibaou foi gestado por uma história que começa bem antes que se pudesse imaginar a factibilidade de sua construção. É preciso ter em mente esse passado para apreender que a primeira grande obra arquitetônica da Nova Caledônia seria a sua realização. Ao longo deste livro, eu rememorarei os episódios que podem esclarecer descrições e interpretações propostas. Mas situemos, desde já, algumas das principais articulações desta história. A ocupação da Nova Caledônia pela França remonta a 1853. Esta apropriação do bem alheio se fez em detrimento da população autóctone, instalada neste arquipélago melanésio há mais de três mil anos. Os viajantes ocidentais distinguiram na Oceania três grandes regiões: a Melanésia, a oeste, a Micronésia, ao centro e a Polinésia, a leste. Apesar de algumas diferenças aparentes (tipo físico, estruturas políticas, sistemas religiosos), as populações destas áreas, como atestam a arqueologia e a linguística, têm todas a mesma origem e pertencem a uma única família linguística.

Aqueles que os navegadores europeus logo denominaram “os Kanak” pertencem a esta onda migratória dita “austronésia”, que progressivamente povoou um Pacífico insular ainda desabitado, numa época em que a Papua Nova-Guiné e a Austrália já haviam recebido implantações humanas. Como todos os austronésios, os Kanak trouxeram para as ilhas da Oceania seu *savoir faire* de horticultores, mas – exceção notória no Pacífico – não a criação de porcos. Assim como o atesta a cerâmica dita “lapita”, própria a todo o povoamento do Pacífico insular,

os primeiros ocupantes da Nova Caledônia se instalaram no litoral e, em seguida, nos vales da Grande Terra, enquanto outros se implantaram sobre os três atóis de corais que constituem as ilhas Lealdade. A colonização europeia pôs um termo nesta livre utilização do espaço. A chegada de criadores de gado bovino, a abertura de uma penitenciária e, em seguida, a exploração das jazidas de níquel a céu aberto originaram uma colônia de povoamento que confinou os Kanak em 10% de seu antigo território, no interior de espaços que tinham o estatuto jurídico oficial de reservas, inteiramente delimitadas no final do século XIX. Ao mesmo tempo, ao proibir aos Kanak o livre acesso ao trabalho e ao importarem mão de obra de outras colônias francesas ou estrangeiras, o Estado reduzia ainda mais as possibilidades da população autóctone na nova economia local.

Esta política de espoliação fundiária e de exclusão esteve na origem da grande insurreição iniciada pelos Kanak em 1878. O movimento estava fadado ao fracasso, o que reforçou o isolamento da população autóctone. Após uma breve revolta em 1917, foi preciso esperar a década de 1960 para que os colonizados retomassem o caminho da contestação, situando-a explicitamente sob a bandeira do termo “kanak”. Esta palavra, que significa “homem” em havaiano, era utilizada pelos marinheiros europeus para designar indiferentemente todos os autóctones do Pacífico no século XIX. Pouco a pouco reservada exclusivamente às populações indígenas da Nova Caledônia, ela ganhou um sentido pejorativo que os independentistas conseguiram reverter. Ao se autodenominarem “kanak”, eles transformaram o estigma em emblema e colocaram a questão colonial no coração de sua identidade.<sup>2</sup>

Por intermédio do movimento social e político lançado em 1984, os independentistas kanak obtiveram algumas de suas reivindicações essenciais: restituição de terras, acesso ao emprego e à gestão de uma parte da Nova Caledônia, abertura de um processo que poderia conduzir à independência. Por meio destas exigências, o povo kanak pretendia, antes de tudo, tomar parte na vida de um território francês do Pacífico marcado por desequilíbrios inquietantes: uma população alóctone que se tornou majoritária, uma economia quase exclusivamente nas mãos dos europeus e centrada na exploração do níquel e em importantes transferências financeiras vindas da França, e um desenvolvimento

2 Nós adaptaremos, neste livro, a ortografia atualmente utilizada na Nova Caledônia: kanak permanece invariável, mas ganha letra maiúscula quando for utilizada como substantivo. N. T.



crescente do único polo urbano do arquipélago (Nouméa) em detrimento das regiões do interior, na qual residem 70% dos Kanak (CHRISTNATCHT, 1987; FREYSS, 1995). Esta dominação sem partilha favorecia o abandono ou mesmo a ignorância total da cultura kanak, no entanto, única herdeira capaz de conferir ao arquipélago da Nova Caledônia sua verdadeira originalidade.

A história do arquipélago caledônio marcou fortemente as fantasias dos europeus sobre os Kanak e, reciprocamente, os esforços feitos por estes últimos para combater tal negatividade. Na imagética colonial, aos Kanak foram atribuídos os estereótipos mais desprezíveis. Exibidos em Paris ou estigmatizados por autores de histórias em quadrinhos, os Kanak por muito tempo nutriram as divagações europeias sobre o “primitivo” ou sobre o “elo perdido”. Das exposições universais (1889) ou coloniais (1931) aos troços verbais de certos jornalistas e políticos destas últimas décadas, passando pela assimilação do termo “canaque” a um insulto, os melanésios submetidos à França não foram poupados em nada. Em 1902, era de bom-tom prever que os Kanak, assim como os aborígenes tasmanianos, logo estariam extintos; em 1986, fiel a esta tradição, o então ministro dos Departamentos e Territórios Ultramarinos ainda ousava afirmar diante da Assembleia Nacional que os Kanak não existiam.

Quando sob pressão kanak o Estado francês decidiu, por fim, remediar estas disparidades de outra época, implementando um processo de “reequilíbrio”, foi igualmente obrigado a reabilitar a cultura dos primeiros ocupantes da Nova Caledônia. As tímidas políticas de promoção melanésia implementadas no final dos anos 70, e frequentemente questionadas, não foram suficientes para dirimir os preconceitos por intermédio dos quais os europeus justificavam sua dominação e seus privilégios. Assim, prolongando a cólera dos Kanak que reivindicavam seu “lugar ao sol”, era preciso gritar alto para que seu direito fundamental ao respeito fosse reconhecido e para que fossem fundadas as condições para uma descolonização pacífica, ou seja, exitosa. O Centro Tjibaou é fruto desta lenta e dolorosa maturação. Em 1989, a criação da Agência para o Desenvolvimento da Cultura Kanak e o estabelecimento de um projeto de centro cultural concretizaram este desejo.

Da total negação ao reconhecimento triunfal, o percurso parece ainda mais inacreditável, uma vez que culminou no encontro não menos improvável entre uma civilização melanésia desconhecida e o trabalho

de um grande arquiteto. A edificação de um centro cultural dedicado aos Kanak, levada a cabo pela França, constitui uma das realizações mais manifestas desse processo de revalorização do qual Jean-Marie Tjibaou foi o tenaz e convincente artesão. Nada indicava, no entanto, que pudéssemos dizer um dia que, em um pequeno arquipélago do Pacífico Sul, dependente do espaço político francês, seria edificada uma das mais surpreendentes construções do final do século XX.

A figura central do empreendimento analisado neste livro não é outra senão a própria cultura kanak. Para os Kanak a cargo do projeto, esta referência não é tão evidente quanto poderíamos imaginar. A cultura, como o tempo, segundo Santo Agostinho, todo mundo sabe do que se trata enquanto não se tenta defini-la, mas é exatamente ao nos interrogarmos sobre o que ela é que ela nos escapa. Todo o problema colocado para uma instituição de vocação “cultural” reside nesta dificuldade em tornar visível o que, na vida cotidiana, não é percebido como “cultura”, mas simplesmente como “vida”, que espontaneamente se revela, se organiza e intervém. Isto é de fato ainda mais verdadeiro uma vez que a “cultura” kanak, longe de constituir uma sobrevivência exótica em vias de extinção, permanece sendo, tanto na cidade como no interior do arquipélago, o ponto de referência de todos os melanésios, a bússola de suas escolhas fundamentais e de suas atividades criadoras.

Para o arquiteto, tornar explícita e visual uma presença singular no mundo contemporâneo não é menos problemático, uma vez que este modo de ser não é o seu. Ao aceitar o risco de dedicar sua construção à cultura kanak, Renzo Piano se engajava em uma via original. Não tendo nenhuma ideia nem experiência deste mundo no início do projeto, o arquiteto dele tomou conhecimento por meio de um diálogo constante com os responsáveis pelo projeto da etnia kanak, com mediação da etnologia. Desta escuta, o arquiteto italiano podia tentar uma síntese entre sua própria cultura arquitetônica e aquela elaborada pelos Kanak ao longo dos séculos. O cocriador do Centro Georges Pompidou, juntamente com Richard Rogers, e responsável em seguida por numerosas e célebres construções (a fundação de Mesnil em Houston, o estádio de Bari ou o espaço musical para a ópera em Veneza e Milão...), se confrontava, neste caso, com questões bastante específicas. Como pensar um espaço construído em referência direta a uma cultura profundamente diferente da sua? Como, sem atrofiá-la, nem reificá-la, fazer com que uma cultura

do efêmero (casas de madeira e de palha) fosse significada por um edifício moderno? Responder a estas exigências supunha que a arquitetura vislumbrada se organizasse em torno das linhas de força por meio das quais a civilização kanak revela sua especificidade. Enfim, para além desta aposta formal e técnica, a preocupação em fazer da singularidade do povo originário da Nova Caledônia a fonte de uma criação contemporânea também deveria fortalecer a ideia, cara a Jean-Marie Tjibaou, de que a cultura kanak poderia servir como emblema para a luta política engajada pelos seus em favor da descolonização.

O trabalho empreendido para produzir uma imagem arquitetônica da cultura kanak será aqui explicitado e pensado ao mesmo tempo como uma herança do passado e como efeito das exigências presentes. Da fala de Jean-Marie Tjibaou reivindicando a criação de um centro cultural àquela de sua esposa, inaugurando o edifício dez anos mais tarde, nós seguiremos o encadeamento das situações políticas e dos julgamentos estéticos ou técnicos que concretizaram o que, em sua origem, não era senão uma bela utopia. As decisões iniciais (capítulos I e II), a invenção dos espaços (capítulos III a VI), as opções museográficas (capítulos VII e VIII) e, por fim, as mediações conceituais e as práticas que tornaram possível esta realização (capítulos IX e X) serão descritas e analisadas em referência constante ao edifício e à civilização kanak, apreendida através de sua história e de seus hábitos. Por fim, um capítulo de conclusão procurará decifrar a mensagem que o Centro Tjibaou dirige talvez ao século que se inicia.

O edifício e o espaço do Centro Cultural constituem um lugar onde a arte veio sustentar um projeto político e no qual a política contou com a arte para vencer suas próprias dificuldades. Se o esforço é exemplar, se ele contribui para pensar uma solução para o futuro da Nova Caledônia, seria errôneo, no entanto, ver nele mais do que um marco histórico importante. De fato, um surpreendente edifício instala com veemência a referência kanak na Nova Caledônia, mas o Centro Tjibaou permanece na aurora de novos tempos ainda bastante imprevisíveis.

## **GÊNESE DE UM RECONHECIMENTO CULTURAL UMA INICIATIVA SEM PRECEDENTE**

Em 05 de maio de 1998, o Centro Cultural Tjibaou foi inaugurado em Nouméa. Por suas dimensões e a grande homenagem prestada a uma cultura autóctone, este edifício não tinha nenhum equivalente, nem na metrópole, nem nos territórios ultramarinos franceses. Ao contemplarmos a obra arquitetônica, não podemos deixar de nos questionar sobre as condições que tornaram possível a sua realização. Como os responsáveis políticos franceses decidiram pela reabilitação de uma cultura minoritária integrada à sua revelia à República em 1853? Por meio de quais artifícios conseguiram liberar 350 milhões de francos, na época, para convidar – por ocasião de um concurso internacional – um arquiteto italiano a decantar o charme da Melanésia? A demanda é ainda mais surpreendente se pensarmos que, para a maioria dos franceses – ignorando tudo ou quase tudo sobre a Nova Caledônia e os Kanak – o futuro deste arquipélago distante jamais constituiu uma prioridade. É verdade que por meio da revolta kanak, que estourou em 1984, do “affaire d’Ouvéa”, em 1988 e, por fim, no mesmo ano, pela assinatura dos acordos de Matignon – uma iniciativa do primeiro ministro Michel Rocard – a Nova Caledônia entrou no debate político francês, ou mesmo internacional. Igualmente pela primeira vez, nessas diversas ocasiões, as mídias atribuíram algum lugar a um político kanak (Jean-Marie Tjibaou) e, por seu intermédio, ao povo que representava.

Mas é preciso reconhecer que, na França – exceção feita a um pequeno grupo de pessoas – estes acontecimentos jamais suscitaram maior atenção. Tema de disputas entre governo e oposição, algumas vezes instrumento de manobras políticas parisienses, pomo da discórdia entre a França e os países do Pacífico – com relações por muito tempo delicadas por conta dos testes nucleares – o dossiê da Nova Caledônia não constituía, porém, uma aposta política tão central quanto o desemprego, a questão escolar ou a reforma da justiça. E, no entanto, com o único objetivo de construir um centro cultural kanak em Nouméa, o Estado francês acreditou-se legitimado a gastar o equivalente ao orçamento anualmente utilizado para a luta contra a dependência química. Por que esta atitude que muitas pessoas não deixaram de julgar excessiva?

As engrenagens de uma iniciativa tão surpreendente – da qual nem os bretões, nem os bascos, nem os corsas, nem os caribenhos, por exemplo, jamais se beneficiaram – devem ser buscadas, logicamente, na história das relações entre a Nova Caledônia e a França. Quanto a este assunto, a longa duração rivaliza com as circunstâncias as mais contingentes, e as determinações estruturais se misturam às intervenções individuais para formar um emaranhado nada fácil de desatar. Sempre se pode invocar o caráter inexorável das descolonizações no século XX, a necessária refundação das relações da França com os países do Pacífico ou a incontornável quitação da dívida contraída por nosso país com uma população por muito tempo marginalizada, que conta atualmente com somente 80 mil pessoas. Não é menos verdade que sem o desejo kanak de dar fim a um século e meio de tutela colonial, sem a filosofia particular do líder independentista Jean-Marie Tjibaou, sem a longa mobilização de vários altos funcionários em favor do mundo kanak e de sua cultura, sem a preocupação constante de François Mitterrand em multiplicar os vestígios monumentais de sua ação, a Nova Caledônia jamais teria visto em seu solo a construção de um edifício tão imprevisível quanto aquele imaginado por Renzo Piano e sua equipe.

## **A LONGA NOITE DOS KANAK**

Se do turbilhão de acontecimentos que precederam a construção do Centro Tjibaou destacam-se algumas constantes às quais, retrospectivamente, é possível conferir a função de causas, aquelas oriundas de um passado doloroso se impõem com muita força. Evidentemente, todos aqueles que lutaram pela construção do Centro quiseram virar a página dos abusos diversos dos quais a cultura kanak foi vítima ao longo de toda a história da colonização. James Cook soube criar relações inteligentes e compreensivas com as populações da Grande Terra onde aportou em setembro de 1774. Mas suas descobertas abriram caminho, posteriormente, a pessoas que não se preocuparam em colocar em prática – como ele – a filosofia humanista do século XVIII. Quase todos os comerciantes, missionários e colonos que passaram ou se estabeleceram na Nova Caledônia desenvolveram um discurso de desprezo em relação aos Kanak. Prisioneiros de uma imagética que relegava tudo o que não

era europeu na Oceania à selvageria, a maior parte desses migrantes, que se dirigiam aos mares do sul, não cessaram de vilipendiar, de um modo aliás bastante convencional, o conjunto das tradições locais (BOULAY, 2000).

Quando a colonização tomou as vezes de uma vasta empresa de povoamento e de poder, seus representantes civis e religiosos se engajaram em uma guerra aberta contra os Kanak e sua cultura.<sup>3</sup> Ao longo das espoliações fundiárias sistemáticas e dos deslocamentos forçados da população, a destruição dos lares, dos objetos de arte ou das instalações complexas realizadas para o cultivo de tubérculos (taro e inhame) foi uma triste constante da política de conquista. A fim de conferir um quadro institucional para estas pilhagens, o Código do Indigenato foi promulgado em 1887. Esta legislação, própria a todas as colônias francesas, mas jamais tão estritamente aplicada quanto na Nova Caledônia, obrigou os Kanak a trabalhos forçados para os colonos e para a administração por 60 anos, ao mesmo tempo em que os impedia de circular livremente e de participar da vida política local. Uma exclusão tão radical só podia se fazer acompanhar por represálias em relação às práticas culturais. Em nome de uma moral hostil à diferença, as missões católicas e, em seguida, protestantes rapidamente impediram as cerimônias tradicionais e as danças. Em seguida, um novo costume foi imposto às mulheres (um vestido desenhado por um grande costureiro parisiense) e aos homens (o “manou” ou calça), enquanto se ordenava aos Kanak que abandonassem suas tradições religiosas (culto dos ancestrais, devoções a entidades protetoras etc.).

Ao mesmo tempo, o Estado implementava uma política linguística claramente hostil às línguas locais. No momento da chegada dos europeus, 30 línguas eram faladas na Grande Terra e nas Ilhas Lealdade. Para facilitar a evangelização e a escolarização, a princípio, os missionários mostraram-se favoráveis a seu uso. A administração, por sua vez, assumiu atitude contrária. Assim, procurando limitar o domínio das missões sobre as populações autóctones, o governador Guillain proibiu, por meio de um decreto promulgado em 1863, o uso das línguas kanak na escola. Em 1921, uma decisão arbitrária do mesmo tipo bania do arquipélago

<sup>3</sup> Lembremos que a França do século XIX criou uma instituição penal na Nova Caledônia. Aos colonos livres se juntaram assim cerca de 25 mil condenados que, em sua maioria, permaneceram na ilha após sua liberação (MERLE, 1995).

qualquer publicação em língua indígena. A legislação visava impor a autoridade colonial, fazendo do francês a única língua oficial, como que para marcar seu desprezo em relação não somente às línguas, mas também à cultura kanak. O dossiê não havia progredido em nada 50 anos mais tarde, já que, em 1970, os Kanak associaram à sua reivindicação por independência aquela do reconhecimento de suas línguas. Estas exigências, explica o linguista Jean-Claude Rivierre,

foram mal recebidas pela sociedade colonial branca, acostumada a considerar a cultura kanak como um folclore anacrônico e sem interesse. Ignorando que esta cultura participa de uma civilização da Oceania bem viva em todo o Pacífico, ela prefere ver estes autóctones como “sobreviventes do neolítico”, cujas línguas não se escrevem, não têm gramática etc. (RIVIERRE, 1985).

Tais preconceitos também dominaram amplamente a política escolar em relação aos Kanak. Ao se examinar, como o fez Marie Pineau-Salaün (SALAÜN, 1997-98), a gênese progressiva de sua escolarização, observa-se claramente que a cultura melanésia foi sistematicamente rejeitada em nome da suposta superioridade do mundo branco em todos os domínios. De fato, as práticas pedagógicas na Nova Caledônia, católicas, protestantes ou laicas, por muito tempo privilegiaram o adestramento (respeitar a autoridade, “amar” a França) e a palmatória (privações, humilhações) em detrimento da escuta benevolente e da palavra formadora. Este desvio da causa escolar se fez em nome de uma concepção evolucionista e darwinista das sociedades humanas: os Kanak não poderiam escapar da extinção e aceder à “civilização” se não abandonassem a sua.

Uma saída para esta travessia do deserto se esboçou quando, em 1946, após a Liberação, o General de Gaulle finalmente acordou a cidadania francesa aos Kanak. Eles desenvolveram, então, por meio de associações e partidos políticos, uma reivindicação crescente por dignidade. Em 1953, no entanto, por ocasião das festas do centenário da tomada da Nova Caledônia pela França, o estatuto da cultura kanak ainda não era suficientemente elevado aos olhos dos europeus para que uma política de reabilitação fosse implementada em seu favor. Ainda mais se procurarmos fazer o balanço “de um século de aculturação na

Nova Caledônia”.<sup>4</sup> As atitudes oficiais somente evoluíram sensivelmente quando os próprios Kanak se engajaram na promoção de sua cultura. Neste sentido, o festival “Melanésia 2000”, em setembro de 1975, constituiu um momento decisivo.

## MELANÉSIA 2000

Essa manifestação, sem equivalente naquele momento, ia muito além de uma apresentação da cultura kanak ao público de Nouméa. Para preparar o festival “Melanésia 2000”, um dossiê intitulado “Melanésia 2000”, *festival de expressão melanésia*, havia sido constituído na primavera de 1974. Em um texto liminar, Jean-Marie Tjibaou explicitava o sentido e a finalidade que tal iniciativa deveria ter a seus olhos:

A motivação profunda deste festival é a fé na possibilidade de se instaurar um diálogo mais profundo e mais frequente entre a cultura europeia e a cultura autóctone [...]. O grupo melanésio, sobretudo, deve reencontrar seu orgulho em uma personalidade cultural que as circunstâncias históricas do povoamento o levaram a negar por fidelidade a uma escala de valores nova que, atualmente, o deixa de mãos vazias [...] O festival pode ajudar o Kanak a retomar a confiança em si mesmo e reencontrar mais dignidade e orgulho em relação ao patrimônio cultural que faz parte da experiência e da riqueza da humanidade. Esta tomada de consciência é importante para “desbloquear” psicologicamente o melanésio de seu complexo de inferioridade, ligado em grande parte à insignificância cultural à qual se encontra reduzido (os *slogans* tradicionais eram “Kanak, convertam-se! Civilizem-se!” [...]. Em nome da fé e da “civilização”, o Kanak teve de negar a si mesmo [...] Se pude me permitir escrever isto, é porque estou convencido que tomamos o caminho errado e que, atualmente, a glória da fé e a honra da “Civilização” seriam convidar o Kanak a integrar o banquete das civilizações não como um mendigo aculturado, mas como homem livre. E a participação kanak não pode ser senão a afirmação de sua personalidade por meio da possibilidade reencontrada de se expressar em sua própria cultura [...] Mas para existir plenamente, a cultura, como o mundo kanak, necessita fundamentalmente (é vital) deste reconhecimento do mundo que a circunda. O não reconhecimento criado pela insignificância e pela ausência de diálogo cultural não pode levar senão ao suicídio ou à revolta (TJIBAOU, 1996).

4 Título do número do *Journal de la Société des Océanistes*, publicado em 1953.



Esta mensagem, que Jean-Marie Tjibaou retomaria mais tarde incansavelmente, mesmo durante os mais fortes enfrentamentos com os europeus, se enraíza na convicção de que o mundo kanak é rico em uma tradição que pode constituir a base das mudanças de que a Nova Caledônia precisa.

As cerimônias, danças, construções, criações etc. vistas por ocasião do festival “Melanésia 2000” foram aquelas às quais os Kanak estavam habituados naquela época. Tais práticas saíram simplesmente das reservas onde se perpetuavam para serem mostradas em Nouméa, por ocasião de uma grande festa identitária. O festival se inscrevia, portanto, em perfeita continuidade com os modos de ser e de fazer dos Kanak naquela ocasião. Com esta demonstração, Jean-Marie Tjibaou esperava provar que a cultura kanak era a fonte de uma reivindicação nacionalista legítima. No livro *Kanaké, melanésio da Nova Caledônia*, que publicou juntamente com Philippe Missotte em 1976 (TJIBAOU, 1976), ele tentou dotar seu povo de um mito de fundação que transcendesse as múltiplas divisões em áreas linguísticas e em chefaturas (BENSA, 1995). Veremos, mais adiante, que uma versão deste mito servirá como fio condutor da visita ao jardim do Centro Tjibaou.

## **DA CULTURA COMO ARGUMENTO POLÍTICO (1975-1981)**

A época era propícia à unidade na luta. Tjibaou levou adiante seu empreendimento de apresentação e de defesa da cultura kanak no momento em que a reivindicação por independência ganhava corpo e desenvolvia ações simbólicas no campo. Os anos 1975-1980 foram de fato marcados por manifestações ou por atos isolados que exigiam reformas fundiárias, escolares, institucionais que colocassem um termo à segregação dos Kanak e respeitassem sua especificidade cultural. A maioria dos responsáveis políticos da Nova Caledônia, apoiada por uma maioria eleitoral anti-independentista, negou categoricamente estas demandas prementes de diálogo.

No entanto, na época da presidência de Valéry Giscard d’Estaing, medindo pouco a pouco o aumento das tensões na Nova Caledônia, Paris consentiu em alguns gestos: o financiamento do festival em 1975, o lançamento de uma reforma fundiária em 1978 e a criação de um instituto dito “de promoção melanésia”. Mas estes avanços, que a

esquerda encampou e encorajou sensivelmente a partir de 1981, vinham tarde demais para responder às aspirações radicais de emancipação dos independentistas kanak. O governo francês só passou a levá-los a sério quando a FLNKS (Frente de Liberação Nacional Kanak Socialista), dirigida por Jean-Marie Tjibaou, decidiu promover ações políticas de protesto. Ao boicotarem as eleições que não faziam senão ratificar o fato de serem minoritários, ao invadirem as terras que a colonização lhes havia confiscado e ao avançarem um projeto claro de reformas estruturais que poderiam conduzir à independência, os Kanak conseguiram, entre 1984 e 1986, se impor na cena política francesa e internacional.

### **JEAN-MARIE TJIBAOU**

Esse movimento determinado em favor da descolonização ofereceu uma tribuna internacional ao líder do que viria a ser a FLNKS, em 1984. Jean-Marie Tjibaou, seu presidente, desenvolveu fartamente suas reflexões sobre as relações entre cultura e política. Este antigo padre preocupou-se em ver os Kanak conservarem sua especificidade, ao mesmo tempo em que assumiam plenamente suas responsabilidades nas transformações indispensáveis da Nova Caledônia. A cultura, segundo ele, não podia senão se integrar no futuro identitário de seu povo e não ser abandonada pelo caminho como uma roupa velha fora de moda. Ele ancorava suas convicções no retorno à sua sociedade, que empreendeu em 1970, após a redução voluntária ao Estado laico.

Estudante de ciências humanas e de etnologia em Lyon e em Paris, ele dizia ter “buscado as ferramentas de análise” para melhor questionar o alcance e o futuro das práticas culturais kanak. Consciente de sua originalidade, mas também do estado de desespero no qual se encontravam seus compatriotas, desrespeitados, ele refletiu sobre as consequências da vergonha de si e da perda de toda e qualquer referência. O colonialismo, enfatiza, torna os colonizados estrangeiros em face de si mesmos e faz dos Kanak seres anônimos. Para que retomem sua identidade e dignidade, é preciso conferir à sua civilização o lugar que merece. É preciso, portanto, repertoriá-la em todos os seus aspectos para mostrar sua riqueza e seu interesse. Este trabalho, levado adiante devido à iniciativa de Jean-Marie Tjibaou, no início dos anos 1980, permitiria a constituição de um primeiro fundo documental, núcleo da atual mediateca do Centro.

Foi neste contexto que Jean-Marie Tjibaou edificou, em 1985, um pequeno centro cultural em sua comuna de Hienghène, trabalhando para a renovação do museu de Nouméa, que reúne as mais belas e antigas obras de arte kanak. Ele solicitou, nessa mesma época, que um grande centro cultural kanak fosse construído na capital da Nova Caledônia. No entanto, três anos de enfrentamentos, as tragédias de Ouvéa em 1988 e a morte, em maio de 1989, de Jean-Marie Tjibaou e de seu companheiro Yéweiné Yéweiné ainda seriam necessários para que tal exigência se concretizasse. Fruto de um combate difícil que culminou, em junho de 1988, com a assinatura dos Acordos de Matignon, este projeto de centro cultural deveria ilustrar o surgimento de uma nova situação política que não mais toleraria a negação do povo autóctone do arquipélago. Olhando do alto de um imóvel a cidade de Nouméa tomada pelos manifestantes independentistas, pela polícia e pelo Exército, Jean-Marie Tjibaou diria, em 1987: “Seria preciso construir aqui um grande centro cultural para dizer aos brancos quem somos?”.

O carismático presidente da Frente de Liberação Nacional Kanak Socialista desejava que um símbolo forte viesse a afirmar em Nouméa, capital branca da Nova Caledônia (onde residem 90% dos europeus do arquipélago), a incontornável presença melanésia negada pela colonização. A luta política deveria, a seus olhos, apoiar-se em uma revalorização da experiência humana e criadora da civilização kanak: “Se eu posso – diria ele, em 1981 – atualmente partilhar com um não Kanak deste país o que possuo da cultura francesa, lhe é impossível partilhar comigo a parte universal contida em minha cultura?” (TJIBAOU, 1996, p. 159). Com esta finalidade, era preciso imaginar um local por meio do qual o povo kanak pudesse afirmar com força sua presença sobre a cena contemporânea e acolher as demais populações do território da Nova Caledônia. Jean-Marie Tjibaou avançaria assim novamente a ideia de um centro cultural kanak a partir da assinatura dos acordos de Matignon. Após seu desaparecimento, em 1989, esta aposta foi politicamente incorporada quando o governo francês relançou o projeto. Em seguida, ainda seria preciso manter tal engajamento, vislumbrando uma obra arquitetônica à altura da ambição: não somente fazer um gesto em direção a uma cultura por muito tempo abandonada à própria sorte, mas também conferir a esta iniciativa sem precedente sobre um território dependente da República uma forma e um conteúdo excepcionais.

Do capitão Cook, em 1774, contemplando os vilarejos kanak assentados em meio ao verde, ao turista que, nos dias de hoje, vem admirar o Centro Tjibaou, o retorno de um olhar benevolente sobre o mundo kanak ocorreu ao final de uma história caótica e dolorosa. A singularidade do percurso se deve ao lugar conferido à cultura na tentativa de descolonização. Este desejo de pôr fim ao enfrentamento por meio de um pacto ético e estético, este esforço para sair “por cima” de uma situação conflitante interminável constituíram uma virada essencial na história da Nova Caledônia.

## RENZO PIANO E AS METAMORFOSES DA CULTURA KANAK

“No meu caso, o desejo de explorar novos caminhos é concomitante à minha enorme gratidão pela tradição” (PIANO, Renzo, 1997, p. 247).

Ao longo do trabalho que, do concurso à realização, imaginou o Centro Tjibaou, o domínio da obra — em seu diálogo com o domínio da produção — propôs e, em seguida, reteve soluções arquitetônicas diversas das quais atualmente podemos apreender sua filosofia de conjunto. A coerência do projeto se deve de fato a uma reflexão constante sobre as relações da cultura kanak com a história e a natureza. A única instalação sobre a península de Nouméa de um habitat kanak reconhecido reconecta os fios rompidos de uma migração bem anterior à construção da cidade pelos franceses. Para uma civilização que estabelece, entre enraizamento e movimento, autoctonia e diáspora, uma dinâmica constante, era essencial poder refundar um local lá mesmo onde ela havia perdido todos os direitos. Este retorno para casa não foi puramente formal, já que se fez acompanhar por uma forte marcação vegetal. Dracenas, taros, inhames, pinhos coloniais: a plantação é um gesto de implantação. Ao lhe atribuir um lugar primordial, Renzo Piano convidou os Kanak a jogarem com sua arte botânica para se apropriarem do local. Por fim, o próprio edifício deixa entrever o progresso que uma arquitetura vernacular, toda feita de folhas, madeira e palha, pode conferir a uma arquitetura contemporânea. Jamais deixando de lado a referência kanak, mas tampouco abdicando de sua própria liberdade, Renzo Piano devolveu o específico à sua universalidade profunda.

Uma alameda coberta com 230 m de extensão, prolongada sobre a parte norte – sem ruptura de continuidade quanto às proporções e aos materiais das paredes e do teto – por cerca de 7.000 m<sup>2</sup> de construções, longos paralelepípedos seguindo o formato alongado da esplanada sobre a qual o edifício se assenta; dez semicasas lançando para o céu um feixe de estacas que se elevam a 30 m; um parque de 7 ha onde foram plantadas altas árvores e culturas de taro irrigadas, campos de inhames, rochedos, floresta e mesmo três grandes casas “verdadeiras”: o Centro Cultural Tjibaou evoca o mundo kanak ao lhe projetar uma imagem aumentada, monumental. As antigas alamedas que estruturavam o espaço habitado mediam mais ou menos 100 m e raras eram aquelas nas quais se assentavam mais de uma ou duas casas redondas.

Quanto às culturas alimentícias atuais, elas frequentemente são compostas por pequenos campos dispersos e escondidos em terrenos no interior da floresta, ligados por caminhos sinuosos. No espaço de Tina, tudo é ao mesmo tempo superdimensionado e sintetizado por um desejo manifesto de exaltar o universo kanak e de fazer com que seja imediatamente compreendido. O Centro Tjibaou não é um modelo reduzido. Em sua complexidade, os gestos, os pensamentos, as obras geradas por uma civilização ao longo de sua história não poderiam ser contraídos em uma única forma. É preciso, ao contrário, compreendê-los como matrizes de outras formas a serem descobertas. Foi a esta exploração de possíveis conteúdos da cultura kanak que Renzo Piano e sua equipe se dedicaram, sem jamais se sentirem constrangidos a reproduzir um “modelo”.

O edifício é imediatamente significativo porque, no espaço bem delimitado de um parque urbano, faz referência ao passado kanak. De longe, grandes casas distribuídas sobre uma mesma linha e a vegetação abundante podem lembrar gravuras que mostram os “naturais” da Nova Caledônia no tempo de seus primeiros contatos. Ao se observar mais de perto, como acabamos de fazer nos capítulos precedentes, verifica-se que um trabalho considerável de reelaboração dos parâmetros tradicionais e das formas ancestrais foi realizado pela equipe arquitetônica. Permanece, no entanto, a constatação de que quando os europeus desejam mostrar um povo – mesmo que esteja vivo, transformado e criador – o recurso ao passado se impõe tal como uma figura obrigatória. Este reflexo cultural, na origem dos projetos patrimoniais mais variados, tampouco é novo na Nova Caledônia.

Os diferentes espaços do Centro Tjibaou estabelecem relações complexas com o tempo. A cada etapa do percurso, quer se trate da forma das construções, da temática do jardim, do papel da área tradicional ou das funções das diferentes salas, o peso relativo a ser atribuído ao passado e ao presente assombrou os trabalhos da obra e de sua construção. As duas equipes foram constantemente animadas pela convicção de que a realização do Centro era a ocasião de ultrapassar todas as representações anteriores do mundo kanak, elevando-o, contra todo o paternalismo primitivista, a um nível inteligível e sensível superior.

## DIÁLOGO COM A MEMÓRIA

Ao diabo com as museografias naturalistas que apresentam os Kanak como conchas! Abaixo as exposições coloniais e os cenários exóticos que desdenham das culturas não ocidentais. Fora de questão reconstituir *in vitro* habitats tradicionais. A ideia de um tipo de “kanaklândia”, miniatura de uma cidade com acentos folclóricos, nos remeteria à época na qual os europeus se utilizavam de alguns clichês para fixar os Kanak em um passado distante. A evolução política da Nova Caledônia proíbe atualmente tal aprisionamento bem característico das museografias em forma de mausoléu, que celebram os povos ao mumificá-los. Ao se imporem sobre a cena política e social, os Kanak mostraram definitivamente que não mais aceitavam ser reificados e caricaturados.

Desconfiança, por fim, em relação aos museus de etnografia atuais quando enterram os objetos sob uma pilha de comentários ilustrados como tantas outras telas de emoção estética!

Fora de questão também afastar as referências locais e propor um vasto hangar climatizado que abrigaria os tipos de espaço definidos pelo programa. A observação tem sentido, uma vez que, contrariamente a Cayenne, a capital da Nova Caledônia não soube conservar suas casas de estilo colonial. Nessas últimas décadas, Nouméa, em particular, assistiu ao desaparecimento de suas antigas arquiteturas em benefício de construções puramente funcionais, construções banais que parecem ter esquecido que estão localizadas sobre uma terra magnífica e carregada de história. Também está distante daqueles que conceberam o projeto a ideia de sufocar as dinâmicas atuais sob o peso do passado. As novas práticas culturais do arquipélago, música, dança, teatro, artes plásticas serão acolhidas em

um contexto flexível que *a priori* não oporia qualquer tradição a essas inovações. Sem esquecer que o Centro Tjibaou, situado no seio de um mundo urbano em plena expansão, também terá por tarefa oferecer à população de Nouméa um local de encontro e de expressão excepcional.

Desdenhar as encenações macabras, perfidamente obsoletas ou falsamente explicativas, rejeitar as formas inteiramente desconectadas do passado e do local, tais foram as promessas de uma criação que utilizava como trampolim a própria cultura kanak. Mostrar esta cultura não por meio da objetivação, mas da interiorização de suas escolhas formais e conceituais. Criar com ela, ao invés de dar a ver suas criações passadas. Tais foram as exigências do intenso trabalho coletivo que culminou na edificação do Centro Tjibaou. Ao longo do empreendimento, Renzo Piano não teve de dialogar nem com alguns defensores de uma “kanakidade” primordial reinventada para a ocasião, nem com as sombras proféticas de uma modernidade erradicante de todos os particularismos, mas com pessoas de longa data implicadas na defesa e na ilustração da cultura kanak viva e atual. De minha parte, convencido de que a etnologia pode trazer à criação os trunfos conjugados da memória e da antecipação do presente, me esforcei em ajudar na elaboração de um tradicionalismo explicitamente moderno.

O domínio da construção, por sua vez, fez valer constantemente um mundo kanak distanciado dos estereótipos e, ao contrário, engajado em uma história viva. A determinação da ADCK de pensar o Centro em termos da atualidade do mundo kanak pode ser reconhecida no modo como Renzo Piano se recusou a cair na armadilha da oposição tradição/modernidade. O arquiteto, há muito preocupado em todas as suas realizações em “estabelecer um vínculo contemporâneo e não nostálgico com o espaço” (PIANO, 1997, p. 250), propôs de fato algumas vezes imagens habitadas pela plástica kanak, por sua arte da construção e da paisagem, e por uma vontade inabalável de se livrar de todo passadismo. “Não poderíamos oferecer, ele explica, um produto *standard* da arquitetura ocidental, travestindo-a: o efeito teria sido o de um carro blindado coberto de folhas de palmeira” (PIANO, 1997:180). Construir um edifício estritamente funcional, a ele acrescentando algumas decorações exóticas o teria sacrificado ao kitsch e negligenciado a apreensão do local e de sua história. Mas ao se desejar “cúmplice”, em suas palavras, de um local e de uma cultura, Renzo Piano assumia o risco do regionalismo.

## ULTRAPASSAR O REGIONALISMO

Na Exposição Universal de 1899, o arquiteto da Ópera de Paris, Charles Garnier, reconstituiu as moradias típicas de várias épocas e países. Sobre a esplanada dos Invalides, em Paris, era possível admirar 44 “habitações”, classificadas segundo uma periodização histórica mais ou menos fantasiosa; a “casa dos Povos do Mar” ou a “casa da Idade Média”, passando pela “casa fenícia”, aquela dos hebreus ou dos eslavos. Cada casa era concebida como a realização de um tipo ideal de arquitetura, algumas tendo sido imaginadas a partir de algumas fontes disponíveis, outras tendo sido objeto de retoques que lhes conferiam um “estilo” facilmente reconhecível (VERNES, 1992). Quando o movimento regionalista francês em arquitetura ganhou amplitude, entre os anos 1920 e 1940, ele se vinculou a esta busca pelo pitoresco a qualquer preço: não a simples reprodução de casas tradicionais, mas a invenção de edifícios que podiam fazer as vezes de denominações locais, etiquetas turísticas ou exóticas (ARNOLD, 1992).

Assim como o orientalismo exalta, como o diria Kipling, o “mais que oriental”, a tendência regionalista imagina concentrados de arquiteturas normandas, bascas ou bretãs. Linhas próprias a diversos objetos, usuais ou mais elaborados, se encontram no interior de um único desenho, multiplicando os efeitos de sobrecarga que se repetem monotonamente. Por exemplo, as curvaturas dos tetos retomam aquelas da estatuária, dos móveis ou dos motivos da arte popular. Estas superposições tratam todas as formas como o cenário de outra até a saturação. Assim, o tipo torna-se um arquétipo compacto, um artefato sintético com o qual podemos identificar toda uma região. A proximidade do mundo indígena pretende aqui conferir a si mesma certo ar de criação.

Prisioneira desta deriva barroca, a relação com a localidade acaba se tornando frequentemente, tal como uma fantasia de carnaval, caricata ou integrista. Sair deste impasse supõe um movimento de recuo por intermédio do qual o arquiteto, renunciando a “fazer típico”, não retoma todas as formas disponíveis, mas cria um espaço e um edifício, ao retrabalhar algumas delas. Ao substituir à sobreposição de imagens somente a curvatura das casas tradicionais e o traçado da alameda, ao retomar ao infinito o espelho das correspondências entre a natureza, as linhas e os materiais, Piano conserva da lição melanésia somente o que



pode ser posto em diálogo com todas as demais culturas. O regionalismo, liberado de tudo o que nele tende para a pesada autossatisfação, se abre ao universalismo, via o traçado de uma interface entre o passado e o presente.

Para Piano, não se constrói em Nouméa como em Paris ou em Tóquio. Sobre a península de Tina, tudo deveria ser feito de modo a dar a impressão de que o Centro ali encontrara sua instalação mais propícia. Mas toda arquitetura que deseja homenagear uma realidade cultural fortemente enraizada em um espaço e em uma temporalidade que lhe são próprias deve fazer face, desde o início, ao dilema das relações a serem tecidas com o passado. Uma obediência excessiva à autoridade dos ancestrais condenaria o criador à clonagem, ao passo que varrer sua presença equivaleria a negar as fontes de uma identidade. Contornando a dupla armadilha da réplica regionalista e do credo funcionalista, Renzo Piano defendeu o princípio de uma reativação do passado no presente. Ao reencontrar uma memória, trata-se de sustentar o presente em seu esforço para interpelar o futuro. Esta abertura sobre um futuro que toma para si o movimento do tempo evita que a pregnância da localidade seja sinônimo de fechamento (CHESNEAUX, 1996). Ao contrário, o gênio do local, como em Delfos, diz alguma coisa de universal sobre o homem e sobre sua pesquisa de espaços nos quais sua relação com o mundo seria enfim pacificada, serena.

As linhas propostas pelo mundo kanak antigo serão retomadas ao final das transformações formais inspiradas por outras culturas, próximas ou distantes. Renzo Piano reivindica frequentemente o direito do arquiteto de se apropriar de tudo que pode inspirá-lo: “Nossa ciência, diz ele, como a música, é feita de pilhagem sistemática e é assim mesmo”.<sup>5</sup> A criação resulta do remanejamento de elementos muito diversos, da contribuição de disciplinas variadas, para formar, nota Piano com humor, um tipo de “sopa”, de “bouillabaisse”,<sup>6</sup> da qual, como em um caldeirão mágico, sairão novas formas. Elas contêm todas aquelas que as precederam, mas transformadas, reinventadas.

Assim, a alameda kanak, tradicionalmente sempre ao ar livre, torna-se uma rua encerrada em um longo paralelepípedo de vidro e madeira. Ela evoca alamedas cobertas das civilizações megalíticas e lembra também

---

5 *Le Monde*, 08/03/1994.

6 [N.T.] Sopa típica da região de Marselha, no sul da França, composta, entre outros ingredientes, por vários tipos de peixes.

as passagens abrigadas que, nas cidades da Espanha e da Itália, ligam os bairros, proporcionando ao transeunte um espaço protegido semiaberto. Como suas grandes irmãs da Europa do sul e também da África, a alameda do Centro filtra os raios de sol por seu teto de claraboia mas, como boa filha do Pacífico, deixa que a vegetação exterior se aproxime graças a seus muros de vidro transparente. Os pátios ampliam-se diante de cada grande casa, oferecendo espaços de repouso e de contemplação. Nestes jardins interiores, incitação ao sonho, o visitante ocidental encontrará alguma coisa das velhas casas de Córdoba ou de Túnis.

De modo análogo, as antigas casas, que tanto inspiraram em Piano “o medo de cair no folclore, no kitsch, no pitoresco” (PIANO, 1997, p. 180), reencontram sua estrutura vegetal arredondada, mas a seu arredondamento horizontal, paralelo ao solo, se acrescenta a curvatura dos longos arcos erigidos. Quanto à estaca central que, na casa tradicional é investida de um papel de sustentáculo, ela desaparece, enquanto o cone em forma de chapéu de mágico é recortado em sua parte frontal. Aqui somente se conserva – e assim mesmo fragmentado em dez unidades – seu ímpeto em direção ao céu, a ponto de o terço superior das novas casas ser inteiramente capturado por sua função simbólica: retomar o ritmo ascensional das construções de antigamente, mas para uma coreografia nova, deliberadamente lírica.

O caminho kanak se sustenta simultaneamente na sincronia – por suas plantas cujo simbolismo resiste à mudança – e na história, por suas etapas sucessivas que conduzem das origens ao mundo atual após um retorno dos mortos entre os vivos. O Centro, nos dois extremos da cadeia vegetal e semântica que o encerra, é tomado no passado-presente da imanência. Nada melhor para expressar esta eternidade do efêmero que apostar na leveza e na aparência não acabada da construção. Assim sendo, sua relação com o tempo, sem melancolia nem antecipação, é sugerida pela sucessão de transparências e de correspondências. O reflexo das folhas nos vidros, o tom sobre tom dos troncos das árvores e das estacas de madeira que vibram com os alísios mornos, a agitação e o zunido das palmeiras se projetam uns sobre os outros para melhor suscitar a vertigem de ser e de não ser, de partir sem sair do lugar e de se manter na imobilidade incerta de um tempo que não cessa de passar.

A área tradicional, *a contrario*, evidencia uma relação menos ambígua com o tempo e com a história. Suas três casas remetem explicitamente à manutenção de uma referência identitária forte: arquitetura tradicional,

delimitação de um perímetro que evoca a reserva, homenagem aos mestres da terra, cuja autoridade sobre o lugar é exercida a partir deste espaço. Apoiados ao mesmo tempo em seus ancestrais e em seu destino desde a chegada dos brancos, os Kanak não hesitam em se inscrever em uma problemática muito contemporânea, aquela das três províncias atuais da Nova Caledônia, figuradas na área por cada uma das três casas. Ali se afirma a vontade de traçar uma linha contínua de história que vincule as principais épocas do destino kanak: pré-colonial, colonial e atual. A área tradicional, inteiramente concebida pelos responsáveis do Centro, enuncia um relato distinto dos edifícios desenhados pela equipe de Renzo Piano. Relato de resistência e de engajamento na história da Nova Caledônia, lembrança prioritária que coloca as condições de diálogo com o universal encarnadas, por sua vez, pelos edifícios desenhados pelo arquiteto italiano.

Cada espaço do Centro é fruto de uma metamorfose: a alameda transformada em rua coberta, mas luminosa, está em simbiose com o exterior, os pátios que respondem a exigências técnicas, mas parecem inspirados nas casas mediterrâneas, a ruptura da casa tradicional sugerindo uma catedral em construção, o traçado do jardim que circunda o Centro como uma auréola verde: durante todo o seu trabalho, Piano realizou jogos de simetria e de inversão entre o Pacífico e o Ocidente, a ponto de o Centro figurar o mundo kanak sem jamais copiá-lo. “Não somos mais nós, mas ainda somos nós”, disse um velho melanésio ao arquiteto responsável pelo canteiro de obras após várias horas passadas no local.

Esta reflexão deveria agradar Renzo Piano, uma vez que conhecemos a importância por ele atribuída ao equilíbrio entre passado e futuro. Com a modernidade, nada será como antes. Seria preciso, para tanto, jogar fora os bebês da história com a água da bacia atual? Piano responde a esta questão de diversas formas, segundo os casos. Nas cidades sem história, como Houston, se impunha a edificação de um polo de memória (a fundação de Mesnil). Em Paris, saturada de passados empilhados, uma brecha podia ser talhada no pesado monumentalismo cultural (o Centro Georges Pompidou). Em Nouméa, a beleza de uma península preservada e a presença de uma civilização kanak, carregada de lembranças e de esperanças, não poderiam senão incitar a vinculação entre natureza e memória às exigências técnicas e políticas contemporâneas. Os pinhos colunares, os coqueiros e as casas tradicionais, por suas linhas

concordantes e seu trabalho conjunto sobre a luz, as sombras e os tons, bem como a alameda, traço rígido e protegido de avenidas verdes a céu aberto, estabelecendo entre a vegetação e o edifício, entre as formas antigas e a arquitetura atual uma relação ao mesmo tempo mimética e concorrente, uma “tensão”, diria Piano. Este jogo de fusão e de distinção, de semelhança e de diferença, permite que uma “ponte seja lançada entre o passado e o futuro” (PIANO, 1997, p. 174). Convidados a se transformarem para se projetarem no futuro, a memória e o *genius loci* estão bem presentes.

## DA NATUREZA COMO MATERIAL E COMO INSPIRAÇÃO

Integrar o espaço natural à narração arquitetônica se impôs a Renzo Piano como uma evidência. Ele quis conservar na construção alguma coisa da emoção estética que havia apreendido por ocasião de sua primeira visita à península de Tina. “Será preciso trabalhar minuciosamente, dizia ele, para preservar a força da paisagem”. A aposta foi mantida e mesmo ultrapassada no sentido de que a natureza não foi tratada como a simples manutenção de um cenário, mas profundamente implicada na concepção do Centro. Tal como um bicho-pau, o inseto que toma a forma dos galhos ou das folhas nos quais se encontra, o edifício seria imaginado, ele próprio, como um componente da natureza. Sua alameda e seus volumes não nos fazem pensar em um grande inseto deitado no verde, e suas casas, como o nota apropriadamente Emmanuel de Roux, em uma “floresta petrificada”<sup>7</sup> Mais do que alusiva, a utilização da madeira, da luz, do vento e da vegetação direcionou a criação à via do mimetismo. Uma abordagem como esta exclui que a cobertura vegetal tenha o aspecto dos jardins botânicos que os europeus gostavam de imaginar na época colonial triunfante. A fim de conservar no local todo o seu valor de propriedade e de expressão kanak, era preciso romper definitivamente com este paisagismo que, em nome da ciência e do exotismo, coloca o outro à distância. Como a etnologia, a arquitetura pretende vincular-se, neste caso, tanto quanto possível, à transcrição de uma palavra kanak da qual as construções do Centro constituem o eco. O universo vegetal provém neste caso da tradução e não de uma imposição *ex cathedra* do sentido.

---

7 *Le Monde*, 05/05/1998.

Trata-se de um lugar comum demasiado corriqueiro e nem sempre inocente o de considerar as sociedades não ocidentais como mais próximas da natureza do que as demais. Porque nos dias de hoje os europeus, em sua grande maioria, já não sabem extrair dos campos, bosques e mares do que se alimentar, nem identificar as espécies naturais, eles supõem com alguma condescendência, que as sociedades não urbanas são, à imagem inversa de suas próprias carências, compostas por pessoas que, para satisfazerem suas necessidades as mais elementares, estão ligadas à natureza como o carrapato ao cachorro. No entanto, a antropologia, graças sobretudo a Lévi-Strauss, mostrou que todas as sociedades, longe de uma fusão com o ambiente natural, dele se servem e o transformam tanto para se alimentar quanto para pensar a si próprias (LÉVI-STRAUSS, 1962). As diferenças construídas entre os reis e seus subordinados, os autóctones e os estrangeiros, os vivos e os mortos etc. extraem daquelas propostas pelo mundo natural (cereais e tubérculos, aves e répteis, lua e sol etc.) o essencial de seus materiais reflexivos.

“Boa para pensar” tanto quanto boa para comer, a natureza propõe e o homem dispõe, cada sociedade elaborando em relação a ela e a partir dela reflexões particulares. Para restituí-las, é preciso mostrar seu léxico (vegetais, minerais, animais), o encadeamento de figuras e narrações que originam. Quebrando o preconceito em relação a uma possível identificação indiferenciada das sociedades com seu ambiente, o Centro Tjibaou restitui à natureza a função de linguagem e de realização vital que os homens sempre lhe atribuem, onde quer que seja. A natureza não é decoração, mas matéria de uma experiência particular restituída em um propósito original sobre seu mundo. Dessa forma, o Centro pode ser lido como uma obra gráfica tridimensional, uma escrita arquitetônica que fornece a tradução do grande livro secreto dos Kanak.

Para tornar esta ambição realidade, a arquitetura extraiu do saber antropológico ideias essenciais, e Renzo Piano evidenciou como uma constante de seu trabalho as relações privilegiadas que mantém com esta disciplina. As numerosas referências à antropologia não se explicam somente pela intervenção de um etnólogo ao longo do projeto. Mais profundamente, Piano parece encontrar aí a inspiração para uma arquitetura “suave” – do mesmo modo como se fala atualmente em “medicinas suaves, humanizadas” – particularmente apropriada à sua exigência de ver as construções contemporâneas se aclimatarem a

seu ambiente natural e humano e não manifestarem uma arrogância imaginativa gratuita. Para Piano, a antropologia pode fornecer à arquitetura as ferramentas adequadas para uma mediação entre um local, uma cultura e uma criação, um diálogo entre a técnica e a sensibilidade particular de uma civilização:

Não devemos esquecer, diz ele, que estamos na aurora do século XXI, e se podemos utilizar uma tecnologia bastante avançada, também podemos suavizá-la, ela pode se tornar um meio eficaz, que seja complementar e não oposto ou incompatível com a noção de memória. Devemos reconciliar modernidade e tecnologia com natureza e tradição.<sup>8</sup>

Com o Centro Tjibaou, a espacialização do mundo kanak provém da busca por uma justa distância entre herança cultural e inovação, respeito pela autoridade dos ancestrais e liberação de toda gravidade. O que ele exhibe e incita à meditação em relação à cultura kanak se deve à junção de sua especificidade e de sua parte de universalidade, na origem do que traz o passado no presente e torna possível o encontro. Não se trata, portanto, de uma encenação – classificatória, como nas estantes dos velhos museus de história natural ou burlesca como nas exposições coloniais – mas por intermédio da antropologia, da interiorização de uma cultura e, em seguida, de sua exteriorização por meio de um gesto arquitetônico novo.

Como ele afirma algumas vezes em tom de brincadeira séria, Renzo Piano pôde ter o sentimento de “falar kanak” por meio da realização deste projeto, e partilhar alguma coisa desta cultura outra. O aprendizado não foi o de uma língua morta ou de uma civilização extinta, mas o de uma cultura viva em plena expansão social, política e cultural. O arquiteto precisava, portanto, pensar conjuntamente passado e atualidade dos Kanak sem para tanto abdicar de sua própria liberdade. Encontrar um ponto de equilíbrio entre memória das formas antigas e novo desenho, semelhança e correspondência, permite aproximar o passado do presente, seja incessantemente distinguindo-os, seja procurando confundi-los. Uma concepção dinâmica do espaço e do mundo, oposta aos pontos de vista regionalistas, vincula estreitamente herança e movimento, história longa e sobressaltos do presente. Fiel a uma memória, mas sem dogmatismos, solidário com uma emancipação, mas sem ingenuidade,

---

8 *Le Monde*, 1994.

o Centro torna palpável o estranho oximoro imaginado por Piano desde o concurso para a escolha do arquiteto que realizaria o Centro: “uma memória de futuro”.

## CONCLUSÃO

### O CENTRO TJIBAOU: DESTINO KANAK E MODERNIDADE

Sobre o platô de Gizé, as pirâmides opõem à fuga do tempo a permanência da pedra. Inteiramente erigida contra a morte, a civilização egípcia faz de suas tumbas uma ode à vida eterna. O mundo melanésio, ao contrário, cultiva a arte do efêmero. Objetos rituais confeccionados por vários meses, mas desprezados ao fim das cerimônias, enormes domínios vegetais que mobilizam uma energia considerável para sua construção abandonados logo após o falecimento de seu principal ocupante... (DERLON, 1997; JEUDY-BALLINI, 1999). Nenhuma perenidade das coisas consegue constituir um obstáculo à duração. Consciência aguçada da incerteza dos *status* e da fragilidade dos destinos em um mundo outrora bastante guerreiro, no qual os chefes eram frequentemente depostos, os corpos dos vencidos ingeridos, os grupos locais expulsos!

Mas a memória dos locais evita a potência destrutiva do tempo. Mitos e discursos kanak enumeram um a um os nomes dos locais nos quais viveram seus ancestrais. Os percursos dos clãs e das linhagens vinculam entre si os antigos habitats assinalados aqui e ali por buquês de árvores (pinhos coloniais, coqueirais e bambus), pouco a pouco vencidos pelo mato. Somente o relato, o poema ou o discurso proferido diante da comunidade reunida configuram um obstáculo ao desaparecimento das pessoas, ao apagamento dos lugares, sob efeito conjugado do esquecimento, da natureza e do tempo. Os vestígios dos locais em pontos de fuga perduram nos nomes utilizados para designar as famílias que viveram sobre estas colinas antes de ocuparem suas terras atuais. A lembrança dos caminhos de uma aldeia a outra estrutura a sociedade desde a partida das colinas de origem até o encerramento nas reservas. Quando em 1946 esta servidão foi abolida, os Kanak fizeram pressão para obter novamente as suas terras e lá se instalarem – e os colonos, por fim, acabaram por ceder. Esta reconquista frequentemente delicada, mas efetiva em muitos vales da Grande Terra, perderia força no espaço urbano de Nouméa. Estranho paradoxo.

Outrora detentores de todo o arquipélago, os Kanak se viram confinados no enclave das reservas. Privados de espaço, eles puderam, em troca, se apoiar sobre a força tranquila da longa duração. Sua implantação imemorial funda sua legitimidade. Os europeus, ao contrário, ainda têm em mãos grande parte do solo da Grande Terra, mas somente há um século e meio. Mestres recentes do espaço, eles só dispuseram do tempo relativamente curto da conquista colonial para se enraizarem verdadeiramente no país. O Centro Tjibaou foi feito à imagem desta partilha desigual do espaço e do tempo segundo as comunidades: no interior do perímetro da Nouméa “branca”,<sup>9</sup> os Kanak só dispõem de um terreno de 8 ha para mostrarem de que modo, há 3 mil anos, segundo a expressão de Jean-Marie Tjibaou, “habitam” o tempo. Mas a fundação deste novo monumento na entrada da cidade tem o mérito de retomar o fio das antigas implantações kanak na península de Nouméa. O Centro Cultural não inauguraria uma nova era para este povo melanésio, a do domínio do futuro?

Em 1774, olhando de longe, James Cook imaginou que as araucárias da Ilha dos Pinhos fossem colunas de basalto esculpidas. Em seguida, contemplou, na região de Balade, a harmonia das casas enquadradas em uma vegetação ordenada como aquela de um parque. Menos de um século mais tarde, os velhos se enforcavam em suas casas para não deixarem os lugares ancestrais dos quais a colonização os expulsava. Em 1998, como um retorno do olhar de Cook sobre a Nova Caledônia, foi inaugurado em Nouméa um edifício que homenageava a civilização kanak. Tudo se passa como se, após atravessar uma horrível tempestade que quase a destruiu inteiramente, após ter lutado, invocado seus direitos e valores específicos, uma comunidade da Oceania renasce das cinzas.

A proeza é ainda mais admirável se levarmos em conta que vários povos do planeta não sobreviveram à expansão do Ocidente, graças à sua técnica. Alguns, no entanto, não somente perduraram, adaptando-se aos novos tempos, mas conseguiram ocupar posições simbólicas ou políticas relativamente asseguradas no cenário internacional. Este é o caso, por exemplo, dos Inuit, a partir de então detentores de um vasto território, dos indígenas do Brasil, dos aborígenes australianos, cuja arte contemporânea conquistou o mundo, ou dos Maori, implantados

---

9 Mais de 90% dos europeus da Nova Caledônia residem em Nouméa ou em seu entorno.



na economia e nas universidades da Nova Zelândia. “Nós não queremos ser os indígenas do Pacífico”, dizia Tjibaou. Aposta ganha, quando vemos os Kanak participarem ativamente da vida política da Nova Caledônia, gerarem jazidas de níquel, e imporem sua cultura como uma referência incontornável a todos aqueles que ficariam tentados a esquecê-la.

O Centro Cultural de Nouméa é o signo radiante deste potente retorno dos Kanak, anunciado em 1975 pela organização do festival “Melanésia 2000”. O resultado de sua luta pode ser apreendido por meio de uma expressão arquitetônica, bem como de obras de arte oceânicas que testemunham um movimento profundo. Estas linguagens plásticas advêm de ideias e de emoções que denotam uma forte herança e uma reivindicação contemporânea por dignidade. Elas conferem assim continuidade e plenitude a um desejo obstinado por reconhecimento. O Centro Tjibaou, por suas formas, seus materiais e seu jardim, é de fato tanto memória cultural quanto memória política, por seu local e seu momento de edificação. Sua simples presença ativa e frágil, luminosa, mas escondida na vegetação de uma baía de Nouméa, nos faz lembrar que um pequeno povo colonizado conseguiu finalmente que a França o honrasse e o glorificasse 110 anos após a insurreição de 1878.

A concepção arquitetônica e a programação do Centro transmitem também outra mensagem: a aceitação do fato kanak deve abrir caminho para o estabelecimento de relações positivas entre as distintas populações que vieram se enraizar, do século XIX a 1988,<sup>10</sup> na Nova Caledônia (europeus, indonésios, vietnamitas, polinésios etc.). Nada jamais sendo fortuito, esta filosofia da edificação e de seu conteúdo se encontra no coração dos Acordos de Nouméa, firmados em 05 de maio de 1998, no próprio dia da inauguração do Centro. No preâmbulo deste texto, o Estado francês já não negava os ultrajes da colonização para com o povo kanak e fazia justiça aos aportes técnicos e culturais da civilização europeia sobre esta terra melanésia. Este trabalho de memória havia sido antecipado por aqueles que conceberam o Centro Tjibaou. Tudo se passou como se a proposição reconciliadora do edifício, em seu conceito humanista e definitivamente moderno, houvesse sido reapropriada por sua vez pelos negociadores da nova carta. Uma arquitetura que torna

---

10 A fim de conferir somente aos neocaladônios a possibilidade de uma verdadeira autodeterminação, os Acordos de Nouméa limitaram o direito de voto às pessoas que já haviam votado em 1988 e a seus descendentes

sensíveis a meditação dos Kanak sobre o mundo atual e a sua vontade de dele participar ativamente não poderia senão ecoar em decisões políticas que encorajassem todos os *neocaledônios* a construírem juntos o país. Os acordos de Nouméa os convidavam de fato a conduzir o arquipélago a uma maior autonomia e, se desejassem, dali a 15-20 anos, à independência.

O Centro, por sua arquitetura e pelos projetos museográficos que suscita, oferece a possibilidade de estabelecimento de novos laços entre os Kanak e os não Kanak. Ele propõe implicitamente a todos os caledônios outro modo de viver o presente. Neste sentido, este edifício apresenta todas as características de uma construção urbana; ele não dota o espaço de um único significado, mas se coloca, antes de mais nada, como polissêmico, uma vez que já pertence à cidade. Por evocar, no fundo, grande parte da história da Nova Caledônia, o difícil choque de duas civilizações, o aporte dos colonizados aos colonizadores – e vice-versa – e o retorno após dois séculos, enquanto proprietários de terras, dos Kanak a Nouméa, o Centro Tjibaou intensifica o que, segundo o arquiteto Christian de Portzamparc, consiste em uma das dimensões essenciais da cidade: esta “incessante conversa que atravessa os séculos [...] Neste jogo com as épocas, vinculamos o passado ao futuro, dialogando com nossos pais e filhos” (PORTZAMPARC, 1995). A esta convergência desejada das temporalidades respectivas dos povos – para daí eventualmente se depreender um “patrimônio comum” – se superpõe a temporalidade própria do mundo contemporâneo, uma vez que este último tem uma prática específica do tempo (velocidade, ubiquidade, justaposição de imagens e significados etc.). Assim, o edifício já é atravessado por tensões temporais diversas que ganham corpo em uma matéria e uma forma que simultaneamente as evidenciam e escondem.

A construção do edifício foi decidida após períodos intensos de turbulências e violências políticas. Os profissionais kanak da cultura não perderam a ocasião de lembrá-lo a seus interlocutores ao longo das reuniões de trabalho preparatórias para a edificação do Centro. Esta morada da “kanakitude” jamais teria existido sem os acontecimentos que, de 1984 a 1989, marcaram a irrupção kanak na cena política nacional e internacional. Se a construção imaginada pelo arquiteto Renzo Piano e sua equipe é de fato um dos grandes trabalhos de um presidente da República francesa, ela também encerra, para os Kanak, a lembrança de

um combate e daquele que o encarnou, Jean-Marie Tjibaou. Com esta criação, os Kanak viram confirmada sua presença na modernidade. Por ser o testemunho da entrada de um povo na temporalidade mundial, a construção se identifica com aquela “brecha no tempo” aberta, segundo Hannah Arendt, por todos os períodos no curso dos quais os homens e as mulheres reunidos inventam um novo futuro; eles conservam após esses momentos revolucionários e fundadores a lembrança de uma extraordinária “felicidade pública” (ARENDR, 1972, p. 13).

A França, por sua vez, seria tentada a fazer desta ferramenta monumental – que François Mitterrand já via como imagem de um selo – o brasão do novo papel que desejava desempenhar no Pacífico, uma vez afastada a ameaça nuclear. O Centro Tjibaou, é verdade, se deve ao cruzamento de um impulso anticolonial e do domínio francês mantido sobre a Nova Caledônia. Se ele dá lugar à reivindicação kanak por emancipação, também cede espaço à República francesa que o financiou e orquestrou a sua realização. É verdade que sua imagem se inspira na arte melanésia da construção e da paisagem, mas foi desenhado pela equipe de um arquiteto italiano e levado a cabo por uma engenharia de ponta. Por fim, seu propósito é o da difícil junção entre um modo de vida original e sua encenação, entre um modo de ser e a imagem que dele podemos fazer. O Centro Tjibaou integra, portanto, as experiências e os conhecimentos *a priori* distintos, senão contraditórios. Como toda obra de arte e como a própria situação da Nova Caledônia, ele entrecruza em uma síntese singular diversas intenções e vários destinos.

Se, de fato, o Centro é reflexo das questões locais, seria no entanto errôneo ver nesta surpreendente realização a única refração sublimada dos problemas que se ligam à história kanak da Nova Caledônia. De modo mais geral, a força inovadora de sua arquitetura nos fala também de nossa modernidade. Sintoma de uma ponderação das certezas ocidentais contemporâneas, Renzo Piano faz da arquitetura da Oceania não um simples motivo decorativo, mas a espinha dorsal do Centro Tjibaou. Como se as rupturas com as formas e os materiais das épocas pré-industriais da humanidade já não fossem portadoras das mesmas crenças no progresso daquelas existentes no início do século XX. A integração de inovações vernaculares a um projeto atual assinala uma inquietude do Ocidente em relação a si mesmo. Após ter sido todo poderoso por

um longo período, nossa modernidade observa o bumerangue de suas certezas se aproximar novamente de seu rosto. A destruição do meio ambiente, a falência das estruturas intermediárias entre o indivíduo e o Estado (sindicatos, grupos locais, partidos ou mesmo a família) e a banalização do habitat de massa minaram a ambição ocidental de uma unificação exitosa do mundo à sua imagem. A voga planetária dos museus, dos centros culturais e dos parques botânicos, a multiplicação das exposições que ousam por fim acordar o mesmo valor às artes, antigas e contemporâneas, de todos os continentes, destilam uma resistência serena à destruição das diversidades humanas e naturais.

Ao se abrir ao respeito pelo outro, enumerando outros sentidos possíveis para o mundo, Renzo Piano e sua equipe constataam esta involução. Na direção desta subversão doce e interiorizada das convicções centrais do Ocidente, seu trabalho arquitetônico é, sem dúvida, um dos mais audaciosos. Vinte anos após o Centro Georges Pompidou, cuja bem-humorada intrepidez felizmente rompeu com as fachadas do conservantismo cultural, com o Centro Cultural Tjibaou de Nouméa, Piano chegou ao topo de sua sabedoria humanista: o mundo, parece dizer o arquiteto, somente tem futuro no reconhecimento dos gestos criadores simultaneamente envidados pelas antigas civilizações e pelas técnicas mais modernas. Ainda é preciso que o extraordinário virtuosismo da engenharia de hoje possa algumas vezes prolongar o aporte de arquiteturas vernaculares, a ponto de repensá-las: “É preciso admitir o enraizamento profundo que é a essência de toda arquitetura e que pertence à tradição humanista – e, ao mesmo tempo, devemos nos identificar com uma civilização da tecnologia global que nos leve longe de nossas raízes” (PIANO, 1998, p. 44).

Mas, a meu ver, esta tecnologia superpoderosa e sempre em desenvolvimento se mostra tão útil quanto perigosa: ela garante à parte da humanidade certo “conforto”, ao mesmo tempo em que ameaça o mundo com suas enormes potencialidades de destruição e de poluição. Sua eficácia acelerada normaliza e endurece nossas relações com os outros e com a vida, aguçando *a contrario* o sentimento que nossas existências permanecem, não importa o que inventemos, fracas e efêmeras. Intuição fundamental dos povos da Oceania que, ao invés de resistirem ao fluxo temporal, cultivam esta arte do transitório cuja poesia o Renzo Piano Building Workshop pretendeu refletir.

O Ocidente é um rei doente. A fragilização de suas relações consigo mesmo o incita a lançar outro olhar sobre o alhures e sobre os mundos que acreditava dominar do alto de sua soberba. Ao estabelecer um diálogo de fundo com o povo kanak, o Centro Tjibaou de Nouméa questiona sobre nossa modernidade e faz pensar que sua superação, quem sabe, nem sempre pertencerá ao domínio da utopia.

## REFERÊNCIAS

ARENDDT, H. **La Crise de la culture**. Huit exercices de pensée politique. Paris: Gallimard [Folio Essais], 1972.

ARNOLD, F. Du régionalisme: apologie du ringard ou relecture d'un mouvement. **Archicréé**, p. 47-57, 1992.

BENSA, A. Chroniques kanak, l'ethnologie en marche. **Ethnies-Documents**, Paris, n. 18-19, p. 290-306, 1995.

BLASER, W. **Renzo Piano Building Workshop: Museum Beyeler**. Berne: Benteli Verlag, 1998.

BOULAY, R. **Kannibals et Vahinés**. Paris: Éditions de l'Aube, 2000.

CHESNEAUX, J. **Habiter le temps**. Paris: Bayard Éditions, 1996.

CHRISTNATCHT, A. **La Nouvelle-Calédone**. Paris: La Documentation française, 1987.

DERLON, B. **De mémoire et d'oubli**. Anthropologie des objets malanggan de Nouvelle-Irlande. Paris: CNRS Éditions – Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1997.

FREYSS, J. **Économie assistée et changement social en Nouvelle-Calédonie**. Paris: PUF, 1995.

JEUDY-BALLINI, M. Dédommager le désir. Le prix de l'émotion em Nouvelle-Bretagne. **Terrain**, n. 32, p. 5-20, 1999.

LÉVI-STRAUSS, C. **Le Totémisme aujourd'hui**. Paris: PUF, 1962.

MERLE, I. **Expériences coloniales**. Nouvelle-Calédonie, 1853-1920. Paris: Belin, 1995.

PIANO, R. **Carnet de travail**. Paris: Seuil, 1997. p. 247.

PORTZAMPARC, C de. La ville: réflexions sur dix thèmes. **L'Architecture d'aujourd'hui**, n. 302, p. 69, décembre 1995.

RIVIERRE, J.-C. La colonisation et les langues en Nouvelle-Calédonie. **Les Temps modernes**, n. 464, p. 1708, março 1985.

SALAÛN, M. Pineau. Nouvelle-Calédonie: Êtrekanakà l'école. **Ethnies-Documents**, Paris, n. 22-23, hiver 97-98, p. 51-70.

TJIBAOU, J.-M. **La Présencekanak**. Paris: Odile Jacob, 1996. p. 32-33.

TJIBAOU, J.-M.; MISSOTTE, Ph.; FOLCO, M.; RIVES, C. **Kanaké mélanésien de Nouvelle Calédonie**. Paris: Les Éditions du Pacifique, 1976.

TOGNA, O. (Ed.). **Centre Culturel Tjibaou, Nouméa, Nouvelle-Calédonie**. Nouméa: ADCK, 1998.

VERNES, M. La leçon d'architecture de Monsieur Garnier: à l'Exposition universelle de 1899, un tour du monde de l'habitat. **Archicréé**, n. 249, p. 39-45, août-septembre 1992.



# O MUSEU RONDON E OS POVOS INDÍGENAS EM MATO GROSSO

*Maria Fátima Roberto Machado*

O Museu Rondon foi criado em 1972 como um órgão suplementar da Universidade Federal de Mato Grosso e se tornou, desde 1980, um espaço de reflexão e de atuação de antropólogos e indigenistas, sob a responsabilidade administrativa do Departamento de Antropologia a partir de 1998, ali sendo realizadas as pesquisas e as atividades de extensão. Em 1989, como consequência de um envolvimento particularmente expressivo do Museu com o povo indígena Bakairi, Vitor Aurape Peruare passou a fazer parte do seu pequeno grupo de atuação, voltado de modo especial para o atendimento dos estudantes da rede pública e particular de Mato Grosso e para o estreitamento das relações com os próprios índios, que encontram nesse espaço um ambiente de interlocução.

Sendo um museu universitário, desde cedo as dificuldades pelas quais sempre passaram muitas instituições culturais no país se fizeram sentir duplamente: sem orçamento próprio na UFMT, órfão de criação e deserdado ao longo do tempo pelas instâncias federais de educação e de patrimônio, o Museu Rondon conta uma história de persistência obstinada dos que em torno dele encontram muitos motivos pessoais e profissionais para fazê-lo existir, em uma região francamente hostil às culturas e às sociedades indígenas.

Felizmente, em 2007, vimos brotar das suas próprias fraquezas e do seu abandono uma iniciativa renovadora que levou à criação de uma Associação de Amigos (Asamur), entidade civil, sem fins lucrativos, responsável pela inauguração, em abril do ano seguinte, através de um apoio do governo federal<sup>1</sup> de uma reforma do seu prédio (onde funcionou o primeiro restaurante universitário) e de abrigo do seu rico acervo de quase 2 mil peças, já prestes a se destruírem. A reabertura do Museu se deu com uma exposição arqueológica – que permaneceu aberta ao público por seis meses e foi visitada por mais de 1.700 pessoas, principalmente estudantes de Mato Grosso – promovida pelo Instituto Homem Brasileiro (MT), sobre

---

<sup>1</sup> Demu (Iphan), hoje Instituto Brasileiro de Museus, com financiamento da Petrobras.



a cultura material e simbólica dos índios Xarayés (“Xarayés: o doméstico e o ritual – uma viagem ao Pantanal da Pré-História”), extintos no século XVIII com o início da colonização da região.

No mesmo ano de 2008, tivemos também a satisfação de ver a chegada de Marcides Katulo e seus colaboradores da aldeia Pakuera, para teimosamente reconstruir, pela quinta vez, a casa indígena no pátio do Museu segundo o modelo tradicional dos Bakairi xinguanos, que no ano anterior fora incendiada por vândalos que, como antes, até hoje permanecem desconhecidos, impunes. A construção, com sua estrutura arquitetônica em abóbada de berço, de formato característico da maioria das habitações indígenas de Mato Grosso, foi acompanhada pelos estudantes do curso de arquitetura da UFMT e filmada pela TV Universidade (também um órgão suplementar da própria UFMT, produtora regional e retransmissora dos canais educativos públicos do país), compondo o acervo do projeto de pesquisa “Tecnoíndia”, formado desde 2002 e que reúne estudantes e professores para pensar e gerar propostas de intervenção urbana, através de uma reflexão sobre os modelos de habitação e outros símbolos culturais nativos.

Hoje, a sensação é a de que o pior já passou e o potencial do Museu Rondon só tende a crescer, apesar de grandes dificuldades ainda por serem vencidas, muitas vezes decorrentes das necessidades mais básicas deste tipo de instituição cultural entre nós.

## **O MUSEU RONDON, SEU ACERVO E O SEU PÚBLICO**

A área de antropologia iniciou seus trabalhos no Museu Rondon a partir do começo da década de 1980, sempre como uma consequência das relações muito próximas com os índios em suas aldeias, e desde então tem procurado imprimir nos trabalhos uma postura clara diante deles e de suas culturas, que é resultante das experiências pessoais e da formação de seus membros nos cursos de pós-graduação do país, notadamente na Universidade de Brasília e no Museu Nacional (UFRJ), além da Universidade de São Paulo e da Unicamp. O pequeno grupo de profissionais do Departamento de Antropologia, que administra o Museu Rondon, começou com duas antropólogas com mestrado e conta hoje, trinta anos depois, com quatro doutoras, um doutor, um doutorando e uma mestra, para dar conta de todas as atividades de ensino (em vários

curso), de pesquisa e de extensão, sendo talvez, senão o menor, um dos menores e mais produtivos departamentos da UFMT. A sua constituição e a sua história contam uma pequena mas significativa parte da história da constituição da disciplina no país, quando vemos, cada vez mais, uma diminuição do número de antropólogos interessados em trabalhar com as culturas e as sociedades indígenas em função das dificuldades que se impõem àqueles que se dispõem a enfrentar a crescente complexidade da situação que envolve as relações interétnicas entre nós.

Uma das características do Museu Rondon, e que permaneceu até por volta do final da década de 1990, foi a presença de alguns indigenistas, formados nas primeiras turmas dos cursos de indigenismo da Funai (na década de 1970), quando toda uma geração de antropólogos tinha ali uma presença marcante, o que resultou em uma postura profissional de herança rondoniana combinada com os ensinamentos fortemente marcados pelos estudos de relações étnicas. Hoje, um dos principais membros da Associação dos Amigos do Museu Rondon (Asamur) é justamente um indigenista aposentado pelo Museu, Antonio João de Jesus, que tem reunido em torno de si um grupo de pessoas atuantes nas mais variadas áreas. Ele é também um descendente de Bororo, casado com uma índia terena, cujas filhas têm uma forte relação com as questões históricas e atuais envolvendo os povos indígenas.

O pequeno grupo de professores e voluntários se completa, como já foi referido antes, com a participação já bastante longa de Vitor Aurape Peruare, do povo Bakairi que, através dos programas de inclusão do governo federal, formou-se em jornalismo e tem interesse na área de produção audiovisual, já tendo realizado vários cursos e documentários acerca de temas indígenas.

O acervo de cultura material que foi sendo reunido ao longo desses quase 40 anos só faz confirmar o que já sabemos acerca da constituição dos acervos de todos os museus: as coleções retratam não só o povo que as produziu, mas também a história da sua própria constituição e exibição. Elas marcam identidades em vários sentidos, e é sempre importante que os seus visitantes consigam perceber isto, tendo a oportunidade de conhecer a relação entre os objetos, seus produtores, seus coletores, os contextos em que foram produzidos, selecionados e apresentados, elaborando suas próprias respostas em torno desse processo de educação, de formação, que é (ou deveria ser) uma visita aos museus.

São hoje em torno de 50 coleções, em sua grande maioria resultado de doações, sendo compostas por cerâmicas, armas, trançados, utensílios, implementos, adornos, plumárias, instrumentos musicais e de ritual. É o único acervo informatizado e com reserva técnica organizada em todo o Estado, em uma área de aproximadamente 300 m<sup>2</sup> onde se situa um prédio de 600 m<sup>2</sup>, no Parque Aquático.

Desde cedo, a postura antropológica adotada foi a de motivar para a reflexão, exibindo as coleções mais pela qualidade do que pela quantidade, incentivando às vezes a observação de uma única peça, explorada em uma perspectiva da arqueologia histórica do objeto, em seus vários ângulos, materiais, cores, formas e usos. A ideia é a de romper com a visão muito comum sobre os museus como meros depósitos de peças, merecedoras sempre de uma rápida passada de olhos, que pousam displicentemente no mais “bizarro”, alimentando de modo instantâneo e impensado os preconceitos.

Uma dessas experiências – que se impôs como um desafio – foi a exposição “Tsaua’tsin Tuhtāratsa: os Rikbaktsa no Museu”, realizada em 2002, sob a coordenação do diretor Aloir Pacini. As pessoas puderam contemplar um enfeite de noiva, que deu o nome à exposição, uma das peças mais antigas da coleção Rikbaktsa (formada pelos missionários jesuítas na década de 1970), cuja produção já sofreu transformações que despertaram o interesse dos próprios índios. O enfeite foi admirado pela riqueza da sua confecção e dos materiais utilizados: penas, sementes, cordas de algodão nativo, resinas e uma cascata de madrepérolas, de conchas colhidas nas águas do Aripuanã, nos primeiros anos do contato. Em sua abertura para mais de 50 pessoas, estava programada a participação de um casal de índios desta etnia, que explicaria o seu uso ritual para um público que ignorava terem eles “o hábito de se casar”. Mas um acontecimento repentino, bastante próprio do cotidiano no Museu, mudou os planos no último momento: os índios não compareceram, por terem saltado do ônibus que os trazia, no meio do percurso de aproximadamente 800 quilômetros, fugindo de dois garimpeiros ameaçadores, que eles viram entre os passageiros, o que despertou uma operação de busca e de volta à aldeia. O evento foi um sucesso graças à eficiência de Isidoro Reromuitsa, também do povo Rikbatsa, da aldeia Barranco Vermelho, que chegara antes e pôde substituir os apresentadores.

Na primeira organização da sala de exposição, logo nos anos que se seguiram à reabertura, no centro do Museu foi criado um espaço que reproduzia o interior de uma casa bakairi, com o chão de terra batido e a disposição das redes seguindo as relações de parentesco, os objetos pessoais, as ferramentas de agricultura, o tear, o fuso de algodão fiado, o depósito de lenha para o pernoite e a produção do alimento, e a trempe do fogo, um conjunto de pedras para a sustentação das panelas de barro. Foi dessa época a reunião da principal coleção bakairi, formada pela professora Edir Pina de Barros e seu esposo, Idevar Sardinha, que era chefe de posto na aldeia Pakuera, onde eles viveram vários anos e criaram seus filhos.

O tear exibia a técnica de tecelagem, com metade de uma rede tecida por uma índia bakairi, Astrogilda Taiuke, dentro do próprio museu, entre pôsteres em preto e branco retratando o cotidiano das aldeias (Figura 1).



Figura 1 - Astrogilda Taiuke, do povo Bakairi, da aldeia Pakuera (município de Paranatinga – MT), tecendo uma rede de dormir no interior do Museu Rondon (1981). Foto de Waldir Pina de Barros. Acervo do Museu Rondon

Quem chegou então para uma visita, pôde se deparar com aquele cenário quase indescritível – uma índia tecendo – proporcionado pelas características únicas do Museu. E no pátio externo, a apresentação da arquitetura tradicional bakairi, oferecendo ao visitante a oportunidade de conhecer a perfeição da sua construção xingwana.

Os dados dos arquivos confirmam que o principal público do Museu Rondon, ao longo de toda a sua história, é formado pelos estudantes do ensino básico, principalmente da rede pública e da periferia de Cuiabá e Várzea Grande (cidade vizinha à capital, na outra margem do rio Cuiabá).<sup>2</sup> Parte da demanda do público se dá espontaneamente, em especial no período da Semana do Índio, em abril, quando é necessário organizar as visitas que aumentam consideravelmente, o que significa que os professores ainda insistem em incentivar uma tendência “comemorativa” mais do que informativa.

As atividades junto às escolas foram ampliadas a partir de meados da década de 1980, através da criação do projeto Museu-Escola, com o objetivo de levar o acervo até os estudantes que não tinham oportunidade ou incentivo para se deslocarem até o campus da UFMT, estabelecendo as bases de outra relação com seu público. Exposições foram realizadas sob as sombras das árvores das escolas de periferia da capital e de seus arredores, com a participação intensa dos indigenistas e de nossos ex-alunos do curso de História, que chegaram a se responsabilizar pela administração do Museu por alguns anos.

No início da década de 1990, o projeto Museu-Escola ampliou ainda mais sua atuação, com a iniciativa dos indigenistas e dos índios de marcar uma presença nas cidades próximas das aldeias, promovendo encontros e reflexões através das atividades culturais. O evento *Hati* – que denomina a casa comunal dos Paresi – foi programado para reproduzir o ambiente dos índios ao anoitecer: deitados em redes (*hamaka*), conversam sobre as atividades e os acontecimentos cotidianos, inclusive os problemas que ameaçam o seu povo e seu território, ao mesmo tempo em que as crianças em volta ouvem e aprendem. O evento *Ega* – que significa “ver” na língua

---

2 A média de visitantes brasileiros de outras regiões é de aproximadamente 200 por mês, em sua maioria oriunda de São Paulo e do Rio de Janeiro; os visitantes estrangeiros realizam suas visitas quando estão a caminho principalmente do Pantanal e, em segundo lugar, quando vão ao Parque Nacional da Chapada de Guimarães, a 60 quilômetros de Cuiabá. Há poucos anos não eram mais de 20 visitantes por mês, em média, e geralmente franceses, portugueses, americanos, italianos e espanhóis.

bakairi – foi programado para utilizar recursos audiovisuais e inspirou a criação conjunta (com o indigenista e videomaker Vincent Carelli), algum tempo depois, da série televisiva “Programa de Índio” (produzida com uma equipe indígena e veiculada pela TV Universidade, com retransmissão nacional pela TV Educativa, do Rio de Janeiro). E, finalmente, o evento *Ritude-Enare* inspirou-se na forma bororo de passar conhecimento, através de uma “oficina do saber”, reproduzindo o acervo de cultura material desde a coleta da matéria-prima até a manufatura acabada.

Depois de alguns anos desativado, devido às dificuldades financeiras para a sua execução, o projeto Museu-Escola tem hoje suas atividades retomadas, sendo uma das principais iniciativas da Associação de Amigos (Asamur), o que demonstra a importância crescente da sua realização, como um meio de popularização do debate sobre a presença dos povos indígenas em Mato Grosso e a riqueza desconhecida das suas culturas. Em 2009 (também com a colaboração do governo federal e o financiamento da Petrobras), seus organizadores puderam contar com a participação de um grupo de teatro e dança formado por jovens do povo Umutina (do município de Barra do Bugres) que, juntos, percorreram escolas da capital, vilas e cidades tradicionais do vale do rio Cuiabá, dentre elas a escola pública do Coxipó do Ouro, um marco histórico do surgimento do primeiro núcleo de povoamento da capital, no início do século XVIII, com o começo da mineração no extinto território dos índios Coxiponés (*Kojiboné*), grupo pertencente ao mesmo povo Bororo (Coxipó tem origem em *Cojibo*, que significa rio dos Mutuns, na língua dos *Boe*, autodenominação dos Bororo).<sup>3</sup> Ainda como outro exemplo da diversificação dos meios encontrados para valorizar as culturas indígenas – principalmente através dos seus próprios produtores, dos que as vivenciam cotidianamente – podemos citar a gravação do disco *Bororo Vive*, de músicas rituais bororo, produzido em 1989 (em vinil e ainda não gravado digitalmente, por falta de recursos financeiros) na aldeia Córrego Grande, no Posto Indígena Gomes Carneiro.<sup>4</sup>

3 A esse respeito, ver: DE JESUS, João A. Topônimos bororo na bacia do Rio Cuiabá e adjacências. In: MACHADO, M. F. R. **Diversidade Sociocultural em Mato Grosso**, 2008.

4 Os conhecedores da exuberância da cultura dos Boe podem avaliar a importância desse registro. Lado A: Choro Ritual; Kare e Paru; Toro Paru; Aroe Epa Rúia (Marenaruie); Aroe Eke (Flauta Ika); Aije Paru; Aije Aço (Zunidor) e Marena Ruie. Lado B: Aije Paru; Kiege Barege; Aroe Enogware; Aroe Enogware Aije Doge; Roia Mugureu Merijiwu; Choro Ritual; Roia Kurireu; Aroe Enogware Aije Doge; Pobo Makudu (Flauta Poari e Parira) e Pobo Makudu.

Estes são alguns dos caminhos trilhados ao longo dos quase 40 anos de existência do Museu Rondon, dentro das possibilidades, superando as dificuldades encontradas nessa região onde os conflitos de interesse e o preconceito são fortes barreiras para a aceitação, o respeito aos índios e a valorização das suas manifestações culturais. Mas outras experiências que exigirão muita reflexão e criatividade ainda estão por vir, decorrentes principalmente das transformações vivenciadas pelos próprios índios, dentro e fora de suas comunidades.

## **UM MUSEU PARA OS ÍNDIOS E OUTROS DESAFIOS**

Na medida em que o Museu Rondon vai atingindo o seu amadurecimento institucional, ainda desprovido de uma estrutura básica de manutenção, novas questões pertinentes à realidade contemporânea dos museus etnográficos se impõem no seu cotidiano, provocando situações que merecem a constituição de um conhecimento antropológico mais apropriado e constantemente renovado, digno de se fazer avançarem as abordagens teóricas e práticas da disciplina em nosso meio.

Nesse sentido, o que se apresenta como dificuldade pode tornar-se potencialidade, por estar o Museu Rondon – para usar uma metáfora própria dos tempos atuais, de explosão de vulcões e furacões – “no meio da fratura de placas tectônicas” das relações étnicas, no limite incerto entre o que ele é e o que ele não é, ou entre o que é e o que poderia ou deveria ser: 1) não é um museu distante da realidade dos povos cujas culturas exhibe, como ocorre muitas vezes com os que estão localizados nos grandes centros e inacessíveis para os que dependem de recursos financeiros para se locomoverem de suas aldeias e realizarem visitas a fim de que possam avaliar como são ali representados; e, 2) não é um museu que os não índios da cidade grande proponham, em lugares distantes (favorecidos com os recursos financeiros hoje descentralizados...), atraindo alguns “objetos de estudo” (alguns exemplares nativos da sua periferia etnográfica) para “compor a paisagem” e assim caracterizar, rotular como “um museu indígena”.

O Museu Rondon situa-se no que poderia ser definido como um museu etnográfico que exercita um diálogo obrigatório e difícil com os próprios índios, que exercem uma cobrança constante em relação à sua postura e à sua representatividade.

Embora seja um atrevimento fazer comparações com outros museus com características que poderiam ser vistas como semelhantes, por serem já absolutamente consolidados e reconhecidos nacional e internacionalmente, os debates suscitados pela posição em que se encontra o Museu Rondon tendem a gerar alguns frutos para todos os interessados na sua sobrevivência e no seu fortalecimento. Além de alguns museus brasileiros – pela sua importância e a sua expressividade, como, por um lado, o próprio Museu Maguta, dos índios Ticuna, no Amazonas, e por outro, o Museu Nacional (UFRJ), um centro de reflexão e um dos acervos de cultura material indígena mais expressivos do país – um dos museus mais estimulantes e que mais oferecem a oportunidade de aprendizagem comparativa parece ser o Museu de Antropologia da Universidade da Colúmbia Britânica, em Vancouver, pelo envolvimento com as culturas e as questões suscitadas a partir do convívio com os próprios índios, os povos nativos do noroeste do Canadá.<sup>5</sup>

Aprendemos com Michael Ames, um dos expoentes da antropologia dos museus produzida em Vancouver, autor de *Cannibal Tours and Glass Boxes* (AMES, 1992), que o desafio para os museus contemporâneos está na busca pela libertação das amarras dos sistemas de classificação hegemônicos, que expressam nos objetos as relações de poder, propondo e implementando meios que possam educar os visitantes na direção de uma visão mais igualitária do mundo. Trata-se de não só abrir mais museus, mas também abrir as mentes para os novos museus, que olhem para o futuro e não só para o passado, prontos a se perguntarem: museus para quem? Quem se sente confortavelmente representado com os códigos ali instituídos? Quais valores pretendem passar para a população que os utiliza? São capazes de fazer com que o presente seja entendido?

No Brasil, em outra oportunidade (MACHADO, 2009), já foi possível chamar a atenção para os trabalhos de Castro Faria (1993) e Souza Lima

---

5 Em 2003, uma equipe coordenada pelo Museu Rondon, a convite do governo canadense, realizou uma missão técnica por instituições culturais indígenas (em Vancouver, Regina, Winnipeg, Ottawa, Peterborough, Brandford e Toronto). Faziam parte da equipe o índio bakairi Vitor Aurape Peruare e a índia parsi Vilma Otezairô, esta como representante da Associação Indígena Sakore winã (que luta para reconquistar o território mítico de Ponte de Pedra, onde seria construída uma usina hidrelétrica). Como Vitor Peruare, ela trabalhou, como apresentadora, na equipe do Programa de Índio. A respeito da missão técnica e das instituições visitadas, ver: MACHADO, M. F. R. Museu Rondon: antropologia e indigenismo na Universidade da Selva. Cuiabá (MT): Entrelinhas, 2009.



(1989) acerca da ênfase dada por Marcel Mauss (1970) aos museus como “espelhos da nação”, reveladores dos mecanismos de reprodução social das sociedades que se constituem enquanto Estado-nação. Para Souza Lima, os museus etnográficos apresentam especificidades em relação às outras agências de produção intelectual: ao abrigar acervos, eles são também agências de conservação cultural, e os estudos de cultura material, se ainda hoje são secundários para a maioria dos antropólogos, podem ser vistos como importantes para as próprias comunidades indígenas, em constante afirmação e rearticulação dinâmica das suas identidades étnicas.

Um dos acontecimentos mais recentes e que fornecem elementos para refletir sobre as questões que estão sendo propostas aqui foi a reação de um estudante indígena a uma visita que um grupo deles realizou ao Museu Rondon quando da exposição arqueológica sobre os índios Xarayés, em 2008. A excelente receptividade do público em geral, sempre carente de eventos dessa natureza na capital, especialmente os estudantes universitários que produziram interessantes trabalhos de curso, compensou o esforço dos organizadores, que chegaram a custear algumas despesas com seus próprios recursos. Pois esse estudante indígena, de um curso de magistério, fez um protesto veemente, relatado com constrangimento por Vitor Peruare (que os acompanhava na ocasião), pela exposição de uma urna funerária encontrada nas escavações ainda com alguns ossos do enterro secundário. Ele compreendeu que sua exibição era uma demonstração de desrespeito a alguém que poderia ter sido um seu ancestral.

Esta é uma situação difícil, mas não tão inusitada para os que trabalham em museus, especialmente nas últimas décadas, quando os povos – cujas culturas são expostas em *glass boxes* e sujeitas a *cannibal tours* – estão mais próximos e mais presentes em ambientes que lhes eram antes totalmente estranhos e excludentes. Acontecimentos como esse sempre trazem a possibilidade da argumentação e do aprendizado mútuo, levando em conta o princípio do trabalho antropológico como fruto de uma complexa negociação. Nas palavras de João Pacheco de Oliveira (2004), é oportuno não esquecer que o “encontro” com os índios se dá “dentro de um quadro colonial maior [...], é a estrutura do poder colonial que fornece o solo em que se enraizarão os modos de perceber e objetificar o outro, assim como as coletividades a que esse

pertence”. Um encontro/confronto desse tipo é em tudo comparável ao trabalho de campo como “situação etnográfica” (atores em um mesmo tempo histórico, com múltiplas e complexas finalidades) que, ainda na perspectiva deste autor, incorpora “uma epistemologia do conhecimento (BACHELAR, 1968) como saber retificado”, em que erros e acertos fazem parte do processo de criação, de síntese que é ele mesmo “intrinsecamente tenso, contraditório e catártico”.

Sabemos que especialmente as temáticas relacionadas aos rituais funerários sempre exigem um profundo conhecimento da cultura na qual são praticados e uma aproximação muito grande com a comunidade para que ela mesma oriente sobre o procedimento a ser seguido, tanto em relação aos seus próprios membros quanto em relação aos não índios que a ele terão acesso. No caso do Museu Rondon, a experiência de gravação do disco *Bororo Vive* foi acompanhada da realização de um audiovisual (com o mesmo título) sobre o ritual funerário, e foi uma proposta bem sucedida porque foi construída coletivamente, tendo a comunidade de Córrego Grande realizado seleções prévias do que poderia ou não ser exibido na própria aldeia, por haver partes do longo processo interditas às mulheres bororo, como no caso da manifestação do *aije*, quando o espírito, ao som de zunidores, sobe do rio em direção ao *wororo* (o pátio da aldeia), com os ossos descarnados, lavados, depositados na cesta clânica e prontos para serem ricamente pintados e emplumados na casa dos homens. E para os não índios, a apresentação das imagens no Museu só é possível em um contexto mais amplo, de abordagem dos fundamentos do ritual de acordo com a complexidade da cultura, para um público adulto e previamente preparado.

Manifestações como a do estudante indígena diante da exposição arqueológica expõem uma postura moral e política que cada vez mais exige cuidado e sensibilidade das instituições de preservação e de divulgação cultural. Elas operam com uma identidade indígena mais ampla e, na ausência do diálogo, podem inviabilizar os trabalhos de pesquisa e de intercâmbio por gerarem sentimentos que precisam ser levados em conta.

Não é demais lembrar os impasses e a busca de regras legais para a devolução de patrimônios às suas sociedades ou comunidades de origem, especialmente quando estão na posse dos museus, como tem sido a experiência do próprio Museu de Antropologia da Universidade da Colúmbia Britânica em relação a totens que foram extraídos do

seu povo ao longo do processo histórico de colonização. No Brasil, é de conhecimento de muitos a polêmica, na década de 1980, acerca da machadina sagrada dos índios Krahô, que, surpresos, a encontraram em uma visita ao Museu Paulista, argumentando ter sido roubada por um pesquisador. Ou ainda, a polêmica do manto sagrado dos Tupinambá, durante as comemorações dos 500 anos de colonização do Brasil, em São Paulo. Essas questões mantêm viva a necessidade de refletir sobre a importância da permanência dos acervos culturais nos museus, que devem responder de modo dinâmico e didático – para todos, inclusive para si mesmos e para os índios – às demandas e às indagações sobre o sentido e a positividade dessa permanência ali.

Ainda outro exemplo, desta vez na direção oposta ao acontecimento em torno da postura do estudante indígena sobre a urna funerária, poderia também ser oportuno para pensar uma expectativa diferente em relação ao Museu Rondon: a dos índios que se sentem pouco representados na exposição e são questionadores quanto ao modo como é tratada a temporalidade das suas identidades e culturas. Sendo um museu que, ao levar o nome do Marechal Rondon, presta-lhe uma homenagem, os índios Paresi que trabalharam na linha telegráfica têm hoje uma pequena coleção de objetos – isoladores de porcelana, braçadeiras, fixadores dos postes (de ferro, com a inscrição “London”, indicando a procedência, pois eram importados) – na sala de exposição, que foi registrada no nome de seu doador, Laudelino Enoré (que faleceu em 2007), cujo pai – Maximiano Enoré – era um dos principais telegrafistas de Rondon e que ensinou a manipulação do Código Morse aos outros *haliti* (autodenominação dos Paresi).

Laudelino Enoré foi telegrafista em várias estações, quando elas já estavam em decadência, inclusive na antiga estação de Ponte de Pedra (no rio *Sakorewinã*), onde havia uma aldeia do seu povo e seria construída uma usina hidrelétrica na década de 1990, não fosse a sua determinação e liderança para procurar o Ministério Público e conseguir, através de uma ação na Justiça Federal, retomar aquele lugar mítico de todos os *haliti*. Os índios telegrafistas (já falecidos) e os seus descendentes, em grande parte habitantes das cidades, buscaram retomar os vínculos com os *haliti* das aldeias e se orgulham da sua história relacionada ao telégrafo. Querem ser também representados, pois sua identidade diferenciada passa pela história das próprias linhas telegráficas, que eles denominam de “a

DE ACERVOS COLONIAIS AOS MUSEUS INDÍGENAS:  
FORMAS DE PROTAGONISMO E DE CONSTRUÇÃO DA ILUSÃO MUSEAL

internet da época”. Há muito em jogo na reivindicação de visibilidade: um não à acusatória e preconceituosa “selvageria” presente no discurso do *imoti* (do não índio) e a expectativa de um reconhecimento pela capacidade de manter um empreendimento importante na história do país continuando a ser aqueles que eles são.

A doação de Laudelino Enoré foi por ele mesmo coletada, acompanhando uma das viagens de pesquisa do Museu Rondon, ao longo dos antigos caminhos das linhas telegráficas no território tradicional dos Paresi que trabalhavam no telégrafo, hoje na sua maior parte invadido pelas fazendas de soja (Figura 2).



Figura 2 – Exposição de Laudelino Enoré, do povo Paresi, no Museu Rondon, em 2004, durante a Reunião Anual da SBPC. Ao lado, um pôster do Museu Rondon com a foto de seu pai, Maximiano Enoré. Mais abaixo, a foto da sua mãe, Marcolina Enoré, que estudou no internato da Comissão Rondon

Dessas viagens, das que foram realizadas ainda na década de 1980, resultou um acervo audiovisual, que teve como título “Agora os brancos é que são índios”, frase dita por uma *halitinerô* (uma mulher *haliti*), Djair Zoromará, habitante da antiga estação “Parecis”, onde vivem hoje os seus filhos e netos pressionados pelos fazendeiros. Uma de suas filhas foi assassinada em 2008 por um peão de um dos invasores por estar pescando com sua família em um riacho que entendia estar dentro da área reivindicada.

Em 2004, durante a realização da reunião anual da SBPC (Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência), na UFMT, Laudelino tomou a iniciativa de organizar uma exposição, no Museu Rondon, em torno da relação entre os Paresi e as linhas telegráficas, reunindo um acervo pessoal e de empréstimo, inclusive um equipamento de Morse, de propriedade da empresa de Correios de Cuiabá, no qual ele simulava mensagens para os visitantes.

Michael Ames (1995) discutiu de modo bastante enriquecedor essas questões delicadas com as quais convivem os museus, refletindo sobre as várias perspectivas contidas nas exposições etnográficas e como elas podem interagir em busca do entendimento. O que é a perspectiva *insider*? O que se quer dizer com “o ponto de vista do índio”? Primeiramente precisamos reconhecer que não há “uma” perspectiva *insider*, não há uma ortodoxia. As visões são continuamente formuladas e reformuladas com o tempo, as gerações de idosos vão e vêm. Além do mais, há visões do passado que podem ser vagamente lembradas e a maioria dos objetos dos museus pertence a esse passado pouco lembrado, mais do que às gerações presentes.

“Há muitas vozes, muitas histórias” – disse Michael Ames, não só a respeito das visões dos índios da costa noroeste da América do Norte. Alguns apreciam a oportunidade de expor suas heranças, outros consideram que elas devem ser privadas e não desejam vê-las expostas. Não há entre os povos nativos um consenso acerca da relevância dos museus. As muitas vozes e histórias não compõem uma visão consistente e nem poderiam, pois representam diferentes povos, distintos interesses e experiências. Ainda nos termos de Ames: “Nós, contudo, precisamos ouvir. Os pontos de vista dos nativos podem nos lembrar que *outsiders* não têm a palavra final. O importante é a interação continuada entre essas várias perspectivas”.

Michael Ames não acreditava que o Museu de Antropologia da Universidade da Colúmbia Britânica devesse apresentar “o ponto de vista do nativo”, o que nunca seria feito de modo apropriado, fosse através de exposições contextualizadas fosse por outros meios. O mais importante para um museu seria se concentrar no que ele pode fazer de melhor, que é expor o seu próprio ponto de vista como uma instituição profissional, reconhecendo as limitações que isto implica, e trabalhar em parceria com os museus e as organizações culturais dos povos indígenas.

Uma das formas de produzir conhecimento na direção dessa proposição tem sido o projeto “Tecnoíndia”, já referido inicialmente, por estabelecer um diálogo crescente com estudantes e professores do curso de Arquitetura da UFMT, que passam a reconhecer as culturas indígenas como uma fonte de renovação da sua própria área de atuação. A experiência mais recente se deu com a contribuição estimulante de um índio do povo Bakairi, Jucimar Paikere, que terminou seu curso de Arquitetura em 2009 e tem se interessado pela confecção de maquetes de habitações tradicionais já estudadas pelo projeto, não só do seu próprio povo, mas também dos Bororo, dos Irantxe, dos Paresi e dos Umutina, trabalhando em sua própria aldeia (Pakuera) com a matéria-prima que ele mesmo coleta e experimenta. O objetivo é fazer uma exposição com o financiamento do Sebrae, em parceria com o Museu Rondon, na inauguração do Espaço do Conhecimento (em Cuiabá), um ambiente desenvolvido pelo arquiteto do projeto, José Afonso Portocarrero, inspirado nas casas indígenas, com uma proposta de autossustentabilidade. O projeto “Tecnoíndia” tem insistido em propor intervenções urbanas, rompendo com a invisibilidade das culturas indígenas na sociedade cuiabana e mato-grossense, fruto de preconceito e de conflitos de interesse.

Ao se formar, Paikere retornou à aldeia por um tempo, e sua participação nesse projeto tem servido como um meio de repensar toda a experiência na cidade (“um sofrimento”) e, junto com sua comunidade, escolher caminhos alternativos para um arquiteto indígena, o primeiro do país. Se perguntado, ele dirá, para surpresa dos seus colegas de curso, às voltas com as agruras do mercado de trabalho: “Neste ano, eu vou pescar! Vou ficar pescando e pensando” – embora, de fato, diante de muitas ocupações, esteja prestes a se decidir por algumas novas opções, como um convite para projetar uma unidade de saúde indígena e a demanda

da própria comunidade para a construção de uma aldeia tradicional, para dar início a um projeto de turismo fora dos limites do conjunto de casas, recebendo os que se interessam em conhecer “como vivem os índios”. São projeções que apontam novas tentativas de geração de renda nas aldeias, embora saibam dos possíveis inconvenientes e das dificuldades que poderão surgir como resultado das suas próprias decisões.



Figura 3 – Jucimar Paikere, arquiteto, com suas maquetes, na aldeia Pakuera, do povo Bakairi, juntamente com o arquiteto do projeto “Tecnóíndia”, José Afonso Botura Portocarrero. Acervo da autora, 2010

Os Bakairi de Pakuera já não vivem mais em casas tradicionais, suas moradias são de adobe e dispostas em linha, arruadas, em torno de um pátio. Os estudos de Paikere podem incentivar o cuidado com a memória coletiva, principalmente através do estímulo de seus pais e avós, bastante orgulhosos da sua vitória (Figura 3). Esses índios, ao migrarem do seu território imemorial na vasta região do Alto Xingu (onde os conheceu o etnólogo Karl von den Steinen, no final do século XIX),

foram aldeados nas margens do rio Paranatinga pelo antigo SPI (Serviço de Proteção aos Índios), conhecendo uma longa história de exploração e de violenta dominação que os impedia de falar a língua e viver segundo sua própria cultura. A despeito das proibições, todos ainda hoje falam a língua, por terem mantido o aprendizado em segredo, e partilham um forte sentimento de identidade, constituindo um modo bastante particular de ser *kura-bakairi* e de dialogar com os *kura-karaiwa*, os não índios, os chamados “civilizados”.

O sucesso do projeto “Tecnoíndia”, com o crescente interesse de professores e estudantes, indica algumas mudanças substanciais nas relações internas, no meio acadêmico da UFMT, com o Museu Rondon e as questões relacionadas às culturas e às sociedades indígenas. Nas décadas passadas, muitos estudantes se formaram sem ao menos saber que o Museu existia, em função de um isolamento institucional de certa forma intencional e que já faz parte da sua história, como se ele tivesse sido extinto com o desaparecimento da própria “Universidade da Selva”, da qual nem todos têm orgulho e pela qual nem todos se interessam. Hoje, já é possível, por exemplo, encontrar professores e estudantes do curso de Física participando de palestras antes impensáveis, como um estudo sobre a perfeição dos cálculos contidos na confecção dos instrumentos de caça e pesca, da produção tradicional do fogo, das cosmologias nativas e de uma leitura indígena dos corpos celestes; ou mesmo é possível encontrar como visitante algum novo professor de filosofia, recém-chegado a Cuiabá e que, ao ver em um documentário os Bororo desenhando no chão de terra um organograma das suas aldeias circulares, descobre maravilhado que os índios têm... raciocínio lógico!

Castro Faria<sup>6</sup> já nos lembrou que, no Brasil, os museus como centros de produção e divulgação de conhecimento foram criados antes das universidades, constatação que passa despercebida pela maioria das pessoas, que estão condicionadas pela representação popular dos museus como depósitos de “curiosidades do passado”. Diferente dos antropólogos, que sabem ter nessas instituições parte significativa do acúmulo dos conhecimentos de sua área, que constituem a origem da própria disciplina. Para Castro Faria, devemos lamentar a falta de estudos sobre os museus e a modernidade:

---

6 Em entrevista a Priscila Faulhaber. In: FAULHABER & MANN DE TOLEDO. Conhecimento e fronteira: história da ciência na Amazônia, 2001.



O Museu é uma instituição que permanece atualíssima, porque é uma instituição onde a comunicação é considerada essência e permanente. Nós temos museus antigos, museus de Pré-História, museus etnográficos, mas também temos museus de Astronáutica; todo o material da pesquisa espacial está sendo acomodado em museus. Os museus, desde o século XVIII, preenchem, sobretudo preencheram durante muitos anos até recentemente, uma tarefa que as universidades nunca cumpriram. A universidade forma profissionais. O Brasil teve a famosa trilogia: Direito, Medicina e Engenharia, que primou na formação de profissionais bacharéis. Depois foi formando outras profissões, como Farmácia e Enfermagem. Os museus sempre pesquisaram aquelas ciências que a universidade não tomava conta, não se interessava por elas. A universidade formava engenheiros, bacharéis, advogados, médicos. Mas quem é que estudava Botânica? Quem é que estudava Zoologia? Quem é que estudava Geologia? Quem estudava Antropologia? Museus! A Faculdade Nacional de Filosofia só foi criada em 1940, por um decreto que impunha o modelo nacional de filosofia. Surgiram os cursos de História Natural e ensinavam um pouco de Botânica, Zoologia e Geologia [...]. E eu chamo a atenção para isso: é um tema fascinante estudar exatamente os museus como produtores de conhecimento, mas sobretudo como divulgadores de conhecimento. O problema é mostrar como as várias ciências foram produzidas e divulgadas.

Essas mudanças trazem os novos desafios, para os quais é necessário estar atento e preparado, merecendo apoio para superar as limitações institucionais de modo criativo. Isto indica um potencial incalculável para o crescimento do Museu Rondon, para a descoberta de formas de intervenção no difícil diálogo regional, trazendo contribuições acerca do papel dos museus na atualidade.

## **PERSPECTIVAS: NOVOS “CAMPOS DE INTERSEÇÃO”**

Alguns acontecimentos recentes, configurando um panorama mais vasto de demandas e de expectativas em relação ao Museu Rondon, são elementos importantes para uma caracterização do que pode ser o seu futuro, que aos poucos parece se distanciar de um passado de invisibilidade social e institucional, gerado desde o início pelo desconforto causado nos que veem nos povos indígenas e nas suas culturas os traços negativos de um Mato Grosso a ser esquecido, superado.

Um desses acontecimentos se deu em uma viagem de campo à Terra Indígena Utiariti e à Terra Indígena Paresi, quando João Ahezomaé, chefe da aldeia Kotitiko, nas margens do rio Verde, manifestou seu desejo de criar ali um museu, com um acervo que ele mesmo está tratando de reunir. Depois de um descanso merecido da viagem em sua confortável *hati*, a casa tradicional paresi, ele apresentou alguns machados de pedra, exemplares de antigos utensílios e fragmentos de cerâmica coletados nas margens do rio, solicitando apoio para fazer a sua identificação e sua exposição, uma vez que a matéria-prima dos objetos indicava a procedência de local distante dali, o que despertou sobremaneira a sua atenção.

Ahezomaé tem mais de 80 anos e é um dos mais antigos líderes do povo Paresi, um dos mais respeitados conhecedores da cultura *haliti*, bastante preocupado com as perdas que vem presenciando pela falta de interesse dos mais jovens. Ele tem uma postura crítica em relação às transformações pelas quais passa a região, com a expansão das fazendas de soja e de algodão. Recentemente, quem sabe como um esforço político para expressar algum respeito e consideração, o governo do estado lhe “prestou uma homenagem”, dando o seu nome à rodovia que corta a terra indígena, asfaltada por uma concessão do governo federal, o que resultou em uma economia considerável no transporte da soja e do algodão. Também por uma concessão do governo federal – uma vez que as terras indígenas pertencem à União – com o incentivo dos fazendeiros e o decisivo apoio do governador do estado, os índios estabeleceram pontos de pedágio, o que tem gerado uma situação inédita e complexa, com sérios conflitos atuais e potenciais entre as aldeias em torno da partilha e da aplicação dos recursos.

A proposta do museu de Ahezomaé já conta, inclusive, com o local onde ele seria abrigado: uma casa de madeira, construída pelo governo do estado com o intuito de induzir a substituição das habitações tradicionais, mas que os índios consideram muito desconfortável, diante das condições ambientais da grande *hati*, cujas características são o pé direito alto, o teto ovalado, sem distinção de paredes, no chamado modelo abóbada de berço. Com uma área de aproximadamente 50m<sup>2</sup>, a casa do governo é uma construção com telhado em duas águas, no modelo das casas do *imoti* (os não índios, os chamados “civilizados”), com paredes que não chegam até o teto, por certo como uma tentativa de solucionar o problema da circulação de ar, o que teve a reprovação

de todos, pelo perigo que representa na exposição ao ataque dos insetos e dos animais. Ela tem sido usada por Ahezomaé e os moradores da aldeia como um depósito de ferramentas, de um guarda-roupa velho e dos primeiros objetos para o museu (Figura 4).



Figura 4 – Casa tradicional paresi – hati – da família de João Ahezomaé, chefe da aldeia Kotitiko, nas margens do rio Verde. Ao fundo, à direita, a casa de madeira construída pelo governo de Mato Grosso, onde Ahezomaé propõe abrigar um museu. À esquerda, a casa das flautas yararaka, para iniciação ritual masculina. Acervo “Tecnoíndia”

Em Mato Grosso, as iniciativas e as demonstrações de interesse dos índios em criar os seus próprios museus são ainda muito raras, mas elas começam a se delinear e podem ser um campo para a atuação do Museu Rondon, que é reconhecido por boa parte deles como um espaço de interlocução, de debates a respeito das suas próprias questões. Certamente, seria a oportunidade de todos experimentarem, cometendo erros e acertos juntos, sendo preciso lançar mão dos mecanismos existentes para a viabilização dessas demandas, que são limitadas em um museu

universitário federal que sequer tem orçamento próprio e com um pequeno corpo de profissionais, às voltas com uma variedade de obrigações.

É interessante observar que Ahezomaé pensou, inicialmente, em um museu valorizando os objetos (machados de pedra, utensílios e fragmentos de cerâmica) como exemplares que testemunham culturas anteriores ou de fora dali, para a sua exibição em um espaço também estranho ao seu mundo, indicando talvez a sua própria concepção sobre os museus, certamente com vistas à geração de renda (Figura 5). Sua experiência com esse tipo de instituição não vai muito longe do Museu Rondon, que ele frequenta de tempos em tempos, a convite ou em visitas à cidade. E ali, em meio à exposição de artefatos, através de pôsteres, há um posicionamento claro acerca da riqueza das culturas indígenas e dos seus direitos coletivos, amparados pelas leis federais.



Figura 5 – João Ahezomaé, chefe da aldeia paresi de Kotitiko, no interior da casa construída pelo governo de Mato Grosso (2005), onde Ahezomaé propõe abrigar um museu, com alguns exemplares da sua coleção vindos das margens do rio Verde

Seria o caso de começar um trabalho conjunto a partir do conhecimento acerca da definição de museu entre os *haliti*, percebendo em que medida ele pode ser um meio de divulgação da visão indígena sobre eles próprios e suas manifestações culturais e/ou como uma possibilidade de comunicação alternativa acerca das relações com os imoti, uma vez que eles não dispõem de canais para isso.<sup>7</sup>

Ainda entre o povo Paresi, os descendentes dos que trabalharam com o Marechal Rondon nas linhas telegráficas e que retornaram para Ponte de Pedra também expressam o desejo de criar ali um centro de memória, para preservar depoimentos orais, acervos visuais e cultura material do tempo das linhas, contando também com a colaboração do Museu Rondon. O objetivo explícito é a administração da memória, como uma necessidade de afirmação da identidade *haliti* diferenciada – pois ela se mantém através da própria história das linhas telegráficas – além das possibilidades de geração de renda entre eles, explorando a exuberância da natureza local e o patrimônio histórico e arqueológico. Esta é uma proposta na qual está envolvido com bastante empenho um jovem paresi recém-formado, Eudésio Zonoizô (neto do falecido telegrafista Maximiano Zonoizô), que trabalhou no projeto “Tecnoíndia” como estudante bolsista do curso de História da UFMT.

Os desejos dos Paresi permitem fazer uma comparação com a experiência de alguns povos indígenas canadenses, como é possível constatar pelo debate de pesquisadores que investiram no tema, especialmente James Clifford, em seu trabalho de 1997, *Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century* – comparando os museus e os centros culturais da Colúmbia Britânica, incluindo as instituições indígenas: U’Mista, na baía de Alberta e, nas suas proximidades, o Museu Kwagiulth – debate este que foi retomado e discutido mais recentemente por Anthony Shelton em *Questioning Locality: The UBC Museum of Anthropology and its hinterlands* (2007).

Para abordar os museus e a museologia do noroeste do Canadá, Shelton adotou uma perspectiva histórica sobre a colonização e os diferentes contextos políticos que ajudaram a compor o que ele chamou de “their exhibitionary poetics”. No final do século XIX, os povos

---

<sup>7</sup> O que também parece estar mudando, com a eleição do primeiro vereador *haliti*, em Tangará da Serra, município onde está localizada parte da Terra Indígena Utiariti, totalmente cercada por fazendas de soja.

indígenas canadenses foram confinados em mais de 1.500 pequenas reservas, onde não encontraram recursos naturais suficientes para a sua sobrevivência, o que os pressionou entre uma economia tradicional e uma economia emergente, industrial. Como no Brasil, eles foram submetidos a uma visão neocolonialista sistêmica, que atingiu as mais profundas bases das instituições culturais e das mentalidades que nutrem o seu desenvolvimento e a sua manutenção.

Nessas condições históricas, ainda segundo Shelton, seria de se esperar o que aconteceu: uma radicalização das posições indígenas, o que levou ao acentuado preconceito contra as etnias, vítimas, como no Brasil, dos profundos estereótipos enraizados na sociedade. Nas palavras de Loretta Todd, uma índia intelectual cineasta: “Neocolonialism lives, in the boardrooms, classrooms, art galleries, theatres, cinemas, and of course the museums, and public amusement parks”. Os museus lembram aos índios o etnocídio e a imposição do modelo de civilização euro-americano, acusado de confiscar a sua cultura material e de subordinar a representação das suas condições de vida, alimentando a narrativa hegemônica da sua extinção cultural e do progresso da cultura dominante, que estão presentes nos mais diferentes lugares e situações.

É de James Clifford a definição da Colúmbia Britânica enquanto um interessante “campo de interseção” onde se conectam experiências museológicas diferentes e complementares no que se refere às suas narrativas, baseadas em distintas técnicas e estratégias. Mas é nos museus e nas casas de memória indígenas que ele vê o enraizamento de um novo tipo de museologia, cuja distintividade está na interação e na proximidade com as suas respectivas comunidades. Nessas instituições podem ser constatadas diferenças na concepção do acervo em relação aos visitantes indígenas e não indígenas, embora isto nem sempre seja assumido explicitamente. É de Shelton uma citação (SHELTON citado em SAUNDERS, B., em *Kwakwaka’wakw Museology*) que concebe essa postura de uma maneira mais direta: “the textual exegesis at U’Mista was written to shame it’s outside visitors, just as the collection seizure had historically been intended to humiliate the community from which it has taken”.

No que se refere aos Paresi, tanto no exemplo de Ahezomaé como na proposta de Ponte de Pedra, não está colocada – pelo menos ainda não – na perspectiva de um museu ou de um centro de memória uma

postura clara e prioritária de questionamento do processo histórico de colonização e de como eles vieram a perder em todos os sentidos. Eles revelam, apesar de tudo, uma disponibilidade de convivência didática com os *imoti*, embora a recíproca nem sempre se confirme, em um cenário que exhibe ainda uma oscilação entre um certo desprezo por eles e uma relativa curiosidade folclórica.

Mas outro acontecimento bastante recente na trajetória do Museu Rondon, já não tão diretamente relacionado à expectativa dos índios, também colabora para uma caracterização das novas possibilidades de atuação que merecem reflexões e programas específicos, pelo potencial de mudança na própria visão dos não índios que se localizam nas regiões de colonização sulista. Trata-se de uma doação, realizada bem recentemente, de fragmentos de cerâmica, cuidadosamente acondicionados em uma caixa de sapatos, entregue à presidente da Associação de Amigos do Museu Rondon, Arali Dalsico. Ali, uma jovem estudante agregou um bilhete, escrito à mão, a um caderno com ilustrações femininas (corações, florzinhas róseas), com os seguintes dizeres: “Elias Soares. Assentamento Jonas Pinheiro. Sorriso – Mato Grosso. Aqui habitavam os [índios] Kayabis”, com dois números de telefone para contato.

A presidente da Asamur (Figura 6) é coordenadora de um polo de educação a distância e realiza viagens de acompanhamento da formação dos estudantes em todo o Mato Grosso. Foi em uma dessas oportunidades que ela recebeu da jovem a doação dos fragmentos, coletados por seu pai na área agrícola de um assentamento rural que leva o nome de um falecido senador, bastante atuante na defesa dos interesses anti-índigenas (embora ele mesmo fosse um cuiabano descendente de índios e negros). O pai, Elias Soares, segundo ela mesma, é muito interessado em questões relacionadas à arqueologia e aguarda um retorno do Museu Rondon com informações sobre os fragmentos. A constatação de que ali “habitavam os Kayabis” é decorrente de suas indagações e é seu desejo ver confirmada a relação entre os fragmentos e os antigos habitantes, por isso os dois números de telefone. Ainda segundo sua informação, há no mesmo lugar uma quantidade muito maior de fragmentos, com as mesmas características, parecendo “um calçamento de cacós”.

O município de Sorriso fica no norte de Mato Grosso, a aproximadamente 500 quilômetros de Cuiabá, e sua história está relacionada aos antigos e extensos seringais em territórios indígenas e à colonização

através de projetos de assentamento de migrantes sulistas voltados para a produção de arroz, nos anos 1970. A violência dos seringais atingiu os Kayabi da região do rio Teles Pires, que foram transferidos pelos irmãos Villas-Bôas para o Parque Nacional do Xingu, o que resultou na liberação do seu território para a colonização, em torno da estrada BR-163, a Cuiabá-Santarém.



Figura 6 – A presidente da Associação dos Amigos do Museu Rondon, Arali Dalsico, com doação de fragmentos de cerâmicas, acondicionados numa caixa com bilhete no qual constam dados do doador e localização do material. Acervo da autora

Esta informação, por si só, já qualifica o interesse da família do agricultor Elias Soares, que acertadamente identifica ser sua propriedade um antigo território dos índios Kayabi, embora seja precipitado relacionar os fragmentos de cerâmica com esse povo. Muito raramente os novos mato-grossenses demonstram interesse em conhecer os povos que habitam ou habitavam as regiões onde se estabelecem, e o procedimento mais comum é desconsiderar os vestígios arqueológicos e destruí-los com os tratores que preparam a terra, para evitar problemas futuros com os órgãos de proteção do patrimônio.



Essa doação ao Museu Rondon não é mais do que um indicador do verdadeiro caos que impera em Mato Grosso em relação aos sítios históricos e arqueológicos, agravado pela total falta de profissionais na área e de projetos de pesquisa interessados em mapear essa situação. De um modo geral, a presença temporária de arqueólogos se dá através do que é denominado de “arqueologia empresarial”, quando esses profissionais são contratados para trabalhos periciais em projetos que exigem levantamentos prévios para a construção de usinas hidrelétricas, estradas e outras obras.

Tal foi o caso de Ponte de Pedra, quando da tentativa de liberação da área para a construção de uma PCH (uma central hidrelétrica de pequeno porte): uma equipe de arqueólogos concluiu favoravelmente ao empreendimento, o que foi questionado pelo Iphan, que indicou a sua importância tanto histórica – devido à antiga estação telegráfica – quanto arqueológica, registrando as inscrições rupestres ali existentes. Em viagens de pesquisas para o Museu, era comum encontrar moradores das cidades de Campo Novo dos Parecis e de Nova Marilândia fazendo convescotes de finais de semana, banhando-se nas cachoeiras e assando churrascos no lajeado da beira do rio Sakore winã (ou Sucuruína), sobre as inscrições.

O comportamento dos doadores de Sorriso está longe das recomendações acerca dos cuidados a serem tomados com o patrimônio arqueológico, embora eles não tenham feito escavações, pois os fragmentos foram encontrados na superfície. Eles estão devidamente registrados como parte do acervo do Museu Rondon, à espera de futuros pesquisadores. Embora não seja um museu de arqueologia, ali foi criado, nos anos 1980, um núcleo de pesquisas (Narq), que realizou o primeiro levantamento de sítios de Mato Grosso através de um convênio com o órgão federal. E, mais recentemente, por meio da Asamur, foi dado o início à construção de um anexo ao prédio para abrigar o acervo arqueológico coletado para a construção da Usina Hidrelétrica de Manso (próximo de Cuiabá), que está ainda depositado fora do estado, contrariando a legislação pertinente.

As doações arqueológicas e as iniciativas em torno desse patrimônio têm fluído quase naturalmente para o Museu Rondon, sem que jamais tenha sido feita uma campanha nessa direção devido à falta de condições estruturais para assumir qualquer responsabilidade institucional neste sentido. Elas são simplesmente aceitas. Há alguns anos, uma moradora de Cuiabá fez a doação de uma urna funerária, ainda com alguns restos

mortais, que estava há tempos guardada na despensa de sua casa (!), deixada por uma amiga (amiga...), que se mudou para outra cidade. Foi visível o seu alívio em se desvencilhar de tal “objeto” – ao qual atribuía certos episódios negativos em sua vida – de uma maneira que lhe pareceu absolutamente perfeita.

Há entre os moradores mais tradicionais da capital e das cidades antigas do vale do rio Cuiabá a crença de que guardar objetos indígenas em casa é um perigo, atrai maus fluidos, mau agouro para os moradores e sua família. Em outras oportunidades (MACHADO, 2002, 2009), foi possível refletir sobre os incômodos ou mesmo a evitação que essa crença pode causar em relação a um museu destinado às culturas indígenas na capital, que herda essa ambiguidade de sentidos (promoção/rejeição), pertencendo ao mundo das coisas “anômalas”, do poder incontrolado, da fonte de inquietação e de temor que é também “o selvagem”.

Ao longo da história, a própria elite mato-grossense – muitas vezes descendente de índios e negros – esteve às voltas com o estigma da “selvageria”, ela mesma herdeira dessa marca, no seu desejo obsessivo de ser aceita, de ser incorporada, incluída no mundo invejado e prestigiado da “civilização” – um atributo negativo, com um efeito devastador na sua identidade e na sua cultura, caindo como uma fatalidade, da qual ela dificilmente conseguiu se livrar. Ainda hoje, não há nada mais ofensivo do que um estranho indagando se em Mato Grosso ainda se podem ver... índios e onças na rua!

Essas considerações – em torno de verdadeiras aventuras antropológicas, ali mesmo, próximo das salas de aula e a meio caminho de casa – podem servir para reforçar ainda mais o percurso de desafios que se delineiam diante do Museu Rondon, que se coloca progressivamente na perspectiva do que caracterizou James Clifford para os museus da Colúmbia Britânica, enquanto “campos de interseção”, aqui conectando universos culturais diferentes, contraditórios e complementares. A exuberância e o vigor com que esses diferentes universos batem cotidianamente às portas do Museu Rondon fornecem a energia necessária e suficiente para a superação das limitações da mera exibição formal da cultura material, contidas na maioria das vezes nas demandas do público para um museu “local”. Nas palavras de Jean-Yves Durant – na introdução de um dossiê sobre museus, na revista portuguesa *Etnográfica* (novembro de 2007), que apresenta, entre outros, o ensaio de Shelton, abordado

aqui – o desconforto que os antropólogos mostram em relação aos museus etnográficos tem suas raízes profundas na dificuldade de se verem livres da “poeira” temática, ética e estética acumulada durante “o longo reinado do seu modelo clássico”.

No passado, tal qual na Costa Oeste do Canadá, Mato Grosso e suas populações indígenas conheceram uma projeção mundial, por serem concebidos como um imenso *hot spot* antropológico, frequentado desde os primeiros tempos da disciplina, quando aqui aportaram grandes etnólogos europeus, ávidos para desvendar “os segredos da vida selvagem”, em busca do “autêntico”, do “original”. Embora ainda permaneça como um valioso campo de pesquisa para uma miríade de etnólogos brasileiros e estrangeiros, não raro partilhando e reciclando ainda os mesmos sonhos dos pioneiros, Mato Grosso torna-se hoje, progressivamente, uma terra de novos pesquisadores, constituindo a UFMT o seu principal abrigo, o seu lugar institucional de atuação.

Como foi enfaticamente reafirmado neste trabalho, a história do Museu Rondon evoca importantes questões pertinentes à antropologia contemporânea, e as experiências ali realizadas merecem o esforço de abordagens novas, que terão a chance de vir à luz com a superação do reducionismo que significa a noção de “localidade” aplicada apressadamente aos chamados museus “locais”. Recorrendo a Appadurai, Shelton (2007) nos remete a um princípio básico e fundamental para pensar também o Museu Rondon: a produção da localidade é eminentemente plural e o local – definitivamente – não é simples.

## REFERÊNCIAS

ABA. O ensino de antropologia no Brasil. **Caderno da ABA**, 1995.

AMES, M. **Cannibal tours and glass boxes**. The anthropology of museums. Vancouver: UBC Press, 1995.

BOMENY, H. **Darcy Ribeiro**. Sociologia de um indisciplinado. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CARDOSO DE OLIVEIRA, R. O índio na consciência nacional. In:

\_\_\_\_\_. **Sociologia do Brasil Indígena**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Editora da UnB, 1978.

\_\_\_\_\_. O que é isso que chamamos de antropologia brasileira? In: \_\_\_\_\_. **Sobre o pensamento antropológico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: CNPq, 1988.

\_\_\_\_\_. Por uma etnografia das antropologias periféricas. In: \_\_\_\_\_. **Sobre o pensamento antropológico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: CNPq, 1988.

\_\_\_\_\_. Notas sobre uma estilística da antropologia. In: \_\_\_\_\_. **Estilos de Antropologia**. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 1995.

CASTRO, C.; ARAÚJO, M. C. de. (orgs.). **Dossiê Geisel**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2002.

CASTRO FARIA, L. de. Depoimento sem compromisso de um militante em recesso. In: \_\_\_\_\_. **Antropologia – Espetáculo e excelência**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/Tempo Brasileiro, 1993.

CHAPELLE, R. **Os índios Cintas-Largas**. Coleção Reconquista do Brasil, nova série, v. 73. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1982.

DORILEO, B. P. **Universidade – o fazejamento**. Pensar para fazer. Imprensa Universitária. Cuiabá: Edições UFMT, 1984 [1977].

\_\_\_\_\_. **Ensino superior em Mato Grosso**. Campinas (SP): Editora Komedi, 2005.

DORNSTAUDER, Pe. João Evangelista. Como pacifiquei os Rikbaktsa. **Pesquisas, História**, n. 17. São Leopoldo (RS): Instituto Anchietao de Pesquisas, 1975.

DURANT, J. Y. Este obscuro objeto do desejo etnográfico: o museu. Dossiê. **Revista Etnográfica**, CEAS/ISCTE, Lisboa, v. 11, n. 2, nov. 2007.

FAULHABER, P. Luiz de Castro Faria. Entrevista. In: FAULHABER, P. & MANN de TOLEDO (coords.). **Conhecimento e fronteira: história da ciência na Amazônia**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi/MCT, 2001.

GALVÃO, E. **Exposições de antropologia**. Museu Goeldi. Guia n. 1, 4. ed. Belém: CNPq/INPA/MPEG, 1978.

JOÃO DE JESUS, A. Topônimos bororo na bacia do Rio Cuiabá e adjacências. In: MACHADO, M. F. R. **Diversidade Sociocultural em Mato Grosso**. Cuiabá (MT): Entrelinhas, 2008.

LARAIA, R. O campo antropológico no Brasil. Etnologia indígena brasileira: um breve levantamento. In: ZARUR, G. C. **Antropologia na América Latina**. Cidade do México: IPGH, 1990.

MACHADO, M. F. R. Uma experiência no ensino de antropologia na UFMT. **Revista Universidade**, UFMT, Ano IV, n. 1, jan/abr. 1984.

\_\_\_\_\_. Rondon e os Paresi: as representações indígenas sobre o amure etnógrafo. In: PINA de BARROS, E. (org.). **Modelos e processos: ensaios de etnologia indígena**. Cuiabá: EdUFMT, 1998.

\_\_\_\_\_. **Museu Rondon: 30 anos. Situação atual e perspectivas**. Relatório anual. Acervo do Museu Rondon, 2002.

\_\_\_\_\_. **Museu Rondon**. Antropologia e Indigenismo na Universidade da Selva. Cuiabá: Entrelinhas, 2009.

MALDI, D. **Direitos indígenas e antropologia: laudos periciais em Mato Grosso**. Cuiabá: EdUFMT, 1994.

MENESES, M. L. P. Parque do Xingu: uma história territorial. In: FRANCHETTO, B.; HECKENBERGER, M. (orgs.). **Os povos do Alto Xingu: história e cultura**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.

MORENO, G. **Terra e poder em Mato Grosso**. Política e mecanismos de burla – 1892-1992. Cuiabá: Entrelinhas/EdUFMT, 2007.

MUSEUM of ANTHROPOLOGY at the UNIVERSITY of BRITISH COLUMBIA. **Objects and Expressions**. Vancouver (CA): UBC Press, 1999.

PACHECO DE OLIVEIRA, J. Pluralizando tradições etnográficas: sobre um certo mal-estar na antropologia. In: LANGDON, E.; GARNELO, L. (orgs.). **Saúde dos povos indígenas: reflexões sobre antropologia participativa**. Rio de Janeiro: Contracapa/ABA, 2004.

PINA DE BARROS, E. Museu Rondon. **Revista Universidade**. Cuiabá: Gráfica da UFMT, 1981.

RIBEIRO, D. **A política indigenista brasileira**. Rio de Janeiro: Serviço de Informação Agrícola/Ministério da Agricultura, 1962.

\_\_\_\_\_. UnB: invenção e descaminho. In: **Carta: falas, reflexões, memórias**. Informe de distribuição restrita do Senador Darcy Ribeiro – 1961-1995. A invenção da Universidade de Brasília. Gabinete do Senador, v. 1, n. 14, 1995.

SHELTON, A. *Questioning locality: the UBC Museum of Anthropology and its Hinterland*. **Revista Etnográfica**, v. 11, n. 2. Lisboa: CEAS/ISCTE, nov. 2007.

SOUZA LIMA, A. C. Os museus de história natural e a construção do indigenismo. Notas para uma sociologia das relações entre campo intelectual e campo político no Brasil. **Revista de Antropologia/USP**, v. 30/31/32, 1987/88/89.

*João Pacheco de Oliveira e Rita de Cássia Melo Santos*  
(Organizadores)

STOCKING, Jr, G. W. (ed.). Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture. **History of Anthropology**, v. 3. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

UFMT. Catálogo Geral, 73, n. 1, 1973. Célio da Cunha/Wladimir Dias-Pino (coords).

UFMT. Catálogo Geral 1978. Cuiabá: Gráfica da UFMT, 1978.

UFMT. Catálogo Geral 1979. Cuiabá: Gráfica da UFMT, 1979.

UFMT. Relatório da Vice-Reitoria 1979/1980. Cuiabá: Gráfica da UFMT, 1981.

# ÍNDIOS EM COMUM: A PAN-INDIANIDADE DO NATIONAL MUSEUM OF THE AMERICAN INDIAN “CONTRA O OUTRO”

*Leonardo Bertolossi*

No, we are not extinct.  
Yes, Indian. [...]  
Yeah. Uh-huh. Spirituality.  
Uh-huh. Yeah. Spirituality. Uh-huh. Mother  
Earth. Yeah Uh’huh. Uh-huh. Spirituality. [...]

This ain’t no stoic look.  
This is my face.

Diane Burns (Chemehuevi/Anishinaabe), 1989.

## INTRODUÇÃO (NÓS NO IMPÉRIO)

O National Museum of the American Indian é um museu do Smithsonian Institute, localizado no National Mall da cidade-capital dos Estados Unidos, Washington D.C. Tem por objetivo representar uma diversidade de povos indígenas, passados e contemporâneos, de todo o continente americano, com destaque para os índios norte-americanos. O museu possui ainda dois edifícios que, juntamente com o central em Washington D.C., compõem a instituição: o Cultural Resource Center, em Suitland, Maryland; e o George Gustav Heye Center, localizado em Manhattan, Nova York.

O primeiro edifício, em Suitland, Maryland, tido como o “coração e a alma do museu”, é o centro de pesquisas e a reserva técnica em que trabalham os arqueólogos, museólogos, antropólogos, restauradores responsáveis pela pesquisa, a catalogação e a conservação do extenso acervo etnográfico e arqueológico do museu, de aproximadamente 800 mil objetos. É no Cultural Resource Center que são recebidas lideranças indígenas nas interlocuções da instituição sobre a conversação em torno da conservação das peças, assim como suas políticas de repatriamento de objetos e obras da coleção do museu. O prédio de Manhattan, Nova



York, é uma filial do National Museum of the American Indian, que serviu de sede para o primeiro museu do índio americano, feito para abrigar a coleção Gustav Heye.

Segundo o primeiro diretor do museu, W. Richard West Jr. (1994), membro do povo Cheyenne do Sul, e envolvido no projeto por mais de 14 anos, o objetivo principal do museu era o de ser o “porta-voz do índio americano”, tendo como compromisso a conscientização pública da importância das populações nativas, através de uma política de exibição museográfica que desestigmatizasse, desfolclorizasse e afirmasse positivamente o índio americano.

Vale considerar que os principais cargos do museu são todos compostos por americanos ou estrangeiros com ascendência indígena. Este é o caso não apenas do diretor, mas também dos 14 membros do Editorial Committee, dos 25 do Board of Trustees, dos 33 do National Council e dos 22 membros do George Gustav Heye Center Board of Directors. Esta participação nativa também pode ser encontrada nos diversos programas da instituição.<sup>1</sup> Portanto, inteiramente concebido por cidadãos reconhecidos pelo Estado norte-americano como indígenas, e tendo sido criado com consultoria de lideranças nativas de todo o continente, o National Museum of the American Indian surgiu com a pretensão de ser mais que um etnomuseu local (CLIFFORD, 2003).

Ao contrário do modernismo antropológico e museológico dos museus etnográficos e suas antiquadas concepções científicas sobre a representação adequada de populações nativas (AMES, 2002; ANDERSON, 2008; BOUQUET, 2001; KARP; LAVINE, 1991; KARP; KREAMER, 1991; MENESES, 1994; SCHWARCZ, 1993), poderíamos dizer que o National Museum of the American Indian se relaciona com o multiculturalismo norte-americano e é informado pelas críticas antropológicas pós-modernas e pós-coloniais (COSTA, 2006; DI LEONARDO, 1998; HALL, 2004; KELLY, 2005; NESPER, 2003; SAID, 2000; SHOHAT; STAM, 2006).

---

1 Através de seus guias de programas e serviços, e de seus editais de incentivo à pesquisa e à produção artística e cultural, muitos americanos e estrangeiros indígenas são incorporados ao *staff* de forma permanente ou temporária. Dentre a diversidade desses editais e programas de serviços, os interessados (índigenas ou não) poderão realizar pesquisas sobre o acervo permanente (objetos, documentos, fotos, audiovisual) e sobre exposições temporárias. Poderão ainda participar dos programas culturais de geografia indígena, repatriação de objetos, museologia nativa, arte contemporânea e educação, através de bolsas de estudos, seminários ou trabalhos temporários.

Daí o autoentendimento deste museu de representar-se não como um templo do passado romântico nacional, mas como um fórum de culturas vivas, em trânsito e enredadas, em que a ênfase pedagógica se dá através não apenas dos programas sociais da instituição, mas, sobretudo, na ênfase experiencial e sensória do formato de suas exposições e espaços de sociabilidade (ATALAY, 2006; BRUNDIN, 1996; WEST JR., 2006).

Com esse intuito afirmativo, o museu privilegiou uma política e poética expositiva holista, com projetos de arquitetos, paisagistas e curadores indígenas, sem imagens explícitas ao genocídio histórico e, para além das exposições permanentes, um restaurante com gastronomias indígenas e salas para a exibição da cultura material cotidiana destas populações (ARCHULETA, 2005; SPRUCE, 2004; SPRUCE; THRASHER, 2008). Nestas exposições temporárias tem se visibilizado a produção de arte contemporânea indígena (pinturas, esculturas, cerâmicas, cestaria, vídeo-arte, instalações, performances, arte conceitual, arte efêmera etc.), o que se tornou um fórum privilegiado no interior da instituição, através de seus editais e do incentivo para esta produção, para a discussão crítica, o desmonte dos estereótipos e a formulação de novos imaginários em torno das identidades destas populações.

## **TRAJETÓRIAS E TERRITÓRIOS**

A história do NMAI oficializou-se em 1989. Nesse ano foi votada uma lei no Congresso americano para a abertura do museu. A legislação que estabeleceu o NMAI e o mandato para sua construção no centro de Washington D.C., o Cultural Resource Center, dedicado à pesquisa e à conservação das coleções, em Maryland, assim como o estabelecimento do Gustav Heye Center, em Nova York, foi a *Public Law 101-185*. Esta lei foi proposta pelo deputado Ben Nighthorse Campbell, do Colorado, e pelo senador Daniel Inouye, do Havaí, e assinada pelo presidente George Bush em 28 de novembro daquele ano (OSTROWITZ, 2002, p. 35).

Ela estabeleceu o museu como um centro dentro do Smithsonian Institute, que se responsabilizaria pela transferência da coleção George Heye de Nova York para Washington D.C., além do comprometimento de repatriar os objetos nativos para os índios norte-americanos e, ainda, repatriar também restos humanos e objetos funerários havaianos.

Mas as negociações para um museu nacional inteiramente dedicado ao índio começaram um pouco antes. No final dos anos 80, o senador Daniel Inouye foi *chairman* do Senate Committee on Indian Affairs. Sua política prioritária foi o projeto de um museu nacional para o reconhecimento das religiões nativas e para o repatriamento da propriedade cultural dos índios americanos (OSTROWITZ, 2002, p. 35). De 1916 até 1957, a coleção do ainda Museum of American Indian<sup>2</sup> estava em exibição em Manhattan sob a direção de George Gustav Heye, que colecionara durante um período de 54 anos objetos de várias partes do mundo (LENZ, 2004, p. 87; ARIEFF, 1995, p. 79-80).

Filho de imigrantes alemães que ao longo do século XIX constituíram uma pequena fortuna através da indústria do petróleo, o banqueiro George Gustav Heye nasceu em 1874 em Nova York. Engenheiro elétrico de formação no Columbia College e primeiro diretor do MAI entre 1916 a 1956, ele descobriu seu interesse pela *aboriginal art* quando realizou um trabalho de engenharia no Arizona e tomou contato direto com os povos indígenas desta região.

Heye parece ter mantido boas relações com alguns povos indígenas, tendo sido rebatizado com nomes nativos por duas vezes. Embora já houvesse alguma controvérsia na recepção indígena de sua prática de colecionador, ele era então visto majoritariamente como um humanista interessado em preservar culturas que poderiam não ser reconhecidas, caso não houvesse seu empreendimento. No entanto, já na década de 30, algumas tribos solicitaram a devolução de seus pertences. Assim, por exemplo, em 1939, após a queixa dos Hidatsa de Dakota do Norte, Heye concordou em repatriar seus objetos. Graças à devolução, ele foi presenteado pelos Hidatsa com um *buffalo medicine horn* e rebatizado com o nome de Isatsigibis (*Slim Shin*). Nesse mesmo ano, os índios Seneca, de Nova York, lhe deram o nome de O'owah (*Screech Owl*).<sup>3</sup>

---

2 Então o museu era conhecido apenas como American Indian Museum ou George Gustav Heye Foundation, tendo se tornado um museu nacional, National Museum of the American Indian, com a legislação de 1989 e a abertura oficial em Washington D.C. em 2004. O prédio de New York se tornou nessa ocasião uma filial do NMAI, com o nome de George Gustav Heye Center.

3 Ele participou intensamente de diversas associações científicas, dentre elas: membro da American Anthropological Association e do American Museum of National History, *fellow* da American Geographical Society, da American Association for the Advancement of Science e do Royal Anthropological Institute of Great Britain, além de doutor honorário em Filosofia pela Universidade de Hamburgo. Antes de morrer, em 1957, o colecionador

Heye foi compondo sua vasta coleção, estabelecendo-a a princípio em seu apartamento na Madison Avenue. Com o crescimento da coleção, os objetos foram levados para o Museum of the American Indian – MAI, que ficava na 155th Street and Broadway, no Bronx. O museu foi aberto ao público em 1916, transferido para o Bronx em 1922 e fechado em 1994, quando o Smithsonian abriu o Heye Center of the National Museum of the American Indian em Lower Manhattan, e também sua reserva técnica, o Research Branch, no Bronx.

O desejo de construir um museu *up-to-date* totalmente dedicado ao índio americano foi sendo adiado em decorrência da crise financeira americana ao longo dos anos 80, o que inviabilizou sua construção.<sup>4</sup> Os impasses continuavam, já que os políticos nova-iorquinos tentavam manter a coleção em sua cidade. Polêmica à vista: a coleção de George Gustav Heye era um patrimônio de herança nova-iorquina ou nacional (CARO, 2006)?

Somente em 1987 os representantes do Museum of the American Indian, também conhecido como o George Gustave Heye Center, e pertencente a George Heye Foundation, entraram em acordo com o Smithsonian para a construção de um novo museu no centro de Washington, ao lado do National Museum of Air and Space (ARIEFF, 1995, p. 79).

Conforme aponta Ostrowitz (2002, p. 35), orçado em U\$ 110 milhões, o Congresso americano, em acordo estabelecido na legislação, obrigou o Smithsonian Institute a levantar 1/3 dos fundos de recursos não federais. Com o ideário da repatriação mobilizado por Susan Harjo e o desenvolvimento de programas educativos e sociais, o Smithsonian levantou a verba restante em setembro de 1996. O valor final gasto para a construção do NMAI foi de US\$ 219 milhões, sendo metade dos recursos federais e metade de fundos privados (LUJAN, 2005, p. 511). Os materiais de divulgação do museu e do Smithsonian, como os *folders* que recolhi durante o campo, recorrentemente evocam o valor de US\$ 70 milhões totalmente oriundos de fundos filantrópicos de fundações, corporações e cidadãos americanos.

---

financiou expedições arqueológicas e etnográficas na Guatemala e no Equador.

4 Nos anos 80 já existiam negociações entre o Museum of the American Indian de Manhattan e o National Museum of Natural History, do Smithsonian Institute, que esperava receber uma última parte do acervo da coleção de Manhattan, o que acabaria por não se efetivar. No meio deste impasse, cogitou-se a construção de um museu em Dallas, Texas, para receber a coleção. A ideia não foi à frente (OSTROWITZ, 2002, p. 35).

Em 1989, na assinatura para a abertura do novo museu em Washington D.C. pelo presidente George Bush, havia o compromisso de um relacionamento mais aberto e cooperativo entre os nativos americanos e os museus, o que se intensificou no ano seguinte, através do *The Native American Grave Protection and Repatriation Act (H. R. 5237)*, conhecido pela sigla NAGPRA, sob os postulados do *American Indian Religious Freedom Act*, assinados em 1978 (GREAVES, 2002; FINE-DARE, 2005; L'ESTOILE, 2007; RUBENSTEIN, 2007; WEST JR., 1991). Na *Public Law 101-185*, de 28 de novembro de 1989, foi decidido que os índios americanos teriam exclusividade na participação do projeto através da curadoria das exposições do NMAI, além de outras atividades da instituição, para desenvolverem outras formas de conhecimento (ARIEFF, 1995, p. 79, 89; SPRUCE, 2004).<sup>5</sup>

No ano seguinte, em 1997, em Maryland, foi construído um centro de pesquisas, o Cultural Resource Center, dedicado à conservação e à pesquisa da coleção Heye. Em 1998, a obra do novo museu já estava em andamento, com previsão para a abertura oficial em Washington D.C. em 2001, mas as obras foram interrompidas.

Durante todo o processo de negociação e concepção para o traslado do museu para Washington D.C., lideranças indígenas estiveram presentes nos principais processos decisórios da nova instituição. Este foi o caso das escolhas poéticas em torno do paisagismo e da arquitetura do novo museu. Segundo Lonetree (2006, p. 635-636) e Johnpaul Jones (2008, p. 1), antes da abertura oficial foram realizados alguns encontros consultivos, chamados de *meeting minutes*, com 24 lideranças comunitárias indígenas.

A arquiteta Rina Swentzell, de origem Santa Clara Pueblo, especialista em *American Studies*, e uma das mediadoras dos encontros consultivos, afirma que o NMAI sempre prezou a valorização da relação dos povos indígenas com a natureza, através do destaque dado à água,

<sup>5</sup> Essas escolhas incluíram polêmicas em torno de exposições mal-sucedidas e mal-recebidas. Dentre elas gostaria de destacar a exposição “West as America: Reinterpreting Images of the Frontier, 1820-1920”, que aconteceu no Smithsonian Museum of American Art’s em 1991. O objetivo da exposição, de acordo com Arieff (1995, p. 88), era explorar os mitos e as ideologias em torno da expansão ocidental, especialmente no tocante ao que, segundo seus curadores, era o “lado negro da formação identitária americana”. Por ter acontecido no âmbito do Smithsonian, uma instituição que representa o orgulho do patrimônio americano, a exposição foi intensamente hostilizada. Acusada de antiamericana, perversa e destrutiva pelos historiadores Daniel Boorstin e Charles Krauthammer, ela mobilizou críticas do senador Ted Stevens, que a acusou de “atirar sangue no ar”.

a terra, aos ancestrais, e ao espírito presente em cada um; elementos apropriados pelos arquitetos nas escolhas arquitetônicas e paisagísticas do museu (OSTROWITZ, 2002, p. 21-22).

De acordo com o arquiteto Duane Blue Spruce, de origem Laguna/San Juan Pueblo, várias foram as solicitações e as críticas dos indígenas entrevistados. Pedidos de que o museu tivesse uma atmosfera selvagem e hospitaleira, ou que fosse experimental como uma criança indígena foram algumas sugestões. Houve ainda menção à arquitetura pré-colombiana, uma das possíveis fontes de inspiração. A presença do calendário solar e dos equinócios no *design* gráfico da instituição, assim como algo que representasse o fogo, localizado no centro do edifício para um enfoque sagrado, são outros exemplos de solicitações. Críticas também surgiram, como a de que os índios precisavam de programas sociais e apoio para suas comunidades ao invés de uma nova construção monumental (SPRUCE, 2004, p. 20-21).

A forma arquitetônica do museu em Washington D.C., repleto de circunvoluções, foi comparada ao trabalho de arquitetos prestigiados como Frank Lloyd Wright e seu Guggenheim Museum de Nova York, e também ao The Canadian Museum of Civilization. Sua fachada exterior representa os rochedos esculpidos pelo tempo, água e vento ao redor das nações indígenas. E as curvas de seu interior seriam menções aos tempos primordiais em que “o povo indígena tinha reconhecido conexões entre o mundo celestial e os ciclos da terra” (JOHNPAUL JONES, 2008, p. 4).

Em torno do museu foram dispostas pedras ancestrais chamadas de *Grandfather Rocks*, que foram levadas de reservas e outros sítios indígenas (VOLKERT; MARTIN; PICKWORTH, 2004, p. 23). De acordo com House, o objetivo destes totens simbólicos, alguns com 2,5 milhões de anos, era representar a força da ancestralidade nativa em face de seu histórico e paulatino “desaparecimento” (HENRY; BRUMLEY, 2008, p. 33). Além das rochas, uma biodiversidade surpreendente de 33 mil plantas de 150 espécies diferentes, dentre elas muitas plantas medicinais e sagradas, foi utilizada na composição de toda a área verde do museu, através de uma paisagem que varia de acordo com cada estação do ano.

Duane Blue Spruce, principal arquiteto envolvido no projeto, se utiliza de conceitos como “transculturalidade” e “território comum” para justificar a formulação de um *design* coeso que congregue uma diversidade de culturas nativas. A formulação de um “espaço intertribal”

para cantar, dançar e rezar no museu em Washington e no prédio da reserva técnica foram estratégias usadas pela equipe na formulação do imaginário conceitual de um índio total genérico, ativo e altivo em sua identidade e realidade sociocultural (OSTROWITZ, 2002, p. 29-30).

O uso intensivo de granito e pedra calcária Kasota por toda a estrutura do prédio, assim como a policromia do conjunto do museu deveriam refletir as estações do ano, mas também a paleta dos objetos da vasta coleção Heye. Arrematando a composição do cenário pan-índigena, se pode observar a presença de pontos cardeais com menções às concepções etnoastronômicas (SPRUCE; THRASHER, 2008, p. 14, 22) e um obelisco com inscrições egípcias feita pelo artista Luiseño Fritz Scholder.

A participação de diversos arquitetos indígenas na concepção do museu é muito interessante na medida em que, através dos *meeting minutes*, foi possível encontrar os elementos para a citação de formas naturais, texturas e cores que valorizassem a relação do guarda-chuva conceitual *American Indian* objetivado pela instituição com a natureza, o céu e as estações do ano, dentre outros elementos “universais” indígenas que permitissem uma “linguagem planetária” de inserção das periferias indígenas no centro do capitalismo mundial.

## MITOS E HISTÓRIAS

O National Museum of the American Indian possui três exposições permanentes desde sua inauguração: “Our Universes: Tradicional Knowledge Shapes Our World”; “Our Peoples: Given Voices to Our Histories”; e “Our Lives: Contemporary Life and Identities”.

A primeira exposição permanente do NMAI, “*Our Universes: Tradicional Knowledge Shapes Our World*”, apresenta as cosmologias indígenas, visões de mundo e filosofias relacionadas à criação e à ordenação do universo, assim como no relacionamento espiritual entre a humanidade e o mundo natural. A temporalidade da exposição que congrega diferentes culturas é demonstrada através da imagem da criação do ano solar, quando, de acordo com o mito Tlingit, o bebê corvo abre uma caixa de onde saem as estrelas, o sol, a lua, dando origem a todo o universo (VOLKERT; MARTIN; PICKWORTH, 2004, p. 48-49). Por meio da apresentação de variantes locais de um mesmo vocabulário universal,

“*Our Universes*” pretende introduzir os visitantes nos conhecimentos tradicionais apreendidos sobre linguagem, arte, espiritualidade e vida cotidiana dos indígenas de todo o hemisfério ocidental.

Nesta exposição estão representadas oito “filosofias culturais”, também chamadas de “conhecimento tradicional”, para falar das variações míticas de um universo comum, identificável assim que entramos na mostra. Estão representados os índios Pueblo de Santa Clara (Espanhola, New México, EUA), os Anishinaabe (Hollow Water e Sagkeeng Bands, Manitoba, Canadá), os Lakota (Pine Ridge Reservation, South Dakota, EUA), os Quechua (Comunidade de Phaqchanta, Cuzco, Peru), os Hupa (Hoopa Valley, Califórnia, EUA), os Q’eq’chi’ Maya (Cobán, Guatemala), os Mapuche (Temuco, Chile) e os Yup’ik (Yukon-Kuskokwim Delta, Alaska, EUA).

Estes oito grupos indígenas, com suas diferentes realidades culturais, são representados através das escolhas poéticas de curadores oriundos de seus povos, conciliando a curadoria específica destas oito seções e a curadoria indígena do museu. Além dessas oito singularidades, “*Our Universes*” destaca celebrações que congregam diferentes povos, tais como o festival de Pow Wow, em Denver, Colorado, os jogos indígenas norte-americanos, e o dia dos mortos mexicano.

Em consonância com o conceito de manutenção das tradições que permeia toda a exposição, há a exibição de objetos indígenas, como vestes, alimentos, armas, bonecos e artesanato. A representação de cenas cerimoniais e cotidianas é bastante tradicional. Bonecos e dioramas são utilizados para representar ritos indígenas e os objetos são exibidos em vitrines de vidro com sua legenda ao lado, tal como a museologia modernista dos primeiros museus etnográficos, presente no Museu do Homem, em Paris, ou mesmo no Museu Nacional de Antropologia, na Cidade do México.

No entanto, ao lado desta tradição museológica de representar tradições indígenas, podemos observar “neotradições” no uso de vídeos com animações, luzes e áudio ambientando os cenários, além de uma polifonia de vozes que fazem “*Our Universes*” parecer uma conferência indígena. Diante da diversidade de falas curatoriais das oito culturas em exibição, há a escolha de elementos comuns a todas. Há a recorrência de pontos cardeais norteadores do universo e sua associação com as fases da vida – infância, juventude, vida adulta e velhice – assim como com



as funções sociais de cada membro dentro da tribo. Há a noção de que todas as partes do mundo estão interligadas e que, isoladas, elas não significam nada, são incompletas.

Após o tempo mítico de *“Our Universes”*, segue a segunda exposição permanente do museu, *“Our Peoples: Giving Voice to Our Histories”*. Exibida numa sala de aproximadamente 780 metros quadrados e inteiramente dedicada às transformações nos mundos indígenas decorrentes da chegada dos exploradores e dos colonizadores europeus, a mostra aponta estas histórias do ponto de vista indígena, enfatizando suas agências e resistências.

*“Our Peoples”* mostra as evidências, as transformações e as permanências das experiências indígenas após a “tempestade” do contato, metáfora utilizada pelos curadores. Doenças, armas de fogo, bíblias, economia monetária, tratados e acordos sobre terras são destacados para mostrar aos visitantes que em face das “tempestades”, os índios americanos sobreviveram e reinventaram suas “identidades” e “vidas”, duas categorias-chave nesta exposição. A epígrafe do mentor espiritual Lakota, Henry Crow Dog, escrita em 1974, “WE ARE THE EVIDENCE OF THIS WEST HEMISPHERE”, dá o tom do que virá a seguir.

Conjugando diversas estórias, a partir de diferentes perspectivas, como elementos constitutivos das histórias indígenas, os curadores enfatizam que a marca desta mostra é sua ênfase nos objetos. São eles os portadores das evidências, destaca Paul Chaat Smith, curador principal. A curadora Jolene Rickard afirma que os objetos possuem a força sensorial e cognitiva que permite a imersão experiencial do visitante nos universos nativos em seus próprios termos, ao invés da manutenção de uma visão exógena e exótica, didática e classificatória que tem congelado e reduzido as culturas indígenas (BERLO; JONAITIS, 2005, p. 23).

A eloquência visual e textual da exposição, concebida como uma grande instalação de arte, afirma Jolene Rickard (BERLO; JONAITIS, 2005, p. 22), ao invés de uma típica exibição didática, é usada como estratégica poética para a imersão do visitante nas evidências e nas tempestades decorrentes do contato. No entanto, os genocídios indígenas não são retratados porque, de acordo com o diretor Kevin Gover na entrevista que me foi concedida, este não é um museu do holocausto e da morte, mas da vida e da permanência. Assim sendo, tudo vibra nessa exposição repleta de vídeos e objetos, como fotografias, mapas,

documentos históricos, armas, bíblias e músicas dispostos esteticamente insinuando movimentos, assim como o design das vitrines que remete às curvas, aos círculos e às elipses.

Como na primeira exposição, em “*Our Peoples*” estão representados oito grupos indígenas e suas culturas. Originalmente, os Seminole (Flórida, EUA), os Tapirapé (Mato Grosso, Brasil), os Kiowa (Oklahoma, EUA), os Tohono O’odham Nation (Arizona, EUA), a faixa oriental da nação Cherokee (North Carolina, EUA), os Nahua (Guerrero, México), os Ka’apor (Maranhão, Brasil) e os Wixaritari (Durango, México), também conhecidos como Huichol. No entanto, desde 2007, curadores tribais e Emil Her Many Horses, curador Oglala Lakota de “*Our Universe*”, modificaram “*Our Peoples*”, substituindo as seções dedicadas aos índios Seminole e Tapirapés pela nação Blackfeet (Browning, Montana, EUA) e pelos Chiricahua Apache (Mescalero, New México).

Além das oito etnias representadas em instalações próprias, a mostra está dividida em 10 seções: *Evidence, 1491; Invasions; Contact; Gold; Making History; Coiled Dragons; God’s Work; Stated Intentions; Memorial Wall* e, no centro da sala, *Eye of Storm*. Suas divisões envolvem o espectador através de suas incessantes curvas e uma verdadeira profusão de objetos coloridos, selecionados e dispostos por semelhança formal e funcional, além de diversos textos fragmentados e dispersos por toda a exposição.

A vitrine *The Americas*, na seção 1491, mostra uma parede repleta de figuras antropomórficas de pedra e cerâmica, de diversos tamanhos e formas, dentre bonecos e máscaras simbolizando uma miríade de faces humanas anteriores ao contato. Como que suspensas no ar, as faces pré-colombianas nesta vitrine estão dispostas como curvas ou ondas, resgatando o preceito expositivo da não linearidade.

Tal orientação estética e conceitual também está presente na seção *Gold* que é composta por uma vitrine repleta de 450 objetos de ouro dispostos como um sol em expansão ou um grande calendário maia com uma máscara peruana Chimú (1200-1400 d.C.) em seu centro. Ao seu redor, uma onda de pingentes, outras máscaras, tembetás, brincos, braceletes, peitorais e toda uma ampla variedade de pingentes e objetos de adorno que remetem às hierarquias das realezas pré-colombianas são destacados, como que mostrando a riqueza e a suntuosidade original dessas civilizações antigas, perdidas após o contato.

A abundância dos mundos pré-colombianos é apresentada nessa vitrine sob o conceito *The Prize*, que trata da exuberância de ouro, prata, madeira e terras que, de acordo com os curadores, teriam surpreendido exploradores como Pedro de Cieza de León que, em suas *Chronicles of Peru* (1553-1554), afirma que até os jardins de Cuzco, capital do império Inca, eram feitos de ouro. Riqueza natural tornada vil metal sob a força europeia ostentada em espadas, punhais, floretes e sabres exibidos lateralmente aos áureos objetos da mostra.

“*Three reasons*”, afirma o curador Paul Chaat Smith, em texto desta vitrine, teriam feito os índios perecerem em sua monumentalidade: armas, doenças e a exploração das condições internas dos complexos indígenas deram vitória aos espanhóis. O uso do ouro, dentre outros metais preciosos para a cunhagem de moedas no mundo moderno, sua extorsão dos indígenas pelos europeus, e a subsequente introdução do mundo *American Indian* em uma economia monetária e mercantil são salientados em “*Our Peoples*”.

Outra sala impactante é *Making History*. Nela, podemos ver uma ampla vitrine com 17 pinturas de diversas tribos indígenas norte-americanas no século XIX retratadas pelo importante pintor e escritor George Catlin que, junto do etnógrafo e fotógrafo Edward Curtis, foi um dos primeiros americanos a representar populações nativas “em vias de desaparecimento”.

O impacto dos genocídios é apresentado através do conceito da tempestade. Como núcleo de “*Our Peoples*”, está uma instalação intitulada *Eye of the Storm*, do artista plástico Edward Poitras, de origem Saulteaux/Metis. Ao seu redor estão três grandes vitrines mostrando as relações do mundo indígena americano com elementos exógenos, como armas de fogo, bíblias e tratados governamentais. Segundo o curador Paul Chaat Smith, por meio das metáforas da tempestade e do furacão, esta instalação remete à resistência e às transformações indígenas decorrentes das violências sofridas desde o contato com exploradores europeus até a dizimação progressiva dos índios de todo o continente.

As tempestades e furações de que nos fala Paul Chaat Smith incluem a entrada do cristianismo nos mundos indígenas. Em *God's Work: Bibles as Instruments of Dispossession and Resilience*, que aborda esta história, são exibidas mais de 100 bíblias, traduzidas para aproximadamente 75 línguas indígenas. Depois de apresentar as invasões militares, *God's*

*Work* mostra uma verdadeira invasão espiritual a que foram submetidas etnias de todo o continente americano, representada não apenas através de diferentes versões de bíblias, mas de santos católicos e pinturas com motivos cristãos.

A terceira e última vitrine que envolve a instalação, após armas de fogo e bíblias, mostra uma diversidade de tratados e acordos entre o governo e as populações indígenas dos Estados Unidos. Em *Stated Intentions: Treaties as Instruments of Dispossession and Survival* são apresentados alguns conflitos e negociações decorrentes de diferentes concepções sobre território e soberania – de um lado, a terra como origem, dádiva e extensão do mundo mítico para os índios americanos, e do outro, as concepções do Estado americano em torno de seus ideários nacionalistas.

## INDIANIDADES CONTEMPORÂNEAS

A terceira e última exposição permanente do NMAI, “*Our Lives: Contemporary Lives and Identities*”, mostra membros de diferentes comunidades indígenas relatando suas dificuldades econômicas e estratégias políticas inventadas para resistir aos obstáculos a que se veem submetidos em sua vida cotidiana. Dentre elas, a tentativa de salvar suas línguas e manter suas artes tradicionais vivas são exemplos da ação continuada dessas minorias étnicas em destaque na mostra.

Novamente a categoria “sobrevivência” é evocada para presentificar os desejos individuais e coletivos dessas populações na contemporaneidade. Como nas outras duas exposições permanentes do museu, são dadas a conhecer as realidades de oito grupos étnicos. São eles: Campo Band of Kumeyaay Indians (Califórnia, EUA), a comunidade indígena urbana de Chicago (Illinois, EUA), a nação Yakama (Washington State, EUA), os Igloodik (Nunavut, Canadá), os Kahnawake (Quebec, Canadá), os Saint-Laurent Metis (Manitoba, Canadá), os Kalinago (território Carib, República Dominicana) e os Pamunkey (Virgínia, EUA). Ao todo, portanto, o museu apresenta as culturas de 24 povos indígenas presentes em todo o continente americano, do Alasca ao Chile.

Constam nas laterais do acesso principal duas grandes telas de LCD exibindo imagens em alta definição de índios contemporâneos

caminhando, sem áudio, em *slow-motion*, como se estivessem entrando na exposição. Índios jovens, idosos, mulheres, crianças e até mesmo famílias inteiras adentram simbolicamente o espaço, em vestes tradicionais e contemporâneas, placidamente, com um calmo sorriso em seus rostos. As telas na entrada de “*Our Lives*” parecem insinuar por alguns instantes a transmutação do público em indígena. Aos olhos do visitante, essas telas apontam uma escalada heroica iniciada em “*Our Universes*”, terminando nessa exposição que mostra a tomada de consciência dos índios de suas vidas e de novos começos, guiados por suas próprias categorias.

O cenário principal que abre “*Our Lives*” apresenta, através de múltiplos textos, fotos e vídeos, o problema da autenticidade e da diversidade indígenas. São trazidas (e questionadas) as diferentes demarcações da condição indígena ao longo da história. O eixo central da exposição é a afirmação problemática da indianidade por meio da categoria “identidade”, continuamente evocada nessa sala. O problema da demarcação das identidades, assim como suas fronteiras legais são, portanto, um legado perverso das políticas públicas do Estado norte-americano que visam discriminar verdadeiros e falsos indígenas. De acordo com as curadoras, o objetivo do destaque da questão identitária na mostra é reivindicar o reconhecimento étnico nos termos das nações indígenas americanas que o reclamam, e algumas dessas demandas estão em exibição.

Quando entramos em “*Our Lives*”, somos confrontados com essa panóplia conceitual. Na seção *The Faces of Native America*, exibem-se 80 fotografias de índios de diversas partes do continente, feitas entre 2003 e 2004 por Cynthia Frankenburg. Contrastando com o mural de pinturas oitocentistas de George Catlin em “*Our Peoples*”, pessoas de traços fenotípicos, idades, sexos, cores e estilos de vida diferentes constituem um mosaico dos índios, a maioria sorrindo, representando a sobrevivência indígena de que falam as curadoras. No centro do mosaico está um vídeo que mostra uma imagem inicial em preto e branco de uma indígena com o rosto pintado dividido em quatro partes. Sua expressão é séria, contemplativa e congelada. De repente, o rosto da indígena se transmuta em quatro novas faces de índios diferentes, fragmentando-se novamente, dessa vez em seis partes de nativos distintos, com múltiplas cores, de forma intermitente.

Ao lado do vídeo está o texto que abre a exposição: “Somos todos humanos, somos todos nativos”, afirmam as curadoras. No entanto,

perguntam: “Quem é indígena? Quem decide?” Após a proclamação crítica de que a legitimidade da indianidade não está num dado percentual de sangue, mas na soma de todas as partes – do parentesco à cultura, dos afetos às ideias – as curadoras denunciam a imposição de classificações e identidades exógenas sobre as diferentes conceitualizações dos mundos indígenas e sua redução em um todo *Indian* após o contato com o mundo europeu. Nativos americanos na diferença ou na igualdade? A curadora Jolene Rickard aponta para ambos os lados quando busca esclarecer ao visitante a origem do termo *Indian* após a chegada dos europeus às Américas, mas em seguida destaca os riscos de ser “diferente”, quando isto pode levar ao racismo. Esta questão, deixada em aberto para o visitante, é evocada no texto da mostra que pretende denunciar os estigmas das epistemes classificatórias.

O problema do racismo científico também está presente na exibição do texto original do antropólogo Franz Boas, *The Half-Blood Indian*, de 1894. O antropólogo alemão que fundou a antropologia americana e é tido como o pai do relativismo cultural, crítico do racismo das antropologias evolucionista e difusionista, é apresentado como racista nesta exposição, como tendo contribuído para uma identificação indígena em torno de características fenotípicas, relacionando atributos culturais a traços corpóreos e à aparência.

Questionando a série de documentos legais usados para regular a indianidade legítima na história americana, as curadoras apontam nesta seção os “encantamentos documentais” usados pelo governo em função de sua autoria e autoridade para sagrar autenticidades identitárias indígenas. É com o tom crítico e político dos textos que abrem a seção chamada *Body and Soul*, em “*Our Lives*” que vão sendo apresentados e denunciados os dilemas das vidas indígenas contemporâneas.

Quais conteúdos estão por baixo ou por trás dos enquadramentos aplicados aos índios transmutados como Outros a serem tutelados? Questionando a “documentificação dos mundos indígenas” em termos exógenos, elas perguntam: “Does my identity come from the government?”, “Is my identity a number?”, “Is my identity on a piece of paper?”

Artistas indígenas como James Luna (Luiseño) e Hulleah J. Tsinhnahjinnie (Dine/Seminole/Muscogee) têm também seus trabalhos mencionados nesta parte da exposição por terem rebatido os critérios cristalizados de demarcação de indianidades autênticas. Tsinhnahjinnie

aparece com o rosto repleto de medidas e números como uma resposta ao *Indian Arts and Crafts of 1990*, em que indígenas trabalhavam junto ao governo na demarcação das fronteiras da verdadeira *Native art* americana. Luna é apresentado através de sua performance *The Artifact Piece*, exibida originalmente em 1987, no Museum of Man em San Diego, onde coloca seu próprio corpo numa vitrine, questionando a exibição de culturas nativas nos museus como mortas ou como apenas parte do passado.

Ancestralidade, natureza e tradições estão presentes em “*Our Universes*” e “*Our Peoples*”, mas a indefinição entre o sangue (como índice de parentesco, ancestralidade e tradições) e a cultura (e suas variações arte, idioma e linguagem) como diferenciadores dos indígenas está presente em “*Our Lives*”, através dos textos das curadoras. Discutindo as identidades como entidades congeladas e discretas, há a transformação como condição de sobrevivência, variação de uma “substância” nativa comum, ancestral e tradicional para além de critérios como os do Bureau of Indian Affairs. A substantividade existente nessas singularidades não é marcada por critérios de medida racial, mas pela diversidade de línguas indígenas, fechando esta seção da exposição.

“*Our Lives*” apresenta fartamente as negociações e os conflitos tribais dos índios diante das limitações decorrentes das políticas governamentais. Em face das contínuas restrições e tutelamentos, quais escolhas fazer e quais caminhos seguir? Esta questão atravessa toda a exposição que ora enfoca a urgência da manutenção das tradições, ora evoca e elogia a vitalidade, a altivez e a criatividade das transformações.

Tentando apontar algumas das soluções criadas pelos índios para saírem da pobreza, as curadoras destacam o controverso e polêmico significado dos cassinos para os índios norte-americanos. Os cassinos indígenas são apresentados na exposição como instrumentos de mobilidade social que viabilizam a reconstrução da infraestrutura das comunidades indígenas através de sua medicalização, escolarização e melhor aproveitamento dos recursos naturais. As curadoras mostram ainda opiniões favoráveis que defendem os cassinos não apenas pelos recursos financeiros que mobilizam, mas por reinventarem uma autoestima pública dos indígenas, afastados dos estigmas e dos estereótipos de vítimas da colonização.

O direito de serem reconhecidos como iguais em suas diferenças é tema de investimento reflexivo das curadoras, que nos textos finais de

“*Our Lives*” apontam para os dilemas de ser indígena em seus próprios termos. Para garantir o futuro dos povos indígenas americanos e de suas subsequentes sete gerações, é preciso manter o *Native space*. No entanto, mais do que uma identidade plantada em suas terras originais e reservas, ou mesmo em sua ascendência étnica, esse espaço é uma condição subjetiva e existencial que constitui um “sentimento de indianidade” que implica responsabilidades para além da territorialidade. (Re)descobrir-se indígena em seu *Native space*, portanto, é um alerta das curadoras da exposição para uma tomada de posição diante das dificuldades e das idiossincrasias do presente à projeção de outros futuros.

Terão as gerações futuras a consciência de sua indianidade? Para isso é preciso manter o *Native space* acima das diferenças e criar seu próprio modo de vida para continuarem conectados com a terra e com as tradições. Os indígenas do NMAI alertam que é preciso desenvolver uma autodeterminação que permita aos índios americanos sobreviverem à sua pobreza cotidiana – esta é a mensagem que finaliza a exposição. Mais do que apenas fazer escolhas, os índios contemporâneos devem conquistar a autonomia de suas próprias vidas para que, diante de um mundo em contínua transformação, possam em seus termos se manter quem são.

## CONVERSAS E CONTROVÉRSIAS INDÍGENAS

Antes de viajar para o museu em Washington D.C., Nova York e Maryland, minhas primeiras aproximações com o NMAI se deram através da leitura de artigos, escritos por indígenas e não indígenas, ora elogiando, ora criticando a instituição. Um grande número de periódicos científicos de antropologia, arqueologia e museologia, além de revistas e jornais virtuais indígenas produzidos por e dedicados a essas populações discutiam criticamente o NMAI com questões como: para quem se dirige o museu? Quais seus acertos e avanços diante dos outros etnomuseus americanos? Quais as oportunidades perdidas? Quais os seus equívocos?

Um primeiro mal-estar em relação aos ditames da indianidade proposta pelo NMAI foi expresso pelo antropólogo havaiano J. Kehaulani Kauanui (2005), que chamou a atenção para o constrangimento dos índios havaianos Kanaka Maoli em serem classificados como *Native Americans* e *American Indians* nas comemorações de abertura do



museu em 2004. Ao apontar criticamente o caráter autoritário da pan-indianidade museológica, Kauanui notava a exclusão das lutas pelas soberanias locais de nações indígenas. Este mesmo ponto foi também desenvolvido pela professora de *American Indian Studies*, Myla Vicenti Carpio (2006), de origem Jicarilla Apache/Laguna/Isleta. Para Carpio, o NMAI perdeu a oportunidade de educar a população americana sobre os índios americanos ao optar por exposições plácidas, que evitam a denúncia histórica capaz de militar em prol das reivindicações dos movimentos indígenas atuais.

Na mesma direção, a especialista em estudos étnicos Amy Lonetree (2006), de ascendência Ho-Chunk, aponta o que ela chama de oportunidades perdidas do museu. Lonetree destaca que o NMAI não contribui para conscientizar os americanos sobre as condições desiguais das populações indígenas do país, imersas na pobreza, no alcoolismo e com doenças. Ao privilegiar um modelo expositivo que ignora a história dos genocídios e ao comprometer-se com abordagens pós-modernas e pós-coloniais, o museu só colabora para confundir seus visitantes.

Críticas ainda mais ácidas foram veiculadas na grande imprensa. Assim, por exemplo, o jornalista Paul Richard, do *Washington Post*, sugere que o museu se afastou de sua proposta original de constituir-se como um centro comunitário indígena em âmbito nacional para se tornar uma espécie idiossincrática de *shopping* étnico caótico, misturando mitos e tradições com *t-shirts*, tênis All Star, passaportes e mapas. Um caos calmo, portanto, que com seu holismo beirando a *New Age* é visto como mantenedor de um imaginário não apenas pacifista dos índios americanos, mas também passivo.

Segundo a arqueóloga Sonya Atalay, Ojibwa, apontar os conflitos históricos não é necessariamente se vitimizar, mas sim permitir o entendimento às futuras gerações indígenas e aos visitantes não índios de que a altivez, a força e a sobrevivência das populações indígenas americanas advêm de um contexto de conflito. A ausência de conflito e drama também foi apontada pelo escritor e *filmmaker* James Lujan, de origem Taos Pueblo, que questionou ainda o critério de seleção das 24 tribos presentes nas três exposições permanentes, bem como a inexistência da autoria em algumas citações distribuídas pelo museu.

Na contramão dos questionamentos apontados acima, Tina Kuckkahn (2005), Ojibwa, diretora do Longhouse Education and Cultural

Center, indica o sucesso da First Nations Parade, para além de 1,5 milhão de visitantes anuais desta experiência museológica. Segundo Kuckkahn, a parada congregou 25 mil pessoas de diversas partes do país e do continente, que chegaram vestindo trajes tradicionais, celulares, *ipods* e com Pepsi-Cola nas mãos, com um espírito festivo de reconhecimento e identificação com a causa do museu. Ela também elogiou as exposições por problematizarem os critérios de reconhecimento da indianidade no país.

As pessoas presentes na abertura do NMAI, assim como a diversidade de imagens da exposição “*Our Lives*” elogiada por Kuckkahn são motivos de exaltação por parte da professora de literatura indígena Elizabeth Archuleta (2005), de origem Yaqui/Chicana. Archuleta defende o museu diante das críticas que o apontam como caótico, abstrato e influenciado por metáforas pós-modernas e pós-coloniais. De acordo com a autora, o museu instaura um senso de comunidade para além do caos e da diversidade.

Assim como Kuckkahn, o historiador e crítico de arte Mario A. Caro (2006) chama a atenção para a desestabilização das identidades indígenas congeladas que foi promovida pelo NMAI. Como Archuleta, Caro defende a força simbólica do museu em Washington D.C., especialmente ao apontar a sua localização e a relação de diversas etnias com suas terras natais. Em face dos índios distribuídos pelo continente afora e das variações nos critérios de reconhecimento legal das soberanias locais, o NMAI e sua pan-indianidade promoveriam, simultaneamente, territorializações e desterritorializações, *at home* e *away*, reconexões com as tradições e projeções para o futuro.

As historiadoras da arte Janet Catherine Berlo e Aldona Jonaitis (2005) também apostam no museu como uma empreitada vitoriosa que, além de ter colocado os índios americanos “no centro”, também inventaram uma nova escola de museologia. Neste *Indian Country* que o NMAI formula, elas afirmam que os índios deixam de ser “outros”, marginais, e passam a ser o “nós” capaz de decidir conjuntamente suas próprias estratégias de resistência diante do extermínio e do colonialismo aos quais foram submetidos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS (COMUM CONTRA O OUTRO)

À guisa de conclusão, penso que, tomando as rédeas de suas próprias histórias, políticas e poéticas, os índios do NMAI se afastam do estatuto de “outros” *da* nação<sup>6</sup> (agora sendo “nós” *na* nação), para produzir sua própria “antropologia do centro” de que nos fala Latour (2004), simultaneamente ao movimento de alguns antropólogos em estudar as indigenizações da cultura (SAHLINS, 1997, 2000; THOMAS, 1991; SOUZA, 2007; GORDON; SILVA, 2006) como “culturas com aspas”, de que nos fala Carneiro da Cunha (2009).

A despeito das críticas que a instituição sofreu por ocasião de sua abertura e em função da má recepção midiática indígena e não indígena, o NMAI inventou uma outra imaginação museal a partir da atuação dos próprios artistas, curadores, consultores e intelectuais indígenas envolvidos. Ele poderia ter discutido as diferenças intensivas e as desigualdades em cada mundo de diferença que constitui cada nação, povo, tribo e etnia indígena; poderia ainda ter destacado o extermínio que essas populações vivenciaram de uma forma mais sensacionalista e informada por um paradigma espetacular dos museus do holocausto mundo afora, mas não foi esta a escolha dos índios envolvidos.

É certo dizer que o museu tem, como qualquer instituição estatal, alguns limites e controvérsias. E também é acertado dizer que o museu se insere na grande vitrine Disney neoliberal do império norte-americano (e do turismo envolvido) que é o National Mall e o Smithsonian Institute como um todo. Mas é muito mais que isso.

Museus fazem parte dos mitos ocidentais, da retórica da perda, do gosto colecionista do passado como erótica que permite projeções e imaginações de futuro, estão inscritos em nossas fábulas evolucionistas da história. Os museus têm sido canibalizados pelos índios alhures, que vêm subvertendo sua condição de “outro”, essa perversa invenção europeia e antropológica. Museus indígenas como o NMAI têm evitado os estigmas e

---

6 Mais do que um museu do “outro” que enuncia uma identidade atual pela ancestralidade indígena, como é o caso do Museo Nacional de Antropología, no México (PITARCH, 2008; CANCLINI, 1997), os índios do NMAI apontam o passado através de mitos e histórias, mas sobretudo a contemporaneidade. Evitando um tom de denúncia em relação aos genocídios passados, o museu enfatiza a vitalidade e a criatividade contemporâneas, incentivando a atual produção de arte indígena com auxílio financeiro, além de diversos outros programas educativos e sociais.

os estereótipos que informam o entendimento sobre essas populações, ora vistas como selvagens, primitivas e originárias, ora vistas como edênicas, redentoras do mundo ocidental, vanguardistas e originais.

Em sua intenção de inventar uma nova tradição museológica crítica dos primitivismos maniqueístas, reducionistas e evolucionistas “do passado” que ainda nos assombam, os indígenas do NMAI são o “Our” que introduz suas próprias exposições, canibalizando as referências do mundo euro-americano urbano e globalizado contemporâneo. É na diversidade desta simetrização que diversos “Nós” indígenas em relação no museu visibilizam suas agendas, compõem e recompõem o “nó” de uma pan-indianidade que canibaliza, problematiza e reinventa multiplicidades como possibilidade do comum contra o mesmo.

## REFERÊNCIAS

AMES, Michael M. **Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums**. Vancouver: UBC Press, 2002.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARCHULETA, Elizabeth. Gym Shoes, Maps, and Passports, Oh My!: Creating Community or Creating Chaos at the NMAI? **The American Indian Quartely**, v. 29, n. 3 e 4, p. 426-449, 2005.

ARIEFF, Allison. A Different Sort of (P)Reservation: Some Thoughts on the National Museum of the American Indian. **Museum Anthropology**, v. 2, n. 19, p. 78-90, 1995. The American Anthropological Association.

ATALAY, Sonya. No Sense of the Struggle: Creating a Context of Survivance at the NMAI. **The American Indian Quartely**, v. 30, n. 3 e 4, p. 597-618, 2006.

BERLO, Janet Catherine; JONAITIS, Aldona. “Indian Country” on

Washington's Mall – The National Museum of the American Indian: A Review Essay. **Museum Anthropology**, v. 28, n. 2, p. 17-30, 2005.

BOAS, Frank. **The Half-Blood Indian**. Freiburg: White Press, 2016 [1894].

BOUQUET, Mary. **Academic Anthropology and the Museum: Back to the Future**. New York: Berghahn Books, 2001.

BRUNDIN, Judith A. A New Cultural Agenda for the National Museum of the American Indian. **Academic Questions**, v. 9, n. 4, p. 35-43, 1996.

CARNEIRO DA CUNHA, Maria Manuela. **Cultura com Aspas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Edusp, 1997.

CARO, Mario A. You Are Here: The NMAI as Site of Identification. **The American Indian Quartely**, v. 30, n. 3 e 4, p. 543-557, 2006.

CARPIO, Myla Vicenti. (Un)Disturbing Exhibitions: Indigenous Historical Memory at the NMAI. **The American Indian Quartely**, v. 30, n. 3 e 4, p. 619-631, 2006.

CLIFFORD, James. Museologia e Contra-História: Viagens pela Costa Noroeste dos Estados Unidos. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e Patrimônio: Ensaios Contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003. p. 255-302.

COSTA, Sérgio. *Desprovincializando a Sociologia: A Contribuição Pós-Colonial*. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 21 (60), p. 117-134, 2006.

DELORIA JR., Vine; LYTTLE, Clifford M. **The Nations Within: The Past and Future of American Indian Sovereignty**. New York: Pantheon Books, 1984.

DI LEONARDO, Micaela. **Exotics at Home: Anthropologies, Others, American Modernity**. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

FINE-DARE, Kathleen S. Anthropological Suspicion, Public Interest and NAGPRA. **Journal of Social Archaeology**, n. 5, p. 171-192, 2005.

GELL, Alfred. **Art and Agency: An Anthropological Theory**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GORDON, Cesar; SILVA, Fabíola A. Objetos vivos: A curadoria da coleção etnográfica Xikrin-Kayapó no Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE/USP. **Estudos Históricos**, n. 36, p. 1-22. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2005.

GREAVES, Tom. Examining Indigenous Right to Culture in North American. **Cultural Dynamics**, v. 2, n. 14, p. 121-142, 2002.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2004.

JONES, Johnpaul. Remembering the Experience of Past Generations. In: SPRUCE, Duane Blue; THRASHER, Tanya (eds.). **The Land Has Memory: Indigenous Knowledge, Native Landscapes and the National Museum of the American Indian**. Washington D.C: University of California Press/Smithsonian Institution Press, 2008. p. 1-9.

KARP, Ivan; KREAMER, Christine Mullen. **Museums and Communities: The Politics of Public Culture**. Washington: Smithsonian Institute Press, 1992.

KARP, Ivan; KREAMER, Christine Mullen; LAVINE, Steven D. (eds.). **Exhibing Culture: The Poetics and Politics of Museum Display**. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991.

KAUANUI, J. Kehaulani. Contradictions and Celebrations: A Hawaiian Reflection on the Opening of the NMAI. **American Indian Quartely**, v. 29, n. 3 e 4, p. 496-504, 2005.

KELLY, Matthew. Naturalizing Seminole “Racism” in the Multicultural Self. In: STRAUSS, Terry (ed.). **Race, Roots & Relations: Native and African Americans**. Hamburg: Albatross Press, 2005. p. 221-247.

KUCKKAHN, Tina. Celebrating the Indian Way of Life. **The American Indian Quartely**, n. 3 e 4, p. 505-509, 2005.

LATOUR, Bruno. Por uma antropologia do centro. **Mana: Estudos de Antropologia Social**, v. 10, n. 2, 2004.

L'ESTOILE, Benoît. À Qui Appartiennent Les Objets des Autres? Un Patrimoine Disputé. In: \_\_\_. **Le Goût des Autres: De L'Exposition Coloniale aux Arts Premiers**. Paris: Flammarion, 2007. p. 323-367.

LENZ, Mary Jane. George Gustav Heye. In: SPRUCE, Duane Blue (ed.). **Spirit of a Native Place: Building the National Museum of the American Indian**. Washington D.C./New York: National Geography/Smithsonian Institution Press, 2004. p. 86-115.

LONETREE, Amy. Missed Opportunities: Reflections on the NMAI. **The American Indian Quartely**, v. 30, n. 3 e 4, p. 632-645, 2006.

LUJAN, James. A Museum of the Indian, not for the Indian. **The American Indian Quartely**, v. 29, n. 3 e 4, p. 510-516, 2005.

McMASTER, Gerald; TRAFZER, Clifford E. (eds.). **Native Universe: Voices of Indian America**. Washington D.C./New York: National Geography/Smithsonian Institution Press, 2004.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Do Teatro da Memória ao Laboratório da História: A Exposição Museológica e o Conhecimento Histórico. In: **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 2, n. ser., p. 09-42, 1994.

NESPER, Larry. Native People and Tourism: An Introduction. **Ethnohistory**, v. 50, n. 3, p. 415-417, 2003.

OSTROWITZ, Judith. Concourse and Periphery: Planning the National

Museum of the American Indian. **Museum Anthropology**, v. 25, n. 2, p. 21-37, 2002.

PITARCH, Pedro. El imaginario Prehispánico. **Nexos**, n. 363, 2008.

RUBENSTEIN, Steven Lee. Circulation, Accumulation, and the Power of Shuar Shrunken Heads. **Cultural Anthropology**, v. 22, n. 3, p. 357-399, 2007.

SAHLINS, Marshall. O “Pessimismo Sentimental” e a Experiência Etnográfica: Por que a Cultura não é um “Objeto” em Via de Extinção (Parte II). **Mana: Estudos de Antropologia Social**, v. 3, n. 2, p. 103-150. Rio de Janeiro: Contracapa, 1997.

\_\_\_\_\_. O que é o Iluminismo Antropológico? Algumas Lições do Século XX. In: **Cultura na Prática**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004. p. 535-562.

SAID, Edward W. Invention, Memory and Place. **Critical Inquiry**, v. 26, n. 2, p. 175-192, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e Pensamento Racial no Brasil: 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica: Multiculturalismo e Representação**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SOUZA, Marcela Stockler Coelho de. A Dádiva Indígena e a Dívida Antropológica: O Patrimônio Cultural entre Direitos Universais e Relações Particulares. **Série Antropologia**, v. 415, p. 06-18. Brasília: Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 2007.

SPRUCE, Duane Blue (ed.). **Spirit of a Native Place: Building the National Museum of the American Indian**. Washington D.C./New York: National Geography/Smithsonian Institution Press, 2004.



SPRUCE, Duane Blue; THRASHER, Tanya (eds.). **The Land Has Memory: Indigenous Knowledge, Native Landscapes and the National Museum of the American Indian.** Washington D.C.: University of California Press/Smithsonian Institution Press, 2008.

THOMAS, Nicholas. **Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific.** Cambridge: Harvard University Press, 1991.

TUCHMAN, Bárbara. **A Prática da História.** Rio de Janeiro: José Olímpio, 1991.

VOLKERT, James; MARTIN, Linda R.; PICKWORTH, Amy. **National Museum of the American Indian: Map and Guide.** Washington D.C.: Smithsonian Institute Press, 2004.

WEST JR., Richard. The National Museum of the American Indian Repatriation Policy: Reply to Willian C. Sturtevant. **Museum Anthropology**, v. 15, n. 3, p. 13-14, 2004.

\_\_\_\_\_. The National Museum of the American Indian: Perspectives on Museums in the 21st Century. **Museum Anthropology**, v. 18, n. 3, p. 53-58, 1994.

\_\_\_\_\_. The National Museum of the American Indian: Journeys in the Post-Colonial World. Paper presented for the Conference “Connections, Communities and Collections”, Miami Beach, Fl, USA, July, 2006. p. 01-06.

# UMA VISITA À CASA DO IMPERADOR: SOBRE O TRABALHO DE COOPERAÇÃO ENTRE MUSEUS E *SOURCE COMMUNITIES*

Claudia Augustat  
Obadias Batista Garcia  
Wolfgang Kapfhammer  
Ranulfo de Oliveira

Em 2003, com a publicação de *Museums and Source Communities*, surgiu a primeira obra panorâmica sobre uma nova tendência de pesquisa em museus etnográficos: a cooperação com descendentes dos grupos indígenas dos quais são oriundos os objetos das coleções (PEERS; BROWN, 2003). Esse princípio, na verdade, não chega a ser uma invenção do século XXI: no começo do século XX, Franz Boas, o fundador da antropologia cultural americana, já buscava a colaboração de conselheiros indígenas ao trabalhar e apresentar acervos colecionados (FIENUP-RIORDAN, 2010, p. 1). Isto não chegou a mudar muita coisa na teia do poder estendida entre representantes de *source communities* e curadores de museu. Ainda em 1989, o Museum of the American Indian de Nova York negou a um Yup'ik o acesso às coleções de seus antepassados, com a justificativa de que faltavam as referências científicas. Surpreendentemente, o Congresso dos Estados Unidos decidiu, ainda no mesmo ano, levantar um novo prédio para o museu em Washington, que foi inaugurado em 2004 com o nome de National Museum of the American Indian. Arquitetura e exposições foram desenvolvidas e colocadas em prática em estreita cooperação com representantes de *source communities*, e constituem um testemunho impressionante no que diz respeito à mudança de orientação ocorrida nas relações entre museus e *source communities*.<sup>1</sup>

Museus etnológicos deixam de ser vistos como arquivos da cultura material de culturas desaparecidas ou ameaçadas de extinção, e funcionam antes como administradores de uma herança cultural

---

1 Exemplos da cooperação entre *source communities* e museus indígenas podem ser encontrados em Van Bussel e Steinmann (1999).

conjunta, sempre partindo do pressuposto de que tanto os colaboradores dos museus quanto os representantes das *source communities* dispõem de um conhecimento específico acerca do assunto. Esse conhecimento foi adquirido em contextos diferentes, mas no trabalho de cooperação o conhecimento de uns e o de outros são igualmente valorizados. Não pode se tratar, no caso, da pergunta sobre quem e se alguém tem razão, mas sim do fato de que as diferentes perspectivas ao serem contempladas em conjunto levam a uma compreensão mais profunda das coisas.



Imagem 1 - Obdias Batista Garcia, Ranulfo de Oliveira e Wolfgang Kapfhammer conversando sobre os utensílios para inalação de drogas. Coleção Natterer. Viena, março de 2012. Foto: Claudia Augustat

A cooperação com *source communities* hoje em dia já se estabeleceu em vários museus etnológicos, e ainda assim está apenas engatinhando.<sup>2</sup> Na Coleção América do Sul do Museum für Völkerkunde de Viena, Claudia Augustat deu os primeiros passos nessa direção em 2005: em uma viagem de coleta às Guianas, ela visitou várias comunidades dos Macuxi; na bagagem, levou uma documentação fotográfica do acervo Macuxi do século XIX, que apresentou nas comunidades visitadas, discutindo-a com os Macuxi interessados (Imagem 2).

---

2 Um bom panorama acerca da complexidade da cooperação com *source communities* é oferecido por Van Broekhoven, Buijs e Hovens (2010).

*DE ACERVOS COLONIAIS AOS MUSEUS INDÍGENAS:  
FORMAS DE PROTAGONISMO E DE CONSTRUÇÃO DA ILUSÃO MUSEAL*



Imagem 2 - Macuxis diante da exposição fotográfica de objetos de sua cultura provenientes de Viena. Rupununi-Sayane, Guiana, 2005. Foto: Claudia Augustat

Os Macuxi vivem nas regiões de campos na fronteira do Brasil com a Guiana. Com cerca de 9.500 integrantes do lado guianês e quase 30.000 do lado brasileiro, os Macuxis estão entre os maiores grupos indígenas das terras baixas sul-americanas. Sobretudo desde o século XVIII, sua cultura foi submetida a influências maciças da sociedade colonial e da sociedade nacional posterior, que acabaram culminando no abandono de várias práticas culturais por parte deles. Este fato e a população que diminuía devido às epidemias levaram a uma dura crise em meados da década de 1940, que atingiu também suas relações com os recursos naturais: para garantir sua sobrevivência física, os Macuxi intervieram de um modo destruidor, inusitado até então, no ecossistema que os alimentava. Estrutura social, língua e festas continuaram a fundamentar sua identidade, no entanto. Um novo crescimento da população através de programas de saúde organizados pelo Estado levou também a um fortalecimento do papel de lideranças tradicionais: os índios voltaram a ganhar influência e a exercer controle social, o que resultou em efeitos positivos no uso dos recursos naturais (FORTE, 1996, p. 18).

Hoje em dia o conhecimento em torno do uso duradouro de seu ambiente é, para os Macuxi da Guiana, um dos mais importantes aspectos formadores de identidade de sua cultura, algo que os une com sua história e diante de cujo painel também interpretam as transformações de sua cultura material. De um modo geral, os macuxis inquiridos contemplaram a documentação fotográfica da coleção com grande interesse. À surpresa e à admiração com a habilidade artística de seus antepassados, no entanto, misturou-se uma sensação de perda cultural e luto. Devido às transformações maciças experimentadas por sua cultura nos últimos 200 anos, muitos dos objetos mostrados não mais fazem parte de sua cultura material, e o conhecimento acerca deles empalideceu ou foi completamente perdido. Seus comentários dizem mais a respeito dos macuxis do presente do que sobre seus ancestrais do passado. Nesse sentido, pode-se apenas especular se uma explicação racional e positiva para o desaparecimento de objetos da cultura material não estaria destinada a dar conta da sensação de perda que de um modo geral está vinculada à contemplação de objetos históricos.

Um outro passo na cooperação com *source communities* foi a visita, em 2009, de uma delegação dos Kanoê, Makurap, Tuparí e Aruá de Rondônia a Viena (vide, acerca disso, AUGUSTAT; KANOÊ; KAPFHAMMER, 2011). A cooperação com o etnólogo muniquense Wolfgang Kapfhammer, que desde 1998 trabalha com os Sateré-Mawé no Brasil, levou Claudia Augustat à ideia de incluir representantes deste grupo indígena nos preparativos da exposição “Além do Brasil”.

O motivo imediato da visita de Obadias Batista Garcia e Ranulfo de Oliveira, ambos índios sateré-mawé da *área indígena* Andirá-Marau no Baixo Amazonas<sup>3</sup>, era o desejo de confrontá-los com testemunhos de sua cultura na Coleção Natterer, a fim de conseguir informações mais precisas acerca dos objetos, cuja inserção no contexto cultural muitas vezes não pôde ser destrinchada pelos colecionadores de outrora.

---

<sup>3</sup> Os Sateré-Mawé são agricultores praticantes de coivara de língua tupi, habitantes da floresta tropical ao sul da cidade de Parintins, na *área indígena* Andirá-Marau. Eles são conhecidos como os iniciadores do cultivo de guaraná (*Paullinia cupana*), uma planta de teor cafeínico, de cujos frutos é extraída uma bebida energizante. Wolfgang Kapfhammer agradece a Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) pelo incentivo generoso à pesquisa (HA5957/6-2) entre os Sateré-Mawé, assim como ao CNPq, no Brasil, por conceder o visto de pesquisa (010581/2009-0) (vide KAPFHAMMER, 2004, 2009; 2012a, 2012b; WRIGHT, KAPFHAMMER, 2012).

O resultado de nosso diálogo, do qual se dará notícia a seguir, acabou indo muito além de tais combinações negociadas. Instigados pelos testemunhos ainda nem de longe emudecidos de sua própria cultura, os dois colegas indígenas nos levaram com eles a uma viagem pelas zonas cosmológicas centrais da concepção de mundo dos Sateré-Mawé.

### ***Nusoken***

Pontos de contato entre culturas que parecem completamente díspares entre si podem ser encontrados justamente no lugar menos esperado (Imagem 3).



Imagem 3 - Imagem 2: Ranulfo de Oliveira e Obadias Batista Garcia diante da “Casa do Imperador”. Viena, 2012. Foto: Wolfgang Kapfhammer

Foi exatamente a magnificência real e imperial do Primeiro Distrito de Viena que evocou uma ressonância de caráter especial entre os colegas sateré-mawé: o fato de o Museum für Völkerkunde estar instalado no antigo palácio imperial Neue Burg, assim como a história contada de acréscimo. Segundo ela, Natterer, à época, teria feito sua viagem na comitiva da arquiduquesa Leopoldina, que viajou ao Brasil para se casar com o futuro imperador brasileiro Dom Pedro I. Isto acabou concedendo à visita de trabalho uma importância inesperada, uma vez que o *imperador* – uma pessoa que na reminiscência dos Sateré-Mawé se amalgamou a

partir dos dois Dom Pedros – até hoje continua sendo uma das figuras mais importantes na mitologia dos Sateré-Mawé.

De acordo com a narrativa, os primeiros humanos viviam em um local de origem rochosa, chamado *nusoken*, em um “paraíso” que não deixava de ter lá suas ambivalências, e que aos poucos foi ficando pouco confortável, uma vez que o sol brilhava sem parar. O êxodo do “paraíso” foi conduzido justamente por aquele *imperador*, que queria levar os índios consigo para “fora”. Com sua atenção desviada por palmeiras carregadas de frutos, os índios, no entanto, acabaram perdendo a partida do navio do *imperador*. Ele os deixou em seu mundo de florestas com a promessa de voltar a se lembrar deles um dia, demonstrando-o por jamais deixar que lhes faltasse materialmente alguma coisa.

Este mito fundamenta duas questões: por um lado, explica a divisão desigual dos bens materiais, pois é o *imperador* que leva consigo, para fora, para as cidades dos brancos, os cobiçados produtos dos brancos e seus “meios de produção” e, por outro, resta aos índios, mediados por seus xamãs, o acesso à caça de animais selvagens e a outros recursos da floresta, que são preservados por uma mãe-animal (*miat ehary*) em *nusoken* como uma espécie de protótipos de pedra.

Porém, a relação com o “imperador” é ambivalente. Na condição de relação de poder, ela corresponde a ligações materialmente vantajosas com os “avatares” do *imperador*, na feição das instituições públicas de proteção ao índio ou de políticos locais. O preço pago por tais vínculos, que procuraram a salvação sempre fora do âmbito habitado pelos índios, acaba sendo o de uma alienação crescente quanto ao próprio ambiente florestal. As tentações do mundo urbano dos brancos acabam por erodir os vínculos materiais e afetivos com os próprios recursos e capacidades, e a precariedade onipresente desses mesmos recursos leva a brigas e dissensões. Tanto que o desenvolvimento cheio de crises das estratégias indígenas no sentido de dominar a vida representou de fato o tom principal das explicações dos colegas sateré-mawé.

### **Waraná**

A tendência à briga e à separação constitui um dos dilemas fundamentais na convivência de sociedades amazônicas, e isto tanto mais na medida em que o posicionamento como população indígena autônoma diante do mundo em torno exigiria uma apresentação homogênea e fechada. O mito da origem do guaraná, um dos elementos centrais da cultura sateré-mawé, pode assim ser lido também como um esboço de harmonia social em uma sociedade que tende a se fragmentar (Imagem 3).



Imagem 4 - Dona Mariquinha (*in memoriam*), uma das maiores contadoras de mitos da nação Sateré-Mawé, ralando guaraná. Vida Feliz, rio Andirá, 1999.

Foto: Wolfgang Kapfhammer

Ele representa a conclusão de um ciclo que dá conta de acontecimentos que marcaram o mundo de hoje. E é justamente a feia, mas também cheirosa cobra, que consegue engravidar a *Uniawasap'i* cobiçada por todos os outros animais. A gravidez de *Uniawasap'i* lhe deteriora a



capacidade de servir a seus irmãos como curandeira perita, de modo que os parentes enciumados acabam matando a criança. *Uniawasap'i* retira os olhos do cadáver e os planta; do olho direito surge o primeiro arbusto de guaraná. A mãe enlutada enterra seu filho, não sem antes, diante da sepultura, lhe profetizar um grande futuro como figura de liderança, que conseguirá organizar uma convivência pacífica e produtiva. Por fim, surge da sepultura o primeiro casal humano: os primeiros mawés como “filhos do guaraná” (*waraná mempyt'in*).

O consumo ritual de guaraná serve, desde então, ao recolhimento interno, e está destinado a invocar aquelas “boas palavras” (*sehay wakuat*) que são as únicas capazes de motivar para a ação conjunta em uma sociedade sem instituições hierárquicas. Um bastão de guaraná preservado na Coleção Natterer testemunha não apenas a tradição secular dos Sateré-Mawé no comércio inter-regional do guaraná como produto, mas também esclarece o papel da “cultura guaraná”, que realmente merece o nome, na concepção de mundo dos Sateré-Mawé.

Ao compreender o mito como parábola, Obadias Batista Garcia desenvolve, a partir do uso ritual do guaraná, uma ética complexa, que ele concebe como linha diretiva para toda e qualquer ação política:

Guaraná em nossa cultura, el[e] tem um grande significado. Para nós é uma Bíblia, para nós é uma lei, uma constituição para o nosso povo. Porque guaraná é como [se] fosse um tuxaua, um grande líder, onde está a profecia da mãe dele, da nossa origem. Guaraná, el[e] orienta gente, é o orientador do povo. Então é isso o que o povo Sateré-Mawé vem fazendo há séculos, né. Porque guaraná é uma palavra pra nós, é o “princípio de conhecimento”. Guaraná para nós é onde nasce todo o conhecimento, a sabedoria dos Sateré. É o significado do guaraná, o que em nossa língua é “waraná”. Por isso, em nossa vida, guaraná se usa em todos sentidos, em todos momentos: seja lá para caçar, seja lá para trabalhar, para pescar, para qualquer coisa nas atividades cotidianas do povo Sateré. Guaraná é usado no primeiro lugar. Como [se] fosse na vida cristã o “primeiro Deus”. Tem que pedir a Deus para depois vir as coisas boas, então, hoje entendo guaraná é como [se] fosse a Gênese, o primeiro livro da Bíblia. Mas só que é contado do nosso jeito, da nossa cultura. Porque na cultura Sateré não existe papel, não existe escrita. Ninguém sabia ler letras ocidentais. Então os nossos antigos contavam a história do mundo, a história d[a] origem do mundo, da humanidade, das leis do mundo, do jeito deles, usando guaraná, que é a palavra do início do conhecimento, do início da sabedoria. Então hoje

eu entendo, que os nossos antigos explicam isso. O guaraná. A educação sateré era informal, era contad[a] do pai para o filho, uma história. Na realidade, muitos anos depois, os Sateré começaram a ler e escrever, o que apareceu no *puratîg*. Guaraná era mais antigo, que era contado. Ou seja, uma política informal passad[a] de pai para o filho. O *puratîg* é a mesma política, mas já era formalmente escrita. Então através disso o povo vinha se orientando. *Waraná* é uma política, e o *puratîg* a mesma política. Não é diferente, só que um é informal, outro formal. *Uniawasap'i* é uma política, não é formalmente conhecida como uma mulher, não é mulher, mas é poder! [...] Por que mulher? Porque mulher é desejada por todos. Seja lá animal, seja humano, mas sempre a fêmea é desejada pelos machos, os homens. É por isso [que] é colocado *Uniawasap'i*, que é mulher, mas não é mulher. É uma figura de mulher, mas que é política. O homem no mundo todo é obsedado pelo poder; então no mundo dos Sateré também. A mulher é poder, *Uniawasap'i* é poder. [...] Então na medida [em] que a mulher foi prenha por uma cobra. Sempre existiu na história da humanidade uma cobra, que é o nosso inimigo. Sempre teve essa ligação. Então consegui ter essa criança, a *Uniawasap'i* teve essa criança. Todos os animais desejavam essa mulher *Uniawasap'i*. Naquele tempo, pau, animais falavam, até hoje falam, só que a gente não sabe a linguagem deles. Se perdeu, mas todos falam, todos se compreendiam. E a partir daquele momento, *Uniawasap'i*, todos queriam ela. É o significado: todo mundo quer poder, porque o poder não é para qualquer um. Então se entregou e teve essa criança. [...] O perfume que a cobra usou não é “perfume” literalmente, mas sim é o poder de convencimento. É o poder de argumentar, o poder de conquistar, ela se configura como perfume, porque perfume você passa, cheiroso, aí todo mundo acha bom aquele cheiro; ela significa o poder de convencimento, que é o perfume. Então, através daquele perfume, conquistou a mulher. Então hoje nós temos que orientar através disso. Um bom líder, um bom tuxaua, ele tem que se orientar por isso. Então [havia também] os tios dele, eles são inimigos, literalmente eram inimigos da humanidade, sempre tem um [como] Satanás: ele era anjo da luz do céu, por inveja, por ser demagogo demais, houve uma guerra no céu, foi jogado; são parentes, né, se tornou diabo, demônio, da mesma forma, era parente, mas só do lado mal [...] Então os inimigos tentaram matar [a criança] e conseguiram matar. Assim como Jesus antigamente foi morto por inveja, assim como Cain foi morto pela inveja do irmão; pior coisa do mundo, se você tiver inveja do seu próximo, pior crime que existe. Jesus foi matado pela inveja, pelos parentes dele. Da mesma forma a [criança] foi mort[a] pela inveja. Mas só que el[a] ressuscitou como Jesus ressuscitou [...] E a mãe profetizou em cima da ressuscitação dele. Disse: “Olha, tu serás

grande. Tu venceu a morte”. Como Jesus venceu a morte e trouxe a oportunidade de se salvar algum dia. Da mesma forma ele foi morto, ressuscitou, e a mãe profetizou. Porque aquele que se quer guaraná, o que é o princípio do conhecimento, será feliz, será um grande líder, será um grande chefe, será reconhecido. Mas por uma questão: tem que ter cuidado com esse poder! Para que você não sirva esse poder para fazer mal ao seu próximo. Então ser líder tem que ser “wará”. Sempre tem que ser *waraná* para frente. Se não for *waraná* na frente, você vai ser um grande líder, mas não para o benefício para o povo, mas para destruir, para você criar problemas entre o teu povo, entre os líderes, não respeitando o espaço, os outros, para ser líder. Então pode acontecer, se não tiver o *wará*. Então isso significa *waraná* para nós. *Waraná* é a lei, *waraná* é uma Bíblia, *waraná* orienta. Então é uma constituição para nós (OBG).

De certo modo, essa “cultura do guaraná” é uma utopia, pois os pressupostos estruturais e os desafios históricos de uma sociedade de índios da floresta se opõem à sua realização:

É a mesma coisa a questão do *puratig* [vide abaixo]. No *puratig* que tá no wará, tá lá: seja lá briga, seja lá guerra, seja lá o bem que você pode fazer. Lá você tem tudo, lá você pode escolher qual caminho, você é livre de escolher o caminho. Mas tá lá escrito assim como foi informalmente *wará* como *puratig*. É a mesma coisa. Então, ao longo dos anos, ela vem trazendo isso, repassado pelo pai para o filho. Hoje os Sateré-Mawé, [com] mais de 400 anos que nós temos contato, os Sateré nunca perderam essa direção da orientação do *waraná*. Acreditamos muito nisso, apesar que hoje tem um grande contato com o mundo branco, de capitalismo – eu não vou condenar todo mundo branco, mas a maioria dos brancos. Assim como os Sateré, existe uma política que não está dentro do *wará*, por isso existia muita briga também entre os Sateré. “Sateré”, entre aspas, é um povo que tá lá. Mas verdadeiramente “Sateré” é um pouquinho de muit[o]s clãs, que tão lá. Tem assaí, tem *waraná* – no caso, eu sou do clã *waraná* – tem inambu, tem cutia, tem muit[o]s clãs. Então havia briga entre eles por ciúme, por poder. Por que? Saíram totalmente da lei do *wará*, do *puratig*. Então definiram os seus próprios interesses e houve grande briga. Nesta briga foram [e], quando os colonizadores também vieram, os índios estavam frac[o]s e divididos e acabaram tendo essa briga entre nós. E com isso for regredindo o nosso povo. Então o nosso povo hoje, politicamente, ele está fraco (OBG).

### ***Puratĩg***

O objeto de culto *puratĩg* está estreitamente vinculado ao consumo ritual de guaraná. Na verdade, se trata de uma borduna cerimonial, não muito diferente das peças que também podem ser encontradas nas coleções do século XIX. De qualquer modo, os Sateré-Mawé não compreendem esse objeto, que hoje em dia é guardado por uma família na comunidade de Castanhal, no rio Andirá, como se fosse uma arma, mas sim como uma patente, uma espécie de documento; a decoração riscada é entendida como “escritura” (Imagem 4).



Imagem 5 - O *puratĩg* das comunidades Sateré-Mawé à beira do rio Marau, cacique Evaristo Miqulis, Nova Esperança, com Obadias Batista Garcia, idealizador do Projeto Guaraná. Foto: Obadias Batista Garcia

Um grande cacique tinha de ser capaz de ler essa escritura, e as palavras ditas valiam como absolutamente definitivas e pacificadoras. Esse ritual era acompanhado do consumo de um guaraná especialmente forte.

Então, primeiro o guaraná para nós é líder. Ele é um grande respeitado. Aquele guaraná é o princípio da conversa, como a mãe dele ordenou na hora que foi matado o seu filho. Quando os tios mataram ele, ela tirou os olhos dele. Na hora de plantar, ela ordenou como vai acontecer no futuro. É a mesma coisa como acontece hoje em nossa cultura. E por isso hoje em dia o guaraná é um líder muito respeitado. E o acompanhante dele é o *puratig*. Quando foi lid[a] a escrita do *puratig*, as crianças não eram autorizadas para entrar e ouvir. Na hora da leitura do *puratig*, o guaraná ralado tava em cima do *patawí*. Também naquela hora uma senhora ralava guaraná muito devagar. Ela não podia ralar depressa. Ela ralava um guaraná muito pouco e grosso. Depois de ser pronto foi distribuído para as pessoas. Eles tomaram guaraná não por causa d[a] sede. Cada pessoa provou esse *sapo*. Depois que tomaram todos, colocaram em cima do *patawí*. Eles respeitaram muito aquele que lia o *puratig*. As crianças não podiam ouvir. Porque no pensamento deles uma criança, que olhou para o *puratig*, sofria tontura. Primeiro os velhos fizeram assim. Também aquele *puratig* em nossa cultura é a Bíblia. Naquela época nós índios mormos no mato. Primeiro não era como agora. Como o meu pai me criou, não era como agora. Naquele tempo a nossa língua ainda não era escrita. Também ninguém sabia escrever a nossa língua. Naquele tempo ne[nh]uma criança sabia ler. Também nem os adultos sabiam ler e escrever. Mas um dia, em 1960, chegou o missionário dos Estados Unidos. Foi ele que ensinou primeiro a nossa língua na letra. E ele nos ensinou na nossa própria língua. E ele mostrou como escrever (*toiwan*) em nossa língua. Primeiro ele nos ensinou como ler. Primeiro ninguém sabia ler. Também nós não sabiam ler o *puratig*. Mas o *puratig* é a Bíblia verdadeira. Na hora da leitura do *puratig*, eles ficaram muito calados e atentos. Prestaram muita atenção para conhecer a sabedoria do *puratig*. Mas aquela nossa língua ninguém sabia ler. Mas naquele tempo ele já escrevia a nossa língua. Uma palavra “y’y” (água), também “pay” (paca). Qual letra, qual letra? Ninguém sabia ainda. Mas ele escreveu no papel. Aí ele ensinava para os adultos. Aí eles já tavam sabendo a leitura. Aí os adultos acharam muito melhor. Depois de aprender ler, eles chegaram a conhecer a palavra de Deus. Depois ele foi aprontar a Bíblia, já todas as crianças sabiam ler. Mas primeiro os adultos não tinham autorizado ouvir o *puratig*, nem olhar. Mas hoje em dia já sabem a palavra de Deus. Hoje em dia ninguém proíbe as crianças [de] entrar e estudar [...] Desta maneira, o guaraná ficou como líder em nossa cultura. Mas por que eles não autorizavam ouvir a leitura do *puratig*? Hoje em dia ninguém mais sabe ler! Não era a culpa de nós, mas do próprio pai e avôs. Porque os nossos avôs não nos autorizavam para ouvir? Mas, se eles tivessem autorizado, ninguém tinha esquecido [de] ler o *puratig*.

DE ACERVOS COLONIAIS AOS MUSEUS INDÍGENAS:  
FORMAS DE PROTAGONISMO E DE CONSTRUÇÃO DA ILUSÃO MUSEAL

Nós tínhamos o conhecimento do *puratig* como nós ainda temos o conhecimento do guaraná. Porque hoje em dia nós ainda usamos o *patawí*, cuia e pedra para ralar. Até agora existe o *puratig* original no Castanhal. Mas ninguém pode olhar, porque está escondido no quarto. Por causa disso ninguém sabe ler no Andirá. Mas da mesma forma a Bíblia está com nós (RdO).

Segundo a descrição de Ranulfo de Oliveira, a oralidade criativa de sociedades “sem escrita” não é destruída com a introdução da escrita, mas esta, antes, compensa a crise que impera na cultura da memória tradicional. Na iconografia da comunidade eclesial evangélica dos Sateré-Mawé de fato o *puratig* ocupou completamente o lugar da cruz cristã. (Imagem 5).



Imagem 6 - O Novo Testamento na língua sateré-mawé com uma imagem do *puratig*.  
Foto: KHM

## **Waumat**

Um complexo mitológico-ritual, que talvez esboce uma imagem mais realista de uma sociedade de clãs amazônica internamente diferenciada, e cujo objetivo inclusive é estabelecê-la, é o ritual de iniciação *waumat*. Essa festa, que em português é chamada de *dança da tucandeira*, impressiona sobretudo pela chocante prova de dor à qual são submetidos os jovens iniciandos ao serem obrigados a enfiar as mãos em “luvas” tecidas cheias de formigas venenosas (Imagem 6).



Imagem 7 - Dança *tucandeira* na comunidade indígena Nova América, rio Andirá, 1998. Foto: Wolfgang Kapfhammer

Essa “impregnação” dolorosa de corpo e espírito protege de doenças e transforma o rapaz em um caçador cheio de sucesso e em um bom marido. Para resumir: em uma *pessoa bem íntegra* (OBG), ou seja, uma pessoa “completa”. Também Natterer, que conseguiu coletar várias dessas luvas de *tucandeira*, compreendeu a função do ritual. Natterer escreve:

DE ACERVOS COLONIAIS AOS MUSEUS INDÍGENAS:  
FORMAS DE PROTAGONISMO E DE CONSTRUÇÃO DA ILUSÃO MUSEAL

Apenas [há] alguns dias recebi de um amigo, o capitão Diogo de Barros Cardozo, de Maué, uma missão junto ao rio Maué (que parece ser o rio Itrupadi de Arrowsmiths), arcos e flechas da nação maué e 2 mangas duplas, tecidas em palha de palmeira, cujo revestimento os índios enchem de tucanguiras [tucandeiras], uma espécie de formiga venenosa, enfiando depois o braço dentro dessas mangas e assim dançando com elas para, através da superação da dor das muitas picadas, mostrar sua força; ao que parece, isso é uma condição especial para o casamento, e quem não resiste à dor cai em vergonha e não recebe mulher (Carta a Karl von Schreibers, 29/6/836).

As canções que acompanhavam a dança e as provas de dor se referem à origem mítica da festa, quando o tatu buscou as formigas do reino subterrâneo da mulher-cobra.

Um outro gênero de canções se refere a conflitos e acontecimentos violentos do passado e os festeja. Ele instala o candidato, portanto, na posição correta no interior da tessitura social, mas ao mesmo tempo aprofunda as partes frágeis dominadas por conflitos no interior dessa mesma tessitura social:

Ao passar do tempo o povo começou [a] crescer. Então começou conflito entre os parentes: Eu sou tratado como parente só [pelo] meu clã: filho do meu pai, pai da minha filha, meus tios, meu avô... esse é o meu clã, esse é waraná, meu parente, esses aqui também... Então com [o] tempo virou uma comunidade, virou uma grande comunidade, duas, três comunidades, aí houve grande conflito, já [há] bastante tempo, já [com] bastante população. Com escassez de alimentação, como tinha muita gente começou [a] escassear alimento. Aí havia conflito de novo, começava briga, guerra entre eles. Então, como já havia a tradição do *waumat* só de um povo, todos usaram *waumat*, seja lá *waraná*, seja lá *wassa'i*, inambu, todos clãs usavam, porque [a] origem só foi um[a]. Então começavam [a] inversar [inventar versos para cantar, WK], quando mataram nas guerras as pessoas, né? Aí na festa, inversar. Aí alguns clãs vinham escutar de longe. Aí, quando era sobre o clã deles que tavam inversando, eles pagam um pagé, chegava lá e matava o cantador. Era assim a briga. Ess[a] era a briga do passado (OBG).

As canções de luta do *waumat* eram portadoras também de recordações de acontecimentos históricos: elas cantavam ações guerreiras da época da revolta da Cabanagem ou então de confrontos com funcionários da Funai em tempos mais recentes. Também essas canções podem ser compreendidas como narrativas que expressam



resistência, uma resistência oferecida pelos Sateré-Mawé desde que os brancos (*wahi kyt'i*) apareceram, numerosos como as contas de um colar (*wahi*), conforme é dito na linguagem poética dessas canções.

### **Paini**

As peças mais espetaculares dos Sateré-Mawé na Coleção Natterer são certamente as esculpidas tabuinhas para cheirar a droga paricá dos pajés ou xamãs. O tradicional meio artístico da arte de entalhar madeira hoje em dia desapareceu completamente, mas isso não vale para as mensagens transmitidas por esse meio. Correspondendo ao esquema dicotômico da perfeição (moral) original e da posterior decadência, também os dois colegas índios distinguem entre pajés bons e aqueles que abusam de seu poder. Por um lado, os pajés eram capazes, devido às suas boas relações com a mãe-animal (*miat ehary*), de providenciar os cobiçados animais de caça; por outro lado, em sua função de serem senhores sobre as forças e os poderes que trazem a morte, eram também atores decisivos na rede dos conflitos sociais. A capacidade de manipular a substância *satek* (veneno mortal) encontra sua expressão também nas esculturas de cobras das tabuinhas para inalação. Estes utensílios serviam de repositório para um pó alucinógeno que era inalado (*aipe*); no êxtase da droga, os pajés eram capazes de invocar seus espíritos auxiliares e incorporá-los.

Na condição de especialistas em realidades ocultas, eles também eram capazes de decifrar as canções poeticamente intrincadas do *waumat*:

Então o pajé tinha esse conhecimento, essa interpretação. Então, antigamente, quando havia uma festa, por exemplo, algum pajé ia lá, mas não se mostrava, ficava escondido, ouvindo os cantos deles. Aí, se esse cantou, estão fazendo festa, porque geralmente vão à guerra, eles matam, massacram, aí eles inversam, e vão fazer festa, alegria depois da festa, eles vão inversar [sobre] o que eles fizeram. Festa de vitória. Aquele que perdeu pode estar escondido, ouvindo o que eles estão falando. E muitos desses, como eles são pajés, usaram disto [os utensílios que jazem sobre a mesa diante de nós] para matar o cantor. Fazia pajelança de tal forma que não precisava chegar lá [e] matar a pessoa, só através da pajelança cortava a garganta dele. Naquele canto ele toss[i]u assim, já foi: tosse, tosse, tosse, até morrer. Então era assim que eles fizeram. Então por isso a dança de tucandeira era até proibid[a] nesses tempos! (OBG).

Desenvolvimentos marcados por crise em tempos mais recentes fizeram com que também os mecanismos tradicionais de conflito e regulação de conflito escalassem a ponto de chegar a uma espiral infinita de violência, e violência vingando violência. O movimento de conversão evangélica a partir da década de 1960 foi também uma espécie de movimento contra a bruxaria, que desacreditou a figura do pajé:

Antigamente, como Obadias falou, tinha muitos pajés. Também o meu avô, pai da minha mãe, era pajé. Ele contou todas as coisas como foi o serviço do pajé. Tinha pajés que foram muito respeitados. Tinha pajé [que] quando aconteceu uma enfermidade, ele descobriu. Ele não descobriu a doença dela, da criança, mas só que ele foi acusar outro. É só para enganar! Mas tem pajé às vezes que falam a verdade, às vezes que não. O meu avô falou, quando os pajés usam um feitiço, alguma coisa, [ele] escondeu a coisa, a folha; sempre escondido aqui na mão ou debaixo da língua, só para enganar o paciente. Essas coisas ele explicou para nós mesmos! Como eu sou o neto dele! Porque na época ele já foi convertido como evangélico. Aí ele explica tudinho o trabalho do pajé [...] Eu não tenho mais confiança com os pajés. Porque nós já sabemos que o trabalho era muito para enganar a gente. Mataram muito por causa disso. Tem pajé, mas não como era antigamente. Porque antigamente o pajé era muito respeitado, como médico. Mas hoje em dia, no Andirá, quase não tem mais pajés (RdO).

### *Pi'ïg e hap*

O desafio de controlar forças e poderes potencialmente fatais não necessariamente desapareceu com o xamanismo, e ainda continuam existindo estratégias de solução comprovadas desde os tempos antigos. Conforme nossos colegas indígenas nos explicaram com base nos objetos debatidos, a transferência de motivos decorativos de um meio, a madeira das antigas tabuinhas para inalação, para outro – os cestos necessários para a preparação da mandioca (*pi'ïg e hap*) – não ocorre por acaso: as duas coisas, o trabalho do xamanismo e também o preparo da mandioca brava venenosa, alimento fundamental dos índios das florestas da região Amazônica, seriam ao final das contas a mesma coisa: uma espécie de controle sobre substâncias “venenosas” (*satek*).

## **Waumat II**

A noção de se estar submetido a substâncias ambivalentes, “venenosas”, também é visível na simbologia da festa do *waumat*. O fato de em tempos mais recentes ser perceptível uma espécie de revitalização do *waumat* talvez se deva ao estímulo da realização estética, ao desejo de carregar a autoafirmação cultural não apenas nos lábios (para fora), mas também de realizar vida indígena significativa (para dentro). Vista deste modo, a festa do *waumat* pode ser contemplada igualmente como uma espécie de resistência ontológica, como uma estratégia para proteger a própria pessoa das forças que dissolvem sua identidade. Essas forças são representadas metaforicamente nas artes da sedução da mulher-cobra *Uniamoire’i*, de cuja vagina afinal de contas são oriundas as formigas roubadas pelo tatu. Por isso, jovens *ateré-mawé* voltam a se submeter a este ritual extremamente dolorido, e seguem assim uma necessidade de emoção profunda como estratégia de resistência contra a miséria e a falta de perspectivas da vida na reserva.



Imagem 8 - Reunião para um seminário nas comunidades de Nova Esperança, rio Marau, na qual foi criado um “Conselho de Anciãos” (*nãg nia*). Abril, 2012 ([www.nusoken.com](http://www.nusoken.com))

## ***Puratig* II**

Na condição de ativista político, Obadias Batista Garcia sempre situa suas explicações também no contexto da pressão política por parte justamente de políticos índios locais, aos quais sua fração está exposta. Para agir contra a decadência de mecanismos tradicionais, construtores de consenso que ele esboça, seu grupo aposta cada vez mais na instrumentalização renovada dos mecanismos proporcionados pelo antigo ritual do *puratig* no sentido de construir a harmonia social. Assim, em uma assembleia ocorrida na região do rio Marau logo após a visita dos dois colegas a Viena, foi fundado o grupo dos *nãg nia*, dos “anciãos”, destinado a conceder mais reconhecimento e validade social à categoria dos antigos “sábios”, aos conhecedores da cultura, à autoridade e ao poder de convencimento dos caciques (Imagem 7).

## ***Waraná* global**

O guaraná não apenas está no centro da cultura material e espiritual dos Sateré-Mawé, mas, na condição de produto principal de uma empresa de *fair-trade*, o Consórcio dos Produtores Sateré-Mawé, também faz com que surja automaticamente o contexto para um movimento de revitalização cultural:

Então, hoje, por exemplo, através desse guaraná, a gente tenta resgatar esse valor, que hoje nós temos. Hoje, os Sateré-Mawé, na aldeia, tá em torno de 12.000, 140 comunidades. Fora da Área Indígena deve ter no mínimo 3.000 Sateré. Entre Manaus, Parintins, Barreirinha. Muitos Sateré se espalharam porque o sistema está trabalhando para que a gente possa sair da Área Indígena. O sistema educacional é integracionista, a gente vai saindo [...] Além disso tem a política partidária, [com] que hoje os Sateré-Mawé estão envolvidos: tem prefeito índio, tem vereador índio, tem cabos eleitorais índios. Totalmente isso fez com que o povo fica[sse] desunido. Totalmente estão esquecendo a lei do *waraná*, a lei do *puratig*. Então dentro desta política que hoje nós estamos tentando resgatar isso. Através desta política introduzid[a] de fora houve grande desunião. Houve grande assistencialismo paternalista, porque o governo dá subvenção para eles através de aposentadoria, através do auxílio de maternidade, através do Bolsa Família, enfim. Tantos “projetos sociais”, entre outras, o governo cria para buscar o seu eleitorado.

Os Sateré também estão nisso. Então isso faz com que a Área Indígena, a floresta, a biodiversidade, a riqueza que est[ão] lá, tá menos valorizad[as] pelos Sateré. Aham que é muito melhor receber subvenção do governo do que você cuidar da sua área, a biodiversidade, toda a riqueza que tem lá. Então, com isso, o povo Sateré-Mawé gradativamente está perdendo essa cultura. Então [...] eu estou praticamente [há] 20 anos lutando. Eu fui autor do projeto, em 1993 criei um projeto a partir deste conhecimento do impacto socioeconômico-cultural que o meu povo tá sofrendo: desunião das nossas lideranças, que não conhecem mais a história, a política do *wará*, do *waraná*, a política do *puratig*. Eles deixam de fora pegando a política ocidental. Então faz com que o povo fi[que] desunido. Eu tento resgatar isso. Porque o projeto guaraná não é por acaso que eu coloquei o nome “Projeto Guaraná. Etnodesenvolvimento do povo Sateré-Mawé da Terra Indígena Andirá-Marau”. Não era por acaso, mas sim baseado no *wará*. [Quando *Uniawasap’i*] enterrou [o seu filho], ela falava a profecia onde disse: “Meu filho, tu pensas, que era [por] você ser coitado e [ter sido] matado, sim? Pelo contrário! Tu serás grande, tu serás reconhecido mundialmente. Tu serás procurado mundialmente. Tu vais sentar na cadeira de autoridade, tu serás autoridade do teu povo. Tu vais emancipar o teu povo!”. Então, por estas profecias, ela enterrou essa criança. Então, por isso, que hoje nós estamos aqui falando do *waraná* em Áustria, muito longe de lá, é [o] guaraná que tá trazendo [para] aqui, não é outra coisa. Então, o projeto guaraná surgiu a partir daí. Em 1993 começamos a trabalhar o que era política verdadeiramente construíd[a] para o povo. Respeitando a cultura. Porque nós vendemos na verdade com o projeto guaraná... não é guaraná em si, mas a *cultura* do guaraná. É a nossa cultura. É o conhecimento Sateré. Não é somente você meter a mão na tucandeira, ou você aprender [a] fazer tipiti, paneira, qualquer artesanato, não é isso. A cultura Sateré é como viver bem, que não serve só para Sateré, mas para todo mundo: respeitar meio ambiente, respeitar ecologia, trabalhar com autossustentabilidade, geração de renda e emprego, ter uma educação diferenciada nas aldeias. Produzir sem destruir. A produção, aquilo que estou produzindo hoje, mas [que] os meus netos e bisnetos possam trabalhar a mesma produção que estou trabalhando [hoje]. Isso chama-se sustentabilidade. Então, essa é a política, a educação, que estou trazendo através do projeto guaraná [...] Então o projeto guaraná não é simplesmente comércio, mas é uma forma de construir uma política dentro da política do *wará*, do guaraná [...]. Então, hoje, é só seguir, respeitar e a partir daí fazer acontecer essa profecia. Então, [há] um caminho long[o] ainda a percorrer! Mas não existe outro caminho (OBG).

O referido projeto hoje em dia é uma empresa que fatura cerca de R\$ 800 mil por ano. Além dos contratos com distribuidores europeus de produtos *fair-trade*, a vinculação ao movimento muito presente na mídia da *slow-food* também acaba favorecendo o projeto, sem contar que os Sateré-Mawé são o primeiro grupo indígena do Brasil (e o terceiro grupo no Brasil como um todo) que pode usar o cobiçado selo “Denominação de Origem Controlada”.

### **Nusoken.com**

A renda do Projeto Guaraná também não deixa de ser, ao final das contas, o cumprimento daquela promessa que o Imperador fez aos índios que ficaram para trás, na floresta. Em um e-mail de 18 de abril de 2012, Obadias nos escreveu sobre a assembleia às margens do rio Marau:

Mas essa história da cartilha<sup>4</sup> foi um assunto muito importante, porque teve muito a ver com o Imperador quando levou os Brancos chamados (*kāikāiasig*) e que hoje está retribuindo [a]os Sateré-Mawé com a compra de guaraná. E foi um argumento muito forte de constituir o Grupo de *nāg nia* (sábios), porque pela primeira vez uma Assembleia se iniciou com o conto de Origem de *warana*, onde [está] o princípio do conhecimento. Isso foi muito marcante para todos [os] presentes e solicitaram que a partir desta Assembleia se fizesse o conto antes da Assembleia começar para [que] todos possam saber que é de grande importância para as novas gerações. Porque não existe outro caminho de desenvolvimento. Portanto, foi assim que criamos o Grupo de *nāg nia*. Por isso podemos trabalhar com essas pessoas.

Conforme foi dito, o Imperador levou o dinheiro e os bens de *nusoken* para fora, para o mundo dos brancos; os meios de sobrevivência dos índios da floresta, no entanto, ficaram com os Sateré-Mawé. Ao final das contas, o conhecimento mitológico de que esses fundamentos estão ancorados no lugar de origem chamado *nusoken* proporcionou o ensejo de usar esta palavra carregada de significado como nome da marca e como *web-domain* do consórcio. Com isso se expressa que “os produtos dos Sateré tenham um valor agregado acima daquele do mercado”.<sup>5</sup>

4 Uma breve descrição da Coleção Natterer escrita em sateré, assim como os objetos sateré-mawé contidos nela, que elaboramos em conjunto durante a visita.

5 E-mail de Mauricio Fraboni, Acopiama, a Obadias Batista Garcia e Wolfgang Kapfhammer,

Ruptura e continuidade, perda cultural e esforços de revitalização marcam a vida da população indígena do Brasil hoje em dia. Em primeiro lugar, sem dúvida nenhuma, está a garantia da sobrevivência física. O etnólogo inglês Peter Gow (1991) escreveu certa vez que os índios não pensam sobre a manutenção de sua cultura enquanto não souberem como e se os seus filhos sobreviverão. O reconhecimento dos direitos a terra foi um passo importante do governo brasileiro no sentido de garantir a sobrevivência dos grupos indígenas.

Mas o que vem depois da vitória na batalha política? Processos de revitalização se estendem a outros âmbitos da cultura, tentando voltar a dar à vida um sentido que vá além da sobrevivência meramente física. Neste ponto, os museus com suas coleções etnográficas podem servir de fonte para investigar os rastros da própria história.

A cooperação com Obadias Batista Garcia e Ranulfo de Oliveira mostra, no entanto, que é possível fazer muito mais: o que deve surgir é um diálogo produtivo para ambos os lados, um diálogo que olhe para o futuro:

Quando cheguei [em Viena], eu não percebia o que era o trabalho aqui. Eu não percebia apesar da experiência que eu já tenho, mas uma coisa que ainda não havia percebido: o que é o trabalho de antropologia, naturalista? O que é o trabalho daquelas pessoas que se preocupam [com] o material [dos] que já se foram? Para mim era [...] simplesmente colocar uma exposição como se fosse um troféu, uma questão que fosse lembrad[a]. Para mim um museu é isso. Mas aqui aprendi [i] com vocês que não é isso. É fazer com que nós pass[e]mos [a] entender o mundo de hoje. Mas pra isso nós precisamos entender o mundo do passado. Para poder a gente descobrir os problemas do passado para compreender o problema do presente. Para poder construir o nosso mundo no futuro. Então, ess[a] é uma coisa que aprendi. A cultura não pode ser trancada, a cultura não se pode esconder, não se pode trancar em sete chaves, por assim dizer, porque a cultura não é uma coisa que se pode pegar e colocar num outro lugar, ou se pode roubar. A cultura é saber, é [esta] a definição que faço. É saber, é o conhecimento, aquilo que tu sabe. A cultura se perde não no momento em que se vende seu artesanato, a cultura se perde quando se esquece o conhecimento do seu povo, a sabedoria, isso [é] o que perde, não se rouba. Então, [é] o valor que tem esse museu, todo [o] acervo, todo mundo [que] aqui est[á]. Então, através disso podemos aprender muita coisa. Então, para mim, é isso uma educação: de você conhecer o mundo para entender o presente para poder construir o futuro (OBG).

---

datado de 24/01/2012. A Acopiama trabalha na interface do consórcio indígena e do mercado internacional para produtos fair-trade.

## REFERÊNCIAS

AUGUSTAT, Claudia; KANOÊ, José Augusto; KAPFHAMMER, Wolfgang. Begegnungen mit den Kanoê. In: PLANKENSTEINER, Barbara; VAN BUSSEL, Gerad; AUGUSTAT, Claudia (Hg.). **Abenteuer Wissenschaft**. Etta Becker-Donner in Afrika und Lateinamerika. Wien: Ausstellungskatalog des Museums für Völkerkunde Wien, 2011. p. 73-79.

FIENUP-RIORDAN, Ann. From Consultation to Collaboration. In: VAN BROEKHOVEN, Laura; BUIJS, Cunera; HOVENS, Pieter (eds.). **Sharing Knowledge & Cultural Heritage: First Nations of the Americas**. Studies in Collaboration with Indigenous Peoples from Greenland, North and South America. Leiden: Sidestone Press, 2010. p. 01-06.

FORTE, Janette (ed.). **Mukusiope Komanto Iseru**. Sustaining Makushi Way of Life. Georgetown: Business Print, 1996.

GOW, Peter. *Of Mixed Blood. Kinship and History in Peruvian Amazonia*. Oxford: Claredon Press, 1991.

KAPFHAMMER, Wolfgang: De “Sateré puro” (*sateré sese*) ao “Novo Sateré” (*sateré pakup*): mitopraxis no movimento evangélico entre os Sateré-Mawé. In: WRIGHT, Robin M. (org.). **Transformando os Deuses**. Vol. II: **Igrejas Evangélicas, Pentecostais e Neopentecostais entre os Povos Indígenas no Brasil**. Campinas: Editora Unicamp, 2004. p. 134-193.

\_\_\_\_\_. Divine Child and Trademark. Economy, morality, and cultural sustainability of a guaraná project among the Sateré-Mawé, Brazil. In: VILAÇA, Aparecida; WRIGHT, Robin M. (eds.). **Native Christians: Modes and Effects of Christianity among Indigenous Peoples of the Americas**. Farnham: Ashgate, 2009. p. 211-228.



\_\_\_\_. Amazonian Pain. Indigenous ontologies and Western eco-spirituality. In: HALBMAYER, Ernst (org.). Dossier: **Debating animism, perspectivism and the construction of ontologies**. Berlin: Indiana 29, 2012a. p. 145-169.

\_\_\_\_. Tending the Emperor's Garden: Modes of Human-Nature-Relations in the Cosmology of the Sateré-Mawé Indians of the Lower Amazon. In: MÜNSTER, Ursula; MÜNSTER, Daniel; DORONDEL, Stefan (eds.). **Fields and Forests**. Ethnographic Perspectives on Environmental Globalization. RCC Perspectives, 2012/5, 2012b. p. 75-82.

PEERS, Laura; BROWN, Alison K. (eds.). **Museum and Source Communities**. A Routledge Reader. London: Routledge, 2003.

VAN BROEKHOVEN, Laura; BUIJS, Cunera; HOVENS, Pieter (eds.). **Sharing Knowledge & Cultural Heritage**: First Nations of the Americas. Studies in Collaboration with Indigenous Peoples from Greenland, North and South America. Leiden: Sidestone Press, 2010.

VAN BUSSEL, Gerard; STEINMANN, Axel (eds.). Out of the Ordinary: Museums of Ethnology on the Eve of the Third Millennium. **Archiv für Völkerkunde**, 50, 1999.

WRIGHT, Robin M.; KAPFHAMMER, Wolfgang; WIJK, Flavio Braune. The Clash of Cosmographies: Indigenous Societies and Project Collaboration – Three ethnographic cases (Kaingang, Sateré-Mawé, Baniwa). **Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology**, v. 9, n. 1, 2012.

# COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS, POVOS INDÍGENAS E REPATRIAÇÃO VIRTUAL: NOVAS QUESTÕES PARA UM VELHO DEBATE

*Renato Athias*

## PREÂMBULO

Em 2003 eu iniciei as minhas atividades de pesquisa e divulgação da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira (CECEO) do Museu do Estado de Pernambuco (ATHIAS, 2003). Desde esse ano continuo trabalhando e discutindo sobre repatriação virtual através de projetos desenvolvidos com essa coleção pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade (NEPE), pois percebe-se um potencial muito grande para pesquisa em Recife, tanto no campo disciplinar da Museologia quanto no da Antropologia. Em todas essas atividades sempre vejo a possibilidade de envolvimento indígena e mesmo da devolução de tais pesquisas para os povos indígenas (ATHIAS, 2002). Em 2004 e 2005 tive a oportunidade de conhecer várias experiências dos museus indígenas no estado de Oaxaca (México). Como resultado dessas visitas, realizei um filme (ATHIAS, 2005) sobre a experiência do primeiro museu indígena do México, o conhecido Museu Shan-Dany, dos Zapotecos de Santana del Valle, estado de Oaxaca. A experiência deste museu foi bastante útil nos debates e nos encontros dos povos indígenas de Pernambuco para discutir objetos etnográficos em museus, patrimonialização e, sobretudo, a ideia de repatriação desses objetos para os seus lugares de origem.

Em 2008, com o apoio do Museu do Estado de Pernambuco, elaboramos um projeto para divulgar a CECEO e a criação de um museu virtual com as tecnologias existentes naquela época, com código aberto em que os índios pudessem replicar em suas áreas para colocar seus acervos museológicos online. O projeto foi avaliado com sucesso, pois atingiu os objetivos que queríamos: a) conhecer mais de perto a CECEO; b) devolver de forma virtual os objetos para os povos indígenas; e c) criar um espaço de pesquisa e investigações sobre objetos etnográficos.

O debate sobre repatriação de objetos museológicos para os seus lugares de origem vem sendo discutido há várias décadas; existem centenas de artigos e trabalhos sobre esta questão, que parece ser ainda bem atual. Não nos interessa aqui resumir a discussão, mas apontar a sua pertinência e a necessidade de um debate mais atualizado sobre o assunto no Brasil. Nos EUA, por exemplo, diferentemente de outros países europeus, existe em andamento a lei de repatriação de objetos indígenas para suas comunidades. Data do ano de 1990 e também foi amplamente discutida em vários setores interessados e entre várias instituições indígenas e não indígenas nos EUA. Esta lei, intitulada Native American Graves Protection and Repatriation Act (NAGPRA), exige que os museus identifiquem e possivelmente retornem todos os restos humanos e os vários tipos de artefatos relacionados aos ritos funerários dos povos indígenas dos EUA aos quais pertencem.

Em maio de 2017, em Ottawa, em um painel do Intercongresso da International Union of Anthropological and Ethnological Sciences (IUAES), entre outros debates, tivemos mais uma discussão sobre esta lei que nos permitiu assinalar questões que nos parecem pertinentes e atuais. Na realidade, a lei provocou os museus americanos a documentar e a verificar quais objetos deveriam fazer parte de uma lista de repatriamento. O Museu Peabody de Harvard, por exemplo, procurou a discutir como implementar atividades para intensificar o seu trabalho de documentação museológica como resultado da lei de 1990. O museu necessitou compilar um inventário detalhado dos aproximadamente 8 milhões de artefatos norte-americanos em sua posse. Evidentemente essa ação permitiu às gerações atuais dos povos indígenas dos EUA entenderem esse processo de deslocamento dos objetos indígenas para os Museus Nacionais.

Stacey Jessiman (2017)<sup>1</sup> examina com detalhes os principais elementos jurídicos e éticos que regem a repatriação do patrimônio cultural indígena no Canadá, explorando para isso elementos etnográficos desse processo e a importância para os povos indígenas, os museus e a sociedade canadense no sentido do repatriamento de objetos indígenas tomados sem consentimento livre, prévio e informado. Está incluído no debate o restabelecimento de sua posição como mediadores

---

<sup>1</sup> Intercongresso IUAES, Ottawa, 5 de maio de 2017 painel: Ethnographic objects, Amerindians and museums, coordenado por Renato Athias e Nuno Porto (<http://nomadit.co.uk/cascaiuaes2017/suite/panels.php5?PanelID=5116>).

intergeracionais de conhecimentos e histórias tradicionais em culturas para ajudar na compreensão mais ampla das relações do museu com os povos indígenas. Em última análise, o artigo argumenta que a repatriação do patrimônio cultural indígena é uma parte fundamental do processo de reconciliação no Canadá e, como tal, exige a implementação de um quadro legal semelhante ao da Lei de Proteção e Repatriamento dos Objetos Nativos Americanos dos EUA.

Neste texto enfatizaremos algumas experiências, entre tantas outras existentes, que permitirão dar algumas pistas para um debate brasileiro sobre esta questão. O projeto de Museu Virtual da CECEO, desenvolvido através do Museu do Estado de Pernambuco (ATHIAS, 2008), procurou implementar atividades de documentação que permitissem às gerações atuais dos povos indígenas conhecer mais de perto esses objetos a partir de uma plataforma digital que pudesse disponibilizar online a documentação existente da CECEO, promovendo assim uma repatriação virtual de objetos para as aldeias indígenas. Em várias ocasiões, tivemos a oportunidade de discutir, no NEPE/UFPE, algumas das proposições sobre museu virtual e a sua pertinência em se tratando de museus universitários, como apontamos em um artigo anterior (ATHIAS et al., 2011b).

Uma notícia do *New York Times* em 2009<sup>2</sup> me chamou a atenção e me instigou a pensar mais sobre a questão. Durante uma conferência de imprensa em Bagdá, Eric Schmidt, CEO da Google, informou na ocasião que sua empresa estava desenvolvendo importante projeto no Iraque, ou seja, um novo Museu Nacional do Iraque completamente virtual, criando imagens das coleções cruciais do museu e colocando-as *online*.<sup>3</sup> A frase que ele usou nessa conferência de imprensa foi: “Não consigo pensar em melhor uso do nosso tempo e dos nossos recursos do que fazer com que as imagens e ideias da sua civilização estejam disponíveis para todas as pessoas do mundo”. Evidentemente fiquei alegre com esta notícia, pois há alguns anos, em vários lugares do planeta, temos discutido não só essas possibilidades virtuais, mas também o apoio de tecnologias que permitam a devolução de objetos etnográficos. De lá para cá, sempre que

2 **New York Times:** [http://www.nytimes.com/2009/11/25/world/middleeast/25iraq.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2009/11/25/world/middleeast/25iraq.html?_r=1)

3 Algumas dessas experiências de digitalização encontram-se neste site: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/>. Mas não vi ainda o tal Museu Virtual do Iraque, como foi falado nessa conferência de imprensa.

posso, tenho acompanhado as tecnologias que permitem desenvolver museus e exposições virtuais – atividade que venho expandindo, como o fato de os objetos da CECEO estarem intimamente relacionados ao debate sobre a repatriação de objetos indígenas para seus lugares de origem. Portanto, este texto procura levantar algumas questões que são fundamentais para o caso do Brasil.

## **ÍNDIOS E AÇÕES COLABORATIVAS EM MUSEUS**

Com a CECEO realizamos um projeto (ATHIAS, 2008) que permitiu uma ação devolutiva de objetos para diversas aldeias, principalmente em Pernambuco. Iniciou-se com a criação de uma plataforma digital que possibilitaria levar para as aldeias os objetos da CECEO, abrindo espaço para outras experiências com a participação dos povos indígenas nesses processos. As atividades realizadas com essa coleção deu lugar também à elaboração de uma metodologia de diagnóstico museológico participativo, implementado em 2012 nas Terras Indígenas de Pernambuco, com o apoio da Pró-Reitoria de Extensão (PROEXC/UPPE) e a Fundação Nacional do Índio (Funai – Coordenação de Maceió). Tal diagnóstico propiciou a criação dos Encontros de Museus Indígenas em Pernambuco em 2013. O desenvolvimento e a avaliação dessas atividades estão descritas no livro organizado por Gomes e Athias (2016). A título informativo, colocaremos abaixo algumas ações que nos parecem importantes para documentar e sobretudo tirar lições sobre a questão do repatriamento visual.

No caso da região do Alto Rio Negro procurou-se desenvolver atividades principalmente com as fotografias de Curt Nimuendajú realizadas em 1927, quando de sua viagem a essa região, que se encontram na CECEO, e a produção de um livro com os textos etnográficos linguísticos (ATHIAS, 2015). Porém, objetos dos povos indígenas do Alto Rio Negro estão espalhados pelo mundo inteiro em diferentes museus. Grande parte desses objetos foi retirada das áreas indígenas dessa região ainda no século XIX e no início do século passado. Muitos dos objetos pertenciam a um determinado clã de certa maloca e são personagens vivos, possuem nomes, e tons musicais são associados a esses personagens. Em 1982, eu vi pela primeira vez um dos objetos dos índios da região do Alto Rio Negro em museus: a famosa máscara

de Jurupari, que foi levada para a Itália pelo franciscano Iluminatto Coppi.<sup>4</sup> A partir de 2010 iniciei uma pesquisa desses objetos em museus na Europa e ela continua em andamento no presente. Ela visa à construção de um projeto de repatriação virtual desses objetos para a região do Alto Rio Negro (ATHIAS, 2016). O projeto tem como finalidade última a organização de uma exposição virtual que utilizará esses objetos que se encontram em museus fora da região dos povos indígenas que os produziram, coletados no final do século XIX e início do século XX.

Vale a pena assinalar, a título de documentação, as experiências das exposições realizadas com a colaboração e o envolvimento dos índios em sua organização, seja em forma de curadorias compartilhadas, ou no processo de documentação até a sua finalização. Ao se trabalhar com os povos indígenas em museus é necessário haver grande interesse do museu, bem como recursos para realizar este tipo de projeto colaborativo. E, nesse caso, só foi possível concretizar essas atividades com a CECEO porque tínhamos um projeto aprovado pela Facepe<sup>5</sup> com recursos suficientes para possibilitar o envolvimento dos representantes indígenas nesse processo.

Na realidade, podemos dizer que Franz Boas (1897) estabeleceu os parâmetros iniciais para o desenvolvimento de uma pesquisa antropológica em museus, oferecendo a oportunidade de uma melhor contextualização das coleções e possibilitando um desenvolvimento sobre os povos e as culturas, evitando assim a clássica distribuição tipológica dos objetos e criticando as perspectivas evolucionistas e difusionistas que não faziam nenhuma referência ao contexto social e político dos objetos que estão nos museus.

A exposição “Mitos, Danças e Rituais Indígenas”, realizada no Museu do Estado de Pernambuco com os objetos da CECEO, entre abril e maio de 2010, nos dá pistas para problematizar a pesquisa antropológica e as curadorias compartilhadas em acervos etnográficos, podendo ser traduzida em uma exposição/instalação, pois se procurou buscar um recorte no qual a música e a dança estivessem presentes no conjunto de objetos ali

4 Sobre esse objeto ver: ATHIAS (2016) e a tese de OLIVEIRA RODRIGUES, Rafael de. **Da crônica de viagem ao objeto museal**: notas sobre uma coleção etnográfica brasileira em Roma, defendida em 2017 no PPGAS/UFSC.

5 Projeto Multiusuário da Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco, (Facepe), 2009-2013.

expostos, mostrando a relação dos povos indígenas com práticas xamânicas, inclusive práticas de pajelança usadas nas comunidades indígenas atuais. Nessa exposição/instalação, procurou-se selecionar os objetos de uso de pajés e em suas terapias tradicionais que interagissem com a música e as imagens fotográficas registradas tanto por Curt Nimuendajú quanto por Carlos Estevão, enfatizando as danças rituais, como a do Toré. Essas imagens mostram os índios utilizando a bebida preparada para uso cerimonial, como os chás da jurema. Aliás, isto só foi possível devido à pesquisa antropológica realizada com os representantes indígenas que estiveram no museu falando sobre a documentação existente sobre esses objetos da CECEO.




Figura1 - Fotografia de Curt Nimuendajú (1927) utilizada na exposição dos povos indígenas do Rio Negro. Nessa fotografia está retratada o Tuxaua Leopoldino, um personagem histórico importante na relação com os não indígenas nessa região (ATHIAS, 2015)

DE ACERVOS COLONIAIS AOS MUSEUS INDÍGENAS:  
FORMAS DE PROTAGONISMO E DE CONSTRUÇÃO DA ILUSÃO MUSEAL

# Mitos, Danças e Rituais Indígenas

Exposição de fotografias e objetos da Coleção Etnográfica Carlos Estevão  
Museu do Estado de Pernambuco


**Tuxá**



no-Rancho em madeira toca esculpidos com formas humanas (antropomorfas). 8. Varinhas de madeira toca com decoração recortada na casca, usado para marcar os cristos usados no ritual das Corridás-do-Umbú. 9. Apito feito de ramo de tatu peba usado por um dos tocadores durante a Queima da Canção na festa das Corridás-do-Umbú. 10. Maracá de cabeça. 11. Cachimbo de cerâmica usado pelos índios do Nordeste. 12. Cachimbo de argila. 13. Cachimbo de fôrnilho de cerâmica ornamentada. 14. Cachimbo de fôrnilho de pedra vermelha. 15. Cachimbo tubular de barro, ornamentado com desenhos incisos. 16. Cachimbo tubular de raiz de juazeiro usado pelo chefe do cerimonial na festa do ajurá. 17. Tigela de barro decorada com desenho em vermelho e branco usados na festa do ajurá.


Tuxá, Bahia. Fotografia da festa de Jurema

**Fulni-ô**




Fulni-ô de Água Brava, Pernambuco. Fotografias da cerimônia do Boré. 1. Búzios. 2. Maracá

**Pankararu**




Pankararu, Brejo dos Padres, Tocantins, Pernambuco. Fotografias: Bebida do Ajurá, celebração do Ajurá, Fiechamento do Umbú, Cestas de Festa das Corridás do Umbú, Membrão sendo abençoado pelos Pralás, Toré Pankararu, Pralá Pankararu. 1. Máscara (fragmentos) de Pralá feita de palha de Crod com parte de penas. 2. Maracá de cabeça usado pelos Pralás e cantadores nas festas ritualizadas. 3. Gancho de madeira toca usado pelos Pralás no Ritual do Membrão-Rancho com decoração recortada na casca de madeira. 4. Buzão cilíndrico octo de madeira toca usado no Ritual Membrão-Rancho. 5. Máscara feita de cabeça recortada, usada pelos figurantes do toré. 6. Cacete de Danças do Membrão-Rancho com vestígios de desenhos em vermelho e preto. 7. Cacete de Dança do Membrão-Rancho em madeira toca esculpidos com formas humanas (antropomorfas). 8. Varinhas de madeira toca com decoração recortada na casca, usado para marcar os cristos usados no ritual das Corridás-do-Umbú. 9. Apito feito de ramo de tatu peba usado por um dos tocadores durante a Queima da Canção na festa das Corridás-do-Umbú. 10. Maracá de cabeça. 11. Cachimbo de cerâmica usado pelos índios do Nordeste. 12. Cachimbo de argila. 13. Cachimbo de fôrnilho de cerâmica ornamentada. 14. Cachimbo de fôrnilho de pedra vermelha. 15. Cachimbo tubular de barro, ornamentado com desenhos incisos. 16. Cachimbo tubular de raiz de juazeiro usado pelo chefe do cerimonial na festa do ajurá. 17. Tigela de barro decorada com desenho em vermelho e branco usados na festa do ajurá.

**Tremembé**




Tremembé, Alimônia, Ceará. Fotografias da Dança do Torém Tremembé. 1. Garrafa de cerâmica com alça. 2. Tigela de cerâmica usada para o consumo da bebida Maororô. 3. Cula (xicara) com alça usada para o consumo do Mbororô. 4. Maracá de cabeça. 5. Cachimbo de cerâmica

**Kanela - Rokamkomekra**



Kanela - Rokamkomekra, Rio Grande do Maranhão. Conjunto de Fotografias de Curt Himmendáji durante o ritual Khorit. 1. Bifurcação misturada de máscara Khorit (po-Kaiwe) tradição com varja e fios de buriti. 2. Máscara de dança Khorit (Itaká) Urupada em varja com palha e fio de buriti. 3. Maracá de cabeça. 4. Buzão de cabeça com cabo de tabaco e trançado com lã de buriti e fios de algodão. 5. Maracá de cabeça, com varista de madeira e pingentes de fios de algodão.

**Urubu-Kaapor**



Urubu-Kaapor, Maranhão. Fotografias de Curt Himmendáji de um Urubu-Kaapor usando adornos plumários. 1. Duadema de fios de algodão e penas de arara canga, mutum, pombão tropical e pombão-awa-Tucaninar. 2. Colar apito - Colar masculino com pingentes de mosaico de plumas de anambé azul, apito de osso de galinha e penas de mutum e arara canga. 3. Colar feminino com madalibo e pingente dorsal com plumas de tucano anambé azul e arara canga. 4. Zombêdo. Lanche sapão de pena de arara vermelha com mosaico nas extremidades de plumas de anambé azul. 5. Par de brinco em mosaico de plumas coladas de anambé azul e arara vermelha. 6. Par de braceletes com uma fita de plumas vermelhas de arara canga intercaladas com penas anambé de arara.

Figura 2 - Verso do Cartaz Catálogo da Exposição/Instalação



No processo de curadoria compartilhada para a exposição, verificou-se que as flautas da coleção, denominadas de búzios dos Fulni-ô (um par de trompetes de madeira oca), estavam completamente deterioradas, não mostrando a atualidade de um búzio e sem poderem soar qualquer tom musical desse famoso instrumento dos Fulni-ô. Na ocasião, foi sugerido aos Fulni-ô que preparassem um novo par de búzios para a coleção. O projeto foi elaborado e executado por Wilke Torres de Melo, fulni-ô que participava como bolsista no projeto de documentação visual da CECEO. Realizamos o projeto com o apoio do Museu do Estado de Pernambuco e os búzios foram confeccionados pelos Fulni-ô em Águas Belas. No dia da abertura da exposição, um grupo de fulni-ô esteve presente com suas músicas apropriadas e utilizadas em suas festas. Na ocasião, os búzios deteriorados da exposição foram substituídos pelos novos. Ao introduzir os novos búzios na exposição, confirmou-se a atualidade que se queria dar à Coleção, tornando-a contemporânea com a participação indígena na montagem dos objetos. Ao realizar a exposição com os objetos que foram recolhidos por Carlos Estevão no início do século passado, recortando aspectos bastante específicos de objetos de usos xamânicos, mostrou-se a sua utilização atual por parte dos próprios índios.

## **POVOS INDÍGENAS E ACERVOS DE FOTOGRAFIAS**

Além de objetos e documentos, a Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira (CECEO) contempla um acervo de fotografias, cuja maioria se refere aos povos indígenas do nordeste e da Amazônia brasileira, oriundas do colecionador que dá nome a ela, e fotografias das expedições de Curt Nimuendajú. As exposições aqui abordadas não foram realizadas nas paredes ou no entorno de museus. Desta forma, este trabalho se dedica a uma prática de pesquisa e de estudos que se iniciou no Museu do Estado de Pernambuco, mas alargou-se para outros espaços bem além do museu, abrangendo o alcance museológico dos objetos da coleção e do próprio museu na direção de novos lugares e público.

*DE ACERVOS COLONIAIS AOS MUSEUS INDÍGENAS:  
FORMAS DE PROTAGONISMO E DE CONSTRUÇÃO DA ILUSÃO MUSEAL*



Figura 3 - Uma das fotografias de Carlos Estevão usada na exposição sobre os Fulni-ô, mostrando o Toré e o par de búzios fulni-ô (Foto: Acervo CECEO)

Partindo da compreensão de que a CECEO é um rico espaço de pesquisa antropológica, histórica, museal e artística, as atividades de pesquisa realizadas pela equipe desde 2009 procuraram impulsionar maior visibilidade e divulgação à CECEO. Durante esse período, além do trabalho de organização e divulgação da CECEO, foram realizadas exposições no próprio museu, e também três fora dele montadas em 2012 com as fotografias que compõem o acervo de imagem – que são objetos do presente trabalho.

Existem cerca de 126 fotografias relacionadas aos Fulni-ô no acervo da CECEO. Após uma análise, percebe-se que elas foram realizadas em duas ocasiões distintas: um conjunto de retratos ainda no final dos anos 30, no qual se percebem as pessoas e os índios na aldeia do Ouricuri; outras tiradas nos anos 40, ao que tudo indica em uma visita oficial, pois se notam os automóveis e um grupo de pessoas da cidade entre os Fulni-ô. Temos quase certeza de que as fotos do primeiro grupo foram tiradas por Carlos Estevão, pois no artigo “O Ossuário da Gruta do Padre” ele próprio se refere à sua câmara fotográfica Rolleiflex. Portanto, podemos identificar esse conjunto como de Carlos Estevão.

O outro grupo de fotografias pode ter sido feito por alguém do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) durante uma viagem a Águas Belas, e em seguida enviadas a Carlos Estevão, que as guardou. Nessas fotografias, pode-se notar o interesse do fotógrafo em registrar o Toré, havendo nelas uma sequência completa da dança.

Há muitas imagens, entre elas também encontramos algumas pessoas não indígenas que podem ser autoridades que visitavam a aldeia fulni-ô. Ainda não foram identificadas essas pessoas. Algumas das fotos estão selecionadas abaixo; elas representam uma sequência que nos interessa bastante e devem ter servido como elemento para a organização da memória sobre o Toré fulni-ô. As fotografias foram expostas na Escola Fulni-ô, organizadas por Wilke Torres Melo e Anaíra Galvão, que construíram uma narrativa própria na seleção das fotos. Não tenho informações sobre a quantidade de pessoas que já foram ver esta exibição em Águas Belas, mas como está numa escola indígena, imagina-se que a exposição tenha despertado a curiosidade das crianças e dos adolescentes fulni-ô. Em conversa com alguns fulni-ô que puderam visitar a exposição, a sequência de fotos abaixo foi a que mais chamou a atenção e a que mais despertou o interesse de todos. Outras fotos que foram tiradas no interior do Ouricuri também atraíram o olhar das pessoas, sobretudo por mostrarem o estilo das casas/palhoças nos dias atuais.

A outra exposição a que nos referimos aqui aconteceu pela primeira vez durante a 28ª Reunião Brasileira de Antropologia, em julho de 2012. Essas fotografias são dos índios do Rio Negro, e também fazem parte da Coleção Etnográfica Carlos Estevão, tendo sido atribuídas por Renato Athias a Curt Nimuendajú. Não existe em nenhum lugar, na documentação da coleção, algo que informe quem foi o fotógrafo para esse conjunto de 33 fotografias. O acervo fotográfico da CECEO não possui negativos e seu estado de conservação não é muito bom. As situações retratadas são de pessoas, lugares e monumentos importantes na mitologia indígena dos índios do Rio Negro. As fotografias foram tiradas por Nimuendajú e, ao ler o seu texto “Reconhecimento dos Rios Içana, Ayari e Uaupés”<sup>8</sup>, podemos encontrar os detalhes dessas fotografias, como se elas compusessem uma grande legenda.

Nimuendajú, em uma de suas cartas a Carlos Estevão, muito bem selecionadas por Thekla Hartmann no volume *Cartas do Sertão* (NIMUNEDAJÚ, 2001, p. 112), informa claramente que viajara em 1927,

em seu reconhecimento dos rios Içana, Ayari e Uaupés, com uma câmera fotográfica. Portanto, acreditamos que estas fotografias encontradas no acervo da CECEO, agora publicadas em livro (ATHIAS, 2015b), são de fato de Curt Nimuendajú, pois nessa carta ele informa que gastou os últimos negativos em uma festa entre os Tariana de Urubuquara na região do rio Uaupés.

Um outro conjunto de fotografias que merece ser destacado refere-se aos Ramkokamekra. Em 1928 iniciaram-se as visitas e os primeiros contatos de Curt Nimuendajú junto aos grupos Jê (centrais e setentrionais), os Timbira. Entre estes, encontramos o povo Canela, conhecido como Apaniekrá e Ramkokamekrá, tendo este último servido de referência aos estudos de Nimuendajú sobre o grupo Timbira. A etnografia deste povo corresponde ao núcleo central da mais importante monografia de Curt Nimuendajú, *The Easterns Timbira* (1946) – primeiro grande trabalho sobre este grupo indígena, editada e traduzida por Robert Lowie – em que estão reproduzidas seis das 70 fotografias que compõem o acervo de imagens do povo Canela da CECEO.

As fotos são um registro etnológico da década de 1930, retratam a vida diária deste povo antes da intervenção do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) e correspondem a um importante aspecto da organização social dos Ramkokamekrá: o Kokrit, grupo de grandes máscaras-vestimentas, que é uma das seis sociedades cerimoniais do povo Canela (mais informações sobre esse conjunto de fotografias, consultar BARROS, 2013). A exposição realizada pela antropóloga Nilvania Amorim de Barros, em um processo colaborativo com os Ramkokamekra, encontra-se atualmente na Aldeia Escalvado. A realização desta exposição foi parte fundamental de sua dissertação de mestrado (BARROS, 2013). Os Rankomekrá decidiram sobre o local e o número de fotografias a serem ampliadas para a exibição, além de construir uma narrativa expográfica na medida em que organizavam as fotografias que lhes eram apresentadas.

A memória enquanto conceito vem sendo apropriada por disciplinas como história e antropologia, numa tentativa importante de relacionar o passado ao presente. Estes três conjuntos de fotografias nos permitem mostrar o impacto atual que eles trazem para nós na atualidade. Maurice Halbwachs, um dos autores que nos apoiaram nessa comunicação, afirma que a memória individual existe sempre a partir de uma memória

coletiva, posto que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo. Halbwachs busca compreender esses aspectos da memória porque está interessado em produzir um sistema sociológico da memória (NAMER, 2000, p. 11). Várias ideias, reflexões, sentimentos, paixões que atribuímos a nós são, na verdade, inspirados pelo grupo. A disposição de Halbwachs acerca da memória individual refere-se à existência do que ele denomina de “intuição sensível”.



Figura 4 - Uma das fotografias de Curt Nimuendajú da máscara usada na festa do Kokrit entre os Ramkokamekra, de 1935, selecionada para a exposição na Aldeia Escalvado (Acervo CECEO)

Como assinala Barros (2013, p. 25), as fotografias, quando mostradas hoje para as atuais gerações, despertam a instituição de um sentido no processo de reelaboração de um passado e, sobretudo, o interesse de conhecer mais sobre esta festa. As exposições realizadas com essas fotografias na aldeia dos Ramkokamekrá, então retratados, apresentam exatamente o lado mais sensível dos vários aspectos revelados nas fotografias, hoje objetos de análise. Sem dúvida, constituem elementos do pensamento social. O grupo reconhece nas fotografias situações emocionais que estão vinculadas diretamente à sua memória. A essas referências sobre a noção de memória coletiva caberia uma questão que nos parece ser importante: De que maneira essa lembrança “comum” entre os integrantes das aldeias onde estão expostas as fotografias selecionadas se propaga no tempo de um indivíduo, ou como o indivíduo consegue se recordar de fatos em circunstâncias e tempos diferentes?

Outra exposição também foi realizada com as fotografias dos Pankararu da Coleção Carlos Estevão, da mesma forma num modelo colaborativo e participativo, cujo processo está descrito no trabalho de Jessica Francielle da Silva (2014) e no Ensaio Fotográfico realizado por Sarapó Pankararu e Renato Athias (2017). Esse modelo de repatriação tem sido seguido por outros pesquisadores e tem se mostrado eficiente em apontar para os índios que participam diretamente um caminho de revitalização de sua cultura, sobretudo porque envolve um número significativo de pessoas no processo de identificação e descrição do material imagético.

Na realidade, essas fotografias foram como marcadores para os índios Fulni-ô, os do Rio Negro, os Ramkokamekrá-Canela e os Pankararu no sentido de lembrança de eventos e fatos ocorridos que hoje fazem parte das narrativas orais. Em muitos casos, tais imagens deram um caráter de verdade, de fato acontecido para as narrativas – por muito tempo e em várias situações. Os trabalhos realizados com as fotografias da CECEO, além de trazerem mais informação e ampliarem a documentação sobre a coleção, podem, sem dúvida, fortalecer o conhecimento individual dos indígenas que participaram dos processos descritos acima, além de darem uma visão mais ampla sobre o entendimento de suas próprias identidades indígenas. Nesse sentido, o trabalho em acervos fotográficos tem podido confluir para os interesses dos índios na documentação realizada em colaboração sobre o seu povo.



Figura 5 - Fotografia de Carlos Estevão (1937), utilizada na exposição das imagens dos Pankararú, sobre as festas das “corridas do umbu”

Estas atividades serviram de base para a elaboração do “Projeto de Repositório Digital sobre os Povos Indígenas em Pernambuco”, no qual várias instituições estão envolvidas para colocar em prática a devolução dessas imagens aos povos indígenas (ATHIAS, 2015b).

Nos últimos anos muitas atividades em torno de coleções etnográficas estão sendo realizadas, tanto na Europa como nos EUA. Nessas experiências, pode-se perceber a diversidade nas formas de participação indígena e a ênfase das colaborações como fundamental para a exposição e os projetos colaborativos. Em fevereiro e março de 2016 participei, juntamente com a antropóloga Cécile Bründlmayer, em São Gabriel da Cachoeira, de uma atividade colaborativa entre os índios da região do Alto Rio Negro para a nova exposição permanente do Welt Museum Wien na cidade de Viena, Áustria, coordenada pela antropóloga Claudia Augustat, envolvendo a participação indígena no processo de documentação e posterior exibição de objetos indígenas desta região na atual exposição permanente do

Museu, inaugurada em outubro desse ano. O acervo do museu contendo os objetos indígenas foi levado virtualmente para a região. Através das oficinas e dos debates entre os participantes, foram selecionados os objetos que iriam entrar para a exposição. Em seguida, foram realizadas gravações com os indígenas participantes sobre estes objetos selecionados mostrando aspectos da mitologia desses povos relacionados com tais objetos. Este é um dos tantos formatos de ações colaborativas existentes entre museus e povos indígenas no Brasil, que também podem ser vistos como um modelo de repatriamento visual.

### **REPATRIAÇÃO VIRTUAL**

Em 2003, em Yauareté, região do Alto Rio Negro, em uma oficina com sabedores indígenas dos rios Uaupés, Papuri e Japu, eles foram enfáticos em me contar o fato de que um trocano (um grande instrumento feito com pedaço de tronco de árvore) teria sido levado para a Itália por um pesquisador. Eu lhes falei da máscara de Jurupari que se encontra no Museu Pigorini. Eles disseram na ocasião que a querem de volta para que ela seja destruída. Em seguida, alguns insistiram que todos esses objetos que foram levados para fora da região deveriam voltar, inclusive aqueles que estão no Museu do Índio em Manaus. Apesar de não existir um consenso, a ideia de proporcionar um retorno desses objetos seria um passo importante para consolidar o processo revitalização cultural que eles estavam desenvolvendo em todas as áreas de sua imensa região, demonstrando que o lugar desses objetos é ali.

Anos mais tarde, em 2015, participando de uma mesa redonda no Museu do Índio no Rio de Janeiro, Suzenilson Kanindé de Aratuba, Ceará, no final do debate chamou o diretor do Museu, José Carlos Levinho, para receber um importante objeto confeccionado com penas pelos Kanindé, doado ao Museu. Levinho recebeu-o e logo o passou para Ione Pereira Couto. Nalson, percebendo a situação, disse enfaticamente que queria um documento formal com o número de tomo em que esse objeto fosse registrado entre os objetos etnográficos do Museu. Nalson insistiu, dizendo que o Museu não tinha até então nenhum objeto dos Kanindé e que agora, já com essa bonita vestimenta de penas confeccionadas pelos Kanindé, eles passariam a existir como povo no Museu do Índio.



Estes dois fatos relatados resumidamente se constituem em extremos de um contínuo, e refletem o que os índios pensam sobre objetos em museus. Para uns, é muito importante e, para outros, eles precisam estar na aldeia e não em museus, pois eles estão vivos e não mortos. Museu é um lugar para guardar coisas de gente que não existe mais, como falou Alfredo Mimisipé, morador da aldeia Melo Franco, durante a oficina em Yauareté, em 2003, da região do Papuri. Porém, como falei antes, esse debate ainda está sendo realizado, sobretudo agora nos Fóruns promovidos pela Rede Indígena de Memória e Museologia Social do Brasil<sup>6</sup>, onde participam representantes da maioria dos museus indígenas do Brasil. Certamente tal discussão ainda estará em pauta nos próximos eventos da rede.

Um dos elementos importantes nesse debate sobre coleções etnográficas e repatriação virtual tem a ver com as tecnologias digitais fornecidas pelas universidades e instituições de patrimônio público interessadas em novas possibilidades de curadorias compartilhadas e mesmo repatriação virtual. O que venho desenvolvendo com a CECEO é possibilitar o acesso de indígenas às coleções como uma prática de pesquisa e garantir a documentação dos objetos. Nesses últimos anos, alunos da UFPE têm trabalhado nessa coleção e produzido conhecimentos bem especializados sobre determinados conjuntos de objetos. Nesse sentido, já podemos falar de registro e documentação digital que, sem dúvida, abrirá um espaço significativo para a “repatriação virtual” e a produção de representações alternativas de patrimônio cultural tangível e intangível. Já existem inúmeras experiências deste tipo de ação sendo realizadas em diversos museus do país e do exterior. Abaixo relatarei resumidamente algumas dessas experiências provenientes dos EUA, as quais nos permitirão desenvolver melhor o conceito de repatriação virtual.

Em 2009, uma delegação de idosos, jovens, produtores culturais e produtores de mídia do Inuvialuit, juntamente com antropólogos do Museu Nacional de História Natural da Smithsonian Institution, visitaram e documentaram a Coleção Mac Farlan<sup>7</sup>, indiscutivelmente a coleção mais importante da cultura material deste povo. Os Inuvialuit – palavra que significa “pessoas reais” – são também conhecidos como

6 Sobre a rede, conferir: <http://redememoriaindigena.net.br>

7 Sobre essa coleção, visitar: [https://siarchives.si.edu/collections/siris\\_arc\\_360693](https://siarchives.si.edu/collections/siris_arc_360693)

os Inuit do oeste do Canadá, pois vivem na região do Ártico do oeste de Canadá. Eles, como todos os outros Inuit, são descendentes dos Thule, que migraram para o leste do Alasca.

Nos meses após a visita, o grupo trabalhou com curadores e desenvolvedores da Smithsonian Institution, tendo sido recrutados pela Rede de Pesquisa Recíproca (RRN)<sup>8</sup> para disponibilizar os registros digitais da coleção Mac Farlan e para a produção dos Inuvialuit de uma exibição e arquivo virtual. Em vez da repatriação física, os produtores de exposições alavancaram uma plataforma digital chamada Application Programming Interface (API), que atualmente faz parte do RRN, para contextualizar dados institucionais publicamente disponíveis como uma repatriação virtual da coleção. Esta experiência, que pode ser vista na exposição “Inuvialuit Living History”, demonstra as conexões contínuas entre as coleções etnográficas em museus e o conhecimento e a prática cultural dos povos indígenas na atualidade.

As atividades colaborativas permitem que no processo novas questões sejam levantadas sobre histórias de pertencimentos e de onde foram retiradas e, sobretudo, entender amplamente como esse contato foi efetivado entre os povos indígenas e o colecionador. Ou seja, pode-se efetivamente obter uma história social dos objetos etnográficos e um detalhamento dos deslocamentos efetivados por esses objetos, dando assim possibilidades concretas de um repatriamento físico e oportunidades e desafios associados à digitalização e ao retorno do patrimônio cultural, porém com uma excelente resposta por parte das tecnologias digitais existentes.

Nos projetos e nas experiências, os dados e as informações sobre as coleções institucionais estão se tornando acessíveis para os povos indígenas, e os desenvolvedores de tecnologias digitais estão facilitando a contextualização efetuada pelos povos indígenas de seu patrimônio, em novas formas e formatos digitais. Uma série de questões surge nesse processo. Uma das que acho importantes, por exemplo, está no fato de que as novas práticas de digitalização mudam o “equilíbrio” entre o conhecimento tradicional existente entre os índios sobre eles mesmos e a informação etnográfica sobre eles que têm as instituições museais. Um outro ponto seria como os sistemas de propriedade, direitos autorais e

---

8 Sobre essa RRN, consultar: <https://www.rncommunity.org>

direitos de propriedade intelectual estão sendo desafiados a discutir cada vez mais as questões diretamente vinculadas aos bens culturais que se encontram em exposições desses museus distantes de suas áreas de origem.

E, talvez, a principal questão seja de como essas tecnologias são capazes de acomodar e refletir protocolos indígenas para a gestão e a circulação do conhecimento cultural. Evidentemente, este texto não pretende responder a todas elas, mas sim levá-las para um debate ainda em desenvolvimento no Brasil. Talvez já tenha chegado a hora de provocar os museus no Brasil a pensarem seriamente em projetos que visem ao repatriamento e à devolução de objetos indígenas que se encontram em museus públicos e privados. O debate em torno disso nos permite aprimorar tais projetos de colaborações entre os povos indígenas.

Os Arquivos Mukurtu, Wumpurrarni, Kari e o Portal dos Povos do Planalto<sup>9</sup> relatados por Christen (2011), por exemplo, levam a debates que vão além do que estamos chamando de repatriação virtual, pois demonstram possibilidades de integração de objetos culturais digitais em arquivos que respeitam e apoiam as tradições e as práticas culturais atuais existentes e, sobretudo, são capazes de replicar protocolos dinâmicos de acesso ao conhecimento cultural e sua consequente circulação.

Uma outra experiência que acho importante assinalar (SRINIVASAN et al., 2010) e que foi bem sucedida é aquela da colaboração entre o Museu de Arqueologia e Antropologia de Cambridge e o A:shiwi A:wam Museum and Heritage Center (AAMHC) representando a Nação Zuni.<sup>10</sup> Nessa experiência foram disponibilizadas as coleções digitais para reconexão local à narrativa e a outras formas de conhecimento tradicional. Essa colaboração provocou entre os Zuni a necessidade de refletir mais sobre todas as questões relacionadas aos objetos zuni existentes em museus. Tal como eles relatam em seu próprio site, o AAMHC desenvolveu-se a partir da ideia do que eles mesmos poderiam fazer com essas coleções recolhidas entre os Zuni de várias gerações passadas. Este é um relato muito semelhante ao de outras experiências realizadas no Brasil.

Já nos anos 70 e 80, um museu zuni havia sido proposto, mas a discussão concentrou-se principalmente nos planos arquitetônicos. Depois veio a discussão sobre “Museu”, que deveria considerar ade-

9 Sobre esse processo de digitalização, consultar: <http://mukurtu.org/project/mukurtu-wumpurrarni-kari-archive/>

10 Essa experiência está relatada no site <http://ashiwi-museum.org>

quadamente a lógica e o propósito de um museu pensado por um zuni. Consequentemente, um grupo de membros interessados da comunidade reuniu-se várias vezes ao longo de um ano para estudar o conceito de museu, o que ele significa, a bagagem e a história dos museus em geral, e como o grupo pode redefinir o que ele pode significar para os Zuni. Em última análise, o grupo decidiu que os Zuni realmente precisam é de um lugar com as coleções para que compreendam melhor sobre si mesmos. Logo depois, o grupo foi incorporado como uma organização sem fins lucrativos e nasceu o Centro de Museus e Patrimônio A:shiwí A:wan.

Nos últimos anos, alguns autores (HENNESSY, 2009, 2010; RESTA et al., 2002; POWELL, 2011) vêm debatendo sobre as tecnologias digitais que estão sendo fornecidas a instituições museais e aos grupos indígenas como partes interessadas de estudar as novas possibilidades de compartilhamento e, sobretudo, eu diria, de autoridade etnográfica sobre os objetos dispostos e as coleções virtuais. Vários projetos – alguns deles apontados neste texto – demonstram o potencial de iniciativas de digitalização de museus para conectar coleções etnográficas com os povos indígenas, abrindo discussões sobre os benefícios e os problemas associados à “repatriação digital” ou à documentação do retorno da herança em formato digital para comunidades de origem. Na realidade, essa discussão vai muito além da questão tecnológica, o que este texto procura mostrar, porque em alguns casos o grupo indígena na atualidade tem apenas esses objetos que estão no museu para lidar com todas as questões da memória social dos artefatos que tocam profundamente a vida cultural dos povos indígenas. A experiência do Museu do Estado de Pernambuco com a mostra de fotografias dos Rankokamekrá comprova que tais fotografias foram muito além da apresentação para aquele povo.

A exposição do museu virtual no Canadá sobre Dane Wajich – Dane-zaa Stories and Songs: Dreamers and the Land – com a participação dos Doig River First Nation, em 2007, mostrou muito bem que a digitalização e as iniciativas de repatriação virtual devem levar em conta claramente o discurso local sobre os direitos de propriedade cultural, e que a digitalização e o retorno da documentação cultural às comunidades de origem podem facilitar o entendimento e a compreensão sobre suas representações, assim como a articulação dos direitos locais de propriedade cultural, a digitalização e a circulação podem tornar

praticamente impossível fazer valerem esses direitos já enfatizados por autores como Hennessy (2009, 2010), Ridington e Hennessy (2008).

Existem outras experiências realizadas no Museu do Quai Branly, em Paris, no Welt Museum Wien, em Viena, no Museu do Estado de Pernambuco, no Museu Paraense Emilio Goëldi que permitem o acesso dos povos indígenas aos objetos etnográficos de seu interesse, o debate sendo ampliado para além da parte tecnológica, pois, na realidade, nesses projetos, a experimentação técnica e a inovação interagem com diversos contextos e protocolos culturais, ética da pesquisa e abordagens para a propriedade de bens culturais.

Além desses trabalhos colaborativos entre os povos indígenas, as tecnologias digitais hoje possibilitam uma repatriação de objetos para os seus lugares de origem através de impressões digitais 3D. À medida que mais e mais museus repatriam artefatos-chave de suas coleções, os artefatos ainda podem ser preservados nos museus, proporcionando acesso a todos. Ter-se-ia o objeto impresso em 3G no seu lugar de origem, a imagem virtual com acesso geral de todos, e o objeto permanecendo no museu onde se encontra. Eu diria ser esta a melhor solução possível para uma questão bastante polêmica e amplamente discutida.

Essas atividades realizadas por instituições museais em colaboração com os povos indígenas aqui relatados e outras que não foram citadas tocam nas questões que relacionam a digitalização e o patrimônio cultural de um determinado povo, desafiando o padrão de acesso aberto a favor do controle local sobre o patrimônio cultural sensível (CHRISTEN, 2009), ao mesmo tempo em que demonstram até que ponto as diversas instituições já excluíram interpretações indígenas sobre a sua cultura material. Em alguns casos, tais iniciativas agem de forma semelhante ao legado das práticas da coleta colonial, que resultaram em diversas interpretações ocidentais sobre o patrimônio cultural indígena. Esta questão torna-se importante discutir, pois o material que tenho acumulado sobre os objetos da região do Alto Rio Negro espalhados pelos museus visitados me faz pensar que seria possível usar a tecnologia da digitalização e informação para reunir digitalmente o patrimônio cultural dos índios do Rio Negro, atualmente espalhado por museus e arquivos na América do Norte e Europa, com conhecimento, memória e perspectivas dos grupos indígenas sugerindo possibilidades para a geração de novos conhecimentos culturais ao se reunirem coleções completamente fragmentadas e expostas nesses museus.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. Patrimônio Cultural: tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; BELTRÃO, Jane Felipe; ECKERT, Cornélia (orgs). **Antropologia e Patrimônio Cultural: Diálogos e Desafios Contemporâneos**. Blumenau: Nova Letra, 2007.

ATHIAS, R.; SARAPÓ PANKARARU. As Forças Encantadas, Dança e Ritual entre os Pankararu. **Revista de Antropologia**, GIS, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 196-210, maio 2017.

ATHIAS, R.; LIMA FILHO, M. Dos museus etnográficos às etnografias dos museus: o lugar da antropologia na contemporaneidade. In: RIAL, C.; SCHWADE, E. **Diálogos Antropológicos Contemporâneos**. Rio de Janeiro: ABA Publicações, 2016a.

ATHIAS, Renato. Objetos Indígenas Vivos em Museus: Temas e Problemas sobre a Patrimonialização. In: ATHIAS, R.; LIMA FILHO, M.; ABREU, R. **Museus e Atores Sociais: Perspectivas Antropológicas**. Recife: Editora da UFPE/ABA Publicações, 2016b. p. 189-211.

\_\_\_\_\_. **O Reconhecimento dos rios Içana, Ayari e Uaupés**. Apontamentos Linguísticos e Fotografias de Curt Nimuendajú. Rio de Janeiro: Museu do Índio/Unesco/Mepe, 2015a.

\_\_\_\_\_. Museus, Objetos Etnográficos e Pesquisa Antropológica: um debate atual. **Revista Anthropológicas**, Ano 19, 26 (1), 231-250, 2015b.

\_\_\_\_\_. Carlos Estevão, a Gruta do Padre e os Pankararu de Itaparica, PE. **Imagens e Palavras**. Disponível em: <http://renatoathias.blogspot.com>. Acesso em 26/08/16.

ATHIAS, R.; MOTTA, A.; RIBEIRO, E.S. Museu Afro Digital. **Estudos Universitários** (UFPE), v. 27, p. 225-230, 2011a.

ATHIAS, R. Os objetos, as coleções etnográficas e os museus. In: BARRIO, A.; MOTTA, A.; GOMES, M. (orgs.). **Inovação Cultural, Patrimônio e Educação**. Recife: Editora Massangana, 2011b.

\_\_\_\_\_. Povos Indígenas, Memória e Documentação – Objetos da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira do Museu do Estado de Pernambuco. Projeto de Pesquisa NEPE/UFPE, Recife, 2008.

\_\_\_\_\_. Museo Shan-Dani de Santana del Valle (Oaxaca, Mexico). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xjy4FMIAVCM>. Acesso em: 17/09/2017. Oaxaca, 2005.

\_\_\_\_\_. Diversidade Cultural dos Índios no Olhar de Carlos Estevão. In: CORREIA ARAÚJO, Betânia (org.). **O Museu do Estado de Pernambuco**. 1. ed. São Paulo: Banco Safra, 2003. p. 284-317.

\_\_\_\_\_. Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira, Acervo de Museu do Estado de Pernambuco, Livro/MEPE, Banco Safra, 2002.

BAHIA, Joana. O uso da fotografia na pesquisa de campo. **Revista Vivência**, n. 29, p. 349-360, 2005.

BARROS, N.A.; ATHIAS, R.; MELO, W.T. Espaços de memórias e identidade – Três exposições com fotografias do acervo da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira. **Revista Antropológicas**, ano 16, v. 23 (2), 2012.

BARROS, Nilvânia Mirelly Amorim. **Tudo isso é bonito!** O festival das máscaras Ramkokamekrá: imagem, memória, Curt Nimuendajú. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – UFPE, 2013.

BELK, R.W. Collectors and collecting. In: PEARCE, Susan M. (org). **Interpreting Objects and Collections**. London and New York: Taylor & Francis, 2003. p. 317-326.

BELTRÃO, Jane. Coleções etnográficas: a chave de muitas histórias. **DataGramZero** – Revista de Ciência da Informação, v. 4 n. 3, jun. 2003. Disponível em: [http://www.dgz.org.br/jun03/Art\\_01.htm](http://www.dgz.org.br/jun03/Art_01.htm). Acesso em 17/09/2017.

CHAGAS, Mário. O Pai de Macunaíma e o Patrimônio Espiritual. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. **Memória e Patrimônio** – Ensaios Contemporâneos. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2003.

CHRISTEN, K. Access and Accountability: The Ecology of Information Sharing in the Digital Age. **Anthropology News**, n. 4-5, April 2009.

\_\_\_\_\_. Opening Archives: Respectful Repatriation. **American Archivist**, n. 74, p. 185-210, spring and summer 2011.

CLIFFORD, James. Museums as Contact Zones. In: \_\_\_\_\_. **Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century**. Cambridge and London: Harvard University Press, 1997. p. 188-219.

\_\_\_\_\_. Museologia e contra-história: Viagens pela Costa Noroeste dos Estados Unidos. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. **Memória e Patrimônio** – Ensaios Contemporâneos. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2003.

DOMINGUES-LOPES, R. de C. **Desvendando significados:** contextualizando a Coleção Etnográfica Xikrin do Catete. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2002.

CUNHA, Oswaldo Rodrigues. **Talento e atitude:** estudos biográficos do Museu Emílio Goeldi. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1898.

FREYRE, Gilberto. Ciência do homem e museologia: sugestões em torno do Museu do Homem do Nordeste do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, IJNPS. Documentos, n. 14, Recife, 1979.



GOMES, A.; ATHIAS, R. **Coleções etnográficas, museus indígenas e processos museológicos**. Recife: Editora da UFPE, 2016.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. **Antropologia dos Objetos: Coleções, Museus e Patrimônios**. Rio de Janeiro: Iphan, 2007.

GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. **Coleções e expedições vigiadas: os etnólogos no Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil**. São Paulo: Hucitec/Anpocs, 1998.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

HARTMANN, Thekla. Apresentação e Notas. In: NIMUENDAJÚ, Curt. **Cartas do Sertão de Curt Nimuendajú para Carlos Estevão de Oliveira**. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia/Assírio & Alvim, 2000.

HENNESSY, K. Virtual Repatriation and Digital Cultural Heritage: The Ethics of Managing Online Collections. **Anthropology News**, n. 5-6, April 2009.

\_\_\_\_\_. **Digital Matters: Repatriation, Digital Technology, and Culture in a Northern Athapaskan Community**. Ph.D. thesis – Department of Anthropology, University of British Columbia, 2010.

HOUGHTON, D. What is Virtual Repatriation? **Museums and the Web Forum**, 2010. Disponível em: <http://www.museumsandtheweb.com/forum/whatvirtualrepatriation>. Acesso em jan. 2012.

HUGH-JONES, Stephen. Caixa de pandora: estilo alto-rio-negrino. **R@U– Revista de Antropologia da UFSCar**, 6 (1), p. 155-173, 2014.

IBGE. **Mapa Etno-Histórico de Curt Nimuendajú**. Rio de Janeiro: IBGE, 1981.

INUVIALUIT CULTURAL RESOURCE CENTRE. **Inuvialuit Pitqusiit Inuuniarutiit**: Inuvialuit Living History. Disponível em: <http://inuvialuitlivinghistory.ca/> Acesso em 10/12/2017.

INUVIALUIT COMMUNICATIONS SOCIETY. Brett Purdy (dir.). **A Case of Access**: The Inuvialuit Smithsonian Project, 2011. 48 min.

JACKNIS, Ira. Franz Boas and Exhibits – On the Limitations of the Museum Method of Anthropology. In: STOCKING JR. (org.). **Objects and Other** – Essays on Museum and Material Culture. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

KAHN, M. Not Really Pacific Voices: Politics of Representation in Collaborative Museum Exhibits. **Museum Anthropology**, n. 24, p. 57-74, 2000. doi:10.1525/mua.2000.24.1.57

LAGROU, Elsje Maria. **Caminhos, duplos e corpos**: uma abordagem perspectivista da identidade e da alteridade entre os Kaxinawá. Tese (Doutorado em Antropologia) – USP, 1998.

\_\_\_\_\_. O que nos diz a arte Kaxinawá sobre a relação entre identidade e alteridade? **Revista Mana**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 29-61, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Lugar da antropologia nas ciências sociais e problemas colocados por seu ensino. In: \_\_\_\_\_. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989 [1958].

MELATTI, J.C. Curt Nimuendajú e os Jê. **Série Antropologia**, Departamento de Antropologia, UnB, 1985. HUGH-JONES, Stephen. MELANIAS, Karla. **Espelho de Memória** – A Fotografia na Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira do Museu do Estado de Pernambuco. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – UFPE, 2006.

MELO, Joaquim Rodrigues de. **A política indigenista no Amazonas e o Serviço de Proteção aos Índios: 1910-1932**. Dissertação

(Mestrado em Antropologia) – PPGSCA, ICHL, UFAM, 2007.

MENDONÇA, J.M. O fotógrafo Curt Nimuendajú: Apontamentos de antropologia visual no Brasil. **Revista Antropológicas**, ano 13, v. 20 (1+2), p. 121-152, 2009.

NAMER, G. **Halbwachs et la Memoire Sociale**. Paris: L'Harmattan, 1999.

NIMUENDAJÚ, Curt. **The Eastern Timbira**. Translated by Robert H. Lowie. Los Angeles: Southwest Museum, 1946.

PAES, Francisco Simões. Rastros do espírito: fragmentos para a leitura de algumas fotografias dos Ramkokamekrá por Curt Nimuendajú. **Revista de Antropologia**, USP, n. 47 (1), p. 267-307, 2004.

PEARCE, S.M. Objects as meaning; or narrating the past. In: \_\_ (org.). **Interpreting Objects and Collections**. London and New York: Taylor & Francis, 2003. p. 19-30.

POWELL, T. (2011). Digital Repatriation in the Field of Indigenous Anthropology. **Anthropology News**. Disponível em: <http://www.anthropologynews.org/index.php/2011/10/12/digital-repatriation-in-the-field-of-indigenous-anthropology/>. Acesso em 17/09/2017.

RRN (Reciprocal Research Network). Disponível em: <http://www.rrnpilot.org>. Acesso em 10/11/2014.

REED, T. Returning Hopi Voices: Redefining Repatriation through Community Partnership. In: **Native American and Indigenous Studies Association Conference**, Minneapolis, 2009.

RESTA, P. et al. Digital Repatriation: Virtual Museum Partnerships with Indigenous Peoples. In: **Proceedings of the International Conference on Computers in Education**, IEEE Computer Society, 2002.

RIBEIRO B. **Dicionário de artesanato indígena**. Itatiaia: Edusp, 1988.

RIBEIRO B.B.; VAN VELTHEM, L.H. Coleções etnográficas. Documentos materiais para a história indígena e da etnologia. In: CARNEIRO DA CUNHA, M. **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Fapesp/Cia. das Letras/SMC, 1992.

SAMAIN, Etienne. “Ver” e “dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. **Revista Horizontes Antropológicos**, n 2, p. 19-48, 1995.

\_\_\_\_\_. No fundo dos olhos: os futuros visuais da antropologia. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, 6(1), p. 141-158, 1998.

SILVA, Jéssica Francielle. Autonomia e Protagonismo nos Processos de Musealização entre os Povos Indígenas de Pernambuco. TCC, para o Curso de Bacharelado em Museologia da UFPE, Recife, 2013.

SRINIVASAN, R. et al. Diverse Knowledges and Contact Zones within the Digital Museum. **Science, Technology, & Human Values**, 35 (5), p. 735-768, 2010.

STACEY Jessiman. The inevitable future of the Indigenous cultural heritage repatriation movement in Canada. Paper apresentado no painel “Ethnographic objects, Amerindians and museums”, coordenado por Renato Athias e Nuno Porto, 2017.

STOCKING, George W. Jr. **A Franz Boas Reader: The Shaping of American Anthropology, 1883-1911**. Chicago: University of Chicago Press, 1982 [1974].

\_\_\_\_\_. (ed.). **History of Anthropology**. Vol. 3. **Objects and others. Essay on museum and material culture**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

*João Pacheco de Oliveira e Rita de Cássia Melo Santos*  
(Organizadores)

VAN VELTHEM, L.H. **Coleções etnográficas:** pesquisa e formação documental. Projeto de Pesquisa – Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, 2002.

VIDAL, Lux B.; SILVA, Aracy L. O sistema de objetos nas sociedades indígenas: arte e cultura material. In: GRUPIONI, L.D.B.; SILVA, Aracy L. **A temática indígena na escola:** novos subsídios para professores Brasília: MEC/Mari/Unesco, 1995.

# A DESCOLONIZAÇÃO DAS COLEÇÕES COLONIAIS: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA DE CURADORIA COM A COLEÇÃO AFRICANA DO MUSEU NACIONAL

*Mariza de Carvalho Soares*

A gente não quer só comida  
A gente quer comida  
Diversão e arte  
A gente não quer só comida  
A gente quer saída  
*Para qualquer parte.*

“Comida” (rock dos Titãs)  
Araldo Antunes, Sérgio Brito, Marcelo Fromer

## INTRODUÇÃO

Cheguei ao Museu Nacional em 2011 com o intuito de estudar a coleção de objetos africanos sob a guarda da Setor de Etnologia e Etnografia-SEE do Departamento de Antropologia.<sup>1</sup> Se comparada aos museus americanos e europeus, em termos numéricos, a coleção é completamente irrelevante. Na ocasião, estimei que, reunidas as peças de procedência africana e as associadas a africanos e seus descendentes diretos no Brasil, o conjunto reunia cerca de 700 objetos. Ainda hoje este número permanece incerto.<sup>2</sup> Ao longo de um inventário preliminar verifiquei que muitas peças listadas no Catálogo Geral estavam desaparecidas, outras que podia reconhecer como africanas tinham perdido a placa de identificação.<sup>3</sup>

1 Entre 1978 e 1981 fui estagiária do Setor de Etnologia e Etnografia-SEE, então sob a direção da Profa. Heloísa Fenelon Costa. Nesse período, um projeto executado com recursos da Financiadora de Estudos e Pesquisas (Finep) permitiu a realocação e novo acondicionamento do acervo do setor, tarefa que me permitiu um primeiro contato com os objetos africanos da reserva técnica. Sobre Heloísa Fenelon, ver VELOSO JUNIOR (2017).

2 A contagem final das peças africanas e sua localização na reserva dependem do novo inventário geral do SEE em andamento. A finalização do novo catálogo geral informatizado permitirá a contagem precisa do número de peças da coleção Africana hoje existentes no SEE.

3 Não foi possível ainda entender o sistema inicial de identificação das peças. O único livro

A coleção Africana se constitui como um conjunto não apenas por sua unidade geográfica, mas também pelas circunstâncias históricas que lhe deram origem. Objetos africanos foram sistematicamente coletados e enviados a museus de todo o mundo a partir da chegada dos europeus à África.<sup>4</sup> No caso de Portugal, esse processo se desencadeou desde o século XV, nos demais países europeus geralmente a partir do século XVII. Entretanto, foi no século XIX, a contar da chamada “partilha da África” (década de 1880), principalmente, que essas práticas se generalizaram. Assim, a criação do então Museu Real, hoje Museu Nacional, esteve associada aos primórdios das práticas colecionistas. Constituído nos moldes dos museus de História Natural, o Museu Nacional se alimentou da expansão colonial, tendo tido a ação colonial como principal método de colecionar.<sup>5</sup>

Uma parte dos objetos africanos integrou a coleção inicial do museu por ocasião da criação do Museu Real (1818), hoje Museu Nacional, outros foram adquiridos ao longo do século XIX, principalmente nas últimas duas décadas. Junto com as coleções das Ilhas do Pacífico (Madagascar, Nova Zelândia, Aleutas e Sandwish) constituem ainda hoje as chamadas “coleções estrangeiras”. A classificação de Madagascar ao lado das ilhas e não como parte da África está bem afinada com a perspectiva oitocentista colonial, quando Madagascar integrava as possessões francesas no Pacífico e não a geopolítica africana pós-colonial. Já as coleções do Egito e do Marrocos não integram a coleção Africana por não serem consideradas parte da então chamada “África inculta”.<sup>6</sup>

---

de registro disponível é o **Catálogo Geral das Coleções de Anthropologia e Ethnografia do Museu Nacional do Rio de Janeiro**, aberto em 1906, por iniciativa de Roquette Pinto, seguindo orientação geral da direção do Museu Nacional. As peças são anotadas sequencialmente sem indicação de data de entrada. Há apenas previsão de informação sobre o número da peça e sua descrição sumária. Quase todas as peças africanas estão identificadas por meio de uma pequena placa de metal presa à peça por um arame fino. Esse método danifica a peça e com frequência se extravia. Por este motivo muitas peças precisam ser novamente identificadas. Em alguns casos a informação não consegue ser recuperada e a peça permanece sem identificação. Na medida do possível, as peças estão sendo reenumeradas a nanquim e as plaquetas guardadas.

- 4 Uma pesquisa em andamento, realizada por Edmundo Pereira, está indicando mecanismos semelhantes para a constituição da coleção do Pacífico do SEE/MN. Ver nesta obra capítulo “Dois reis neozelandeses”, de Edmundo Pereira.
- 5 Sobre o caráter colonial das coleções etnográficas africanas, ver: SCHILDKROUT; KEIM (1998).
- 6 Sobre as coleções em 1870, ver: LADISLÁU NETTO (1870).

É a antiguidade de uma parte significativa dessa coleção que faz dela um conjunto especial. Os objetos mais antigos com data de entrada determinada são os presentes enviados pelo rei Adandozan do Daomé ao príncipe regente d. João em 1810, incorporados ao Museu Real, fundado em 1818. Uma listagem de 1844 arrola 20 objetos e “alguns outros ornatos e instrumentos de usos diversos”, mostrando que, além dos presentes de Adandozan, em 1844 a coleção já tinha os objetos doados pelo Marquês de Maricá (dois barretes) e outros tantos.<sup>7</sup>

A coleção mais recente reúne objetos recolhidos por Celenia Pires, uma missionária brasileira que viveu em Angola entre 1929 e 1934. A esse conjunto de procedência africana foi incorporada a coleção de Madagascar (antes entre as ilhas do Pacífico); dois conjuntos referentes a africanos e seus descendentes no Brasil que denominei “coleção Polícia da Corte” (década de 1880) e “coleção Heloísa Alberto Torres” (década de 1940); e algumas peças isoladas.<sup>8</sup>

Depois de um ano de pesquisa informal surgiu a ideia de uma intervenção mais sistemática na coleção a convite do Prof. João Pacheco de Oliveira, curador das coleções etnográficas do SEE, para um plano de modernização da pequena “Sala África” da exposição de longa duração do Museu Nacional.<sup>9</sup> A partir desse interesse, elaborei um projeto de renovação da exposição de modo a oferecer melhor contextualização e apresentação do material exposto. Ao longo do ano de 2012 a diretoria do Museu Nacional se mobilizou no sentido de disponibilizar um novo espaço para a exposição, desde que o SEE obtivesse os recursos necessários para a montagem de uma nova exposição.<sup>10</sup>

7 Um inventário de 1844 arrola: “um manipanso ou ídolo de madeira, uma bandeira com alegorias de poder, um tronco de uma peça, 3 cetros, uma espada, uma funda, uma armadilha para caça, um polvarinho, três mantas, uma esteira, 2 abanos de couro, duas alparcatas bordadas, 2 barretes e alguns outros ornatos e instrumentos de usos diversos”. Os itens sublinhados correspondem a dez dos 39 presentes enviados pelo rei Adandozan (Museu Nacional. Pasta 2A, doc. 195). Agradeço a Rodrigo Lima Veloso Ribeiro, estudante de Geologia e Paleontologia, pela indicação deste documento.

8 Para uma visão geral da coleção, ver: SOARES; LIMA (2013); SOARES (2015). Para a coleção Adandozan, ver: SOARES (2014); para a coleção Celenia Pires, ver: SOARES; AGOSTINHO (2016). Para a coleção Polícia da Corte, ver ALMEIDA (2017).

9 Havia já então no SEE uma linha de pesquisa voltada para a relação entre a antropologia e as práticas da museologia. Ver: OLIVEIRA (2010); OLIVEIRA (2011). Ver também: SANTOS (2016).

10 Na ocasião, o SEE contou com total apoio da direção do Museu Nacional, na pessoa da Profa.



Os recursos foram obtidos através de um edital da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro, em 2013, sob a coordenação geral do Prof. João Pacheco de Oliveira. Coube a mim a coordenação executiva do projeto e a curadoria da coleção para implementação de um projeto de valorização e divulgação da coleção Africana. Já então estava estabelecido que o projeto teria dois eixos de execução: a nova sala África e uma exposição temporária, visando à divulgação da coleção fora do Museu. O projeto se comprometia ainda a publicar um catálogo da coleção, melhorar as condições técnicas de guarda e manutenção do acervo, e promover a pesquisa acadêmica.<sup>11</sup>

A linha de atuação sediada no Museu Nacional foi desenvolvida com a equipe de técnicos do Setor de Etnologia e Etnografia (SEE) e do Serviço de Museologia (Semu) do Museu Nacional, sob minha coordenação. Apenas a publicação final contou com a contratação de *designer* externo.<sup>12</sup> A exposição temporária foi realizada no município de Duque de Caxias, em parceria com o Museu Vivo de São Bento (à época ainda denominado Centro de Referência Patrimonial e Histórica de Duque de Caxias – CRPH-DC), que forneceu a equipe técnica e os professores envolvidos, igualmente sob a minha coordenação.<sup>13</sup> Por uma questão operacional, entre 2013 e 2014 o projeto se dedicou à concepção e à inauguração da Nova Sala África no Museu Nacional; em 2015, à concepção e à montagem da exposição

---

Claudia Rodrigues Ferreira de Carvalho e seu vice-diretor, Renato Rodriguez Cabral Ramos.

- 11 MN/SEE. Projeto Sala África: novos usos para a coleção de objetos africanos do Museu Nacional. Para o projeto foi aprovado um orçamento de R\$ 93.420,00 a serem gastos em três anos. O projeto contou ainda com um conselho de consultores: Alberto Costa e Silva (ABL), Antonio Carlos Souza Lima (Antropologia/MN-UFRJ), Carla da Costa Dias (Escola de Belas Artes/UFRJ), Flavia Maria de Carvalho (então doutoranda em História da África e professora de ensino médio), Marcia Chuva (História/Unirio), Monica Lima e Souza (História/UFRJ), Nielson Rosa Bezerra (doutor em História, membro da equipe de direção do Museu Vivo de São Bento e professor da rede pública), Roberto Guedes Ferreira (História/UFRJ) e Claudio Honorato (mestre em História, professor da rede pública e pesquisador do Instituto dos Pretos Novos/RJ).
- 12 Participaram da equipe os técnicos Michele de Barcelos Agostinho, historiadora e professora de ensino médio; Rachel Correa Lima, museóloga; Carolina Cabral Ribeiro de Almeida, bolsista Pibic; Aline Chaves Rabelo, doutoranda do PPGAS, orientanda do Prof. João Pacheco; e Crenivaldo Regis Veloso Junior, historiador. A *designer* contratada foi Clarisse Sá Earp (Uma Studio – umastudio.org).
- 13 A equipe do Museu de São Bento foi constituída por Nielson Rosa Bezerra (pesquisador do CRPH-DC); MarluCIA Santos Souza (pesquisadora do CRPH-DC); **Leear Martiniano de Sousa** (designer), **Filipo da Silva Tardim** (fotógrafo) e Aline Nascimento (estagiária), todos professores da rede pública do Município de Duque de Caxias.

temporária em parceria com o Museu de São Bento; e em 2016, à escrita e à publicação de um livro/catálogo complementar à exposição. Para além da pesquisa que visava fornecer subsídios imediatos para a exposição, a equipe do Museu Nacional produziu textos sobre a coleção, as práticas de colecionistas e o contexto histórico em que esta coleção foi formada, dando origem a uma já representativa produção acadêmica, base indispensável ao trabalho<sup>14</sup>.

A exposição recebeu o nome “Kumbukumbu: África, memória e patrimônio”. “Kumbukumbu” é uma palavra da língua swahili que significa recolher coisas do passado e mostrar. Embora aparentemente seja uma palavra difícil, foi imediatamente capturada e tem sido um ótimo gancho para a divulgação da exposição e do projeto como um todo<sup>15</sup>. Assim, partindo de um nome estranho, parcerias que fogem aos circuitos universitários e questões que cruzam história, museologia, antropologia e educação, o projeto procurou inovar no modo de trabalhar com as coleções etnográficas, em especial objetos africanos que costumam ficar esquecidos nos acervos dos museus.

A seguir o texto apresenta as quatro linhas de atuação do projeto: a “Kumbukumbu no Museu Nacional”; a “Kumbukumbu na Baixada Fluminense”; publicações e a experiência de uma edição eletrônica; museografia e pesquisa histórica; e considerações finais.

---

14 Já ao longo do projeto tivemos vários resultados em termos de publicações já mencionadas nas notas anteriores. Como resultado coletivo, foi feita uma publicação em forma de e-book que está disponível online para download gratuito no site do Museu Nacional. SOARES; AGOSTINHO; LIMA (2016). Coleção Livros Digital 4. Disponível em: <http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/etnologia/LivroKumbukumbu.pdf>.

15 O swahili/kiswahili (“língua da costa”) é a mais falada língua franca africana, também língua oficial de três países (Tanzania, Quênia e República Democrática do Congo). *Kumbukumbu* significa “memória ou o ato de colecionar”. A explicação nos foi dada pelo estudante Gatera Mudahizi Maurice em entrevista a Aline Chaves Rabelo, membro da equipe do projeto, então em viagem de pesquisa à Tanzânia. Ver SOARES; AGOSTINHO; LIMA (2016).

## **PRIMEIRA LINHA: A “KUMBUKUMBU NO MUSEU NACIONAL”**

A Nova Sala África do Museu Nacional foi inaugurada em maio de 2014. Antes alojada em duas pequenas salas de passagem (com 10m<sup>2</sup> e 19m<sup>2</sup> cada, num total de 29m<sup>2</sup>), a exposição passou a contar com uma sala de 82m<sup>2</sup>. Antes com 68 objetos expostos, a nova sala expõe hoje 176 objetos, sendo 48 deles agora identificados como de africanos ou descendentes diretos de africanos no Brasil. Além da duplicação do número de peças expostas, o principal ganho é uma seleção de peças com melhor identificação e um grande avanço na expografia. A nova sala conta com um grande mapa da África mostrando os atuais países africanos, de modo que o estudante possa estabelecer uma relação entre a procedência das peças no passado e a África contemporânea. Esse proposital vai e volta no tempo é auxiliado por pequenos mapas com a localização das peças de cada vitrine.

Desde sua concepção, o projeto foi elaborado pensando no público potencial da exposição. O Museu Nacional é um dos museus de maior público visitante em todo o país. Situado nas instalações do antigo Palácio Imperial, fica no centro de um grande parque conhecido por seu antigo nome, Quinta da Boa Vista. O público abrange não apenas pessoas que vão ao museu, mas também pessoas, muitas vezes famílias, que passam o dia no parque e aproveitam, nas horas mais quentes do dia, para visitar o museu. Organizado ainda hoje como um antigo museu de História Natural, o Museu Nacional tem como chamarizes os grandes esqueletos da paleontologia e as múmias egípcias.<sup>16</sup> Como faziam os visitantes do século XIX, apesar dos esforços de modernização, o público ainda percorre as salas da exposição em busca de “curiosidades”.<sup>17</sup>

A compatibilização entre o acervo a ser exposto e o perfil do público visitante é o principal desafio de um curador. Se, de um lado, o número de visitantes do museu é alto, por outro, corre-se o risco de as pessoas percorrerem as vitrines rapidamente, sem se deterem em grande

---

16 Para 2017, o museu estimou um público pagante de 200 mil visitantes (100 mil visitaram o museu no primeiro semestre). Notícia disponível em <http://www.adufjrj.org.br/noticia/museu-nacional-retoma-fluxo-de-visitantes/>. Acesso em 27.10.2017.

17 Entre os séculos XV e XVIII eram comuns os “gabinetes de curiosidades”. A coleção inaugural do Museu Real foi constituída a partir de alguns gabinetes. Sobre gabinetes de curiosidades, ver: IMPEY; MACGREGOR (1985). Ver também: PADUA; CAMARGO-MORO; VANDELLI; VANDELLI; KURY (2008).

parte do material exposto. Nesse sentido, um museu múltiplo em suas temáticas expositivas e com público diversificado precisa encontrar atrativos para manter a atenção do visitante. Esta foi uma das razões para não sobrecarregar a Nova Sala África com excesso de peças e induzir o visitante a um deslocamento mais lento, que propiciasse a absorção das informações oferecidas.

Ao conceber a sala, parti de outros museus e coleções africanas recentes. No Musée du Quai Branly e no Musée Dapper, por exemplo, ambos em Paris, as salas são escuras, com foco de luz artificial nas peças expostas.<sup>18</sup> Esta opção me pareceu totalmente imprópria para o Museu Nacional. A sala escura induz a um não gratuito distanciamento entre a peça e seu admirador. Apesar dos processos políticos que levaram à descolonização da África em meados do século XX e da formação de nações independentes, as práticas museológicas ainda hoje apresentam o patrimônio dos povos africanos como um “outro”. O distanciamento entre o objeto e o visitante decorre ainda hoje dessa relação colonial e, nos museus atuais, ela está previamente estabelecida e, com uma roupagem moderna, continua informando o olhar do visitante sobre objeto admirado. A sala escura reforça a distância do “outro”, tanto no espaço quanto no tempo, deslocando não só as peças expostas, como os povos a elas associados para um lugar distante no tempo, que permanece na escuridão.<sup>19</sup>

Outra referência importante foi a exposição do Museu Afro Brasil (MAB), situado no Parque do Ibirapuera, em São Paulo. A exposição do MAB, com curadoria de Emanuel Araújo, apresenta uma rica coleção “afro-brasileira”, acrescida de um conjunto de peças africanas do século XX. Marcada pela diversidade e favorecida pelo prédio modernista, a exposição do MAB opta pela entrada de luz natural e iluminação difusa, opção inspiradora na montagem da exposição do Museu Nacional, onde a Nova Sala África dispõe de quatro grandes portas com sacadas que ficam alternadamente abertas para circulação de ar.<sup>20</sup> À diferença do

18 Ver: Musée du Quai Branly Jacques Chirac: <http://www.quaibrantly.fr/fr/>; Musée Dapper: <http://www.dapper.fr/en/index.php>.

19 Lembro aqui o argumento de Johannes Fabian sobre o tempo (FABIAN, 2013).

20 Nenhuma das salas da exposição do Museu Nacional dispõe de climatização. O sistema de iluminação também é bastante precário, não comportando projetos que exijam cargas elétricas elevadas.

MAB, onde se tem grande diversidade de materiais e cores, as peças do Museu Nacional são quase todas em madeira e metal, predominando os tons marrons. A ausência quase completa de cores foi compensada com intervenções pontuais nas vitrines, de modo a criar uma continuidade entre a sala, seus visitantes e o interior das vitrines, trazendo os objetos e os homens que os produziram para perto do visitante.<sup>21</sup>

A partir dessas reflexões, seguindo o padrão expográfico do Museu Nacional, foi mantida a cor creme das paredes. Por outro lado, contra todas as recomendações técnicas e estéticas, optei por pintar o fundo das vitrines de branco, garantindo assim o contraste necessário para chamar a atenção para as peças escuras. Ao manter uma continuidade de luz entre a sala e a vitrine, ou seja, entre o visitante e o objeto, a exposição consegue estabelecer uma empatia que rompe a distância na relação entre o sujeito que olha e o objeto do olhar. A exposição é oferecida ao visitante não como uma experiência de contato com o “outro”, mas como uma oportunidade de aproximação, de pensar povos afastados no tempo e no espaço como possibilidades históricas da humanidade.<sup>22</sup>

Em 2014 apresentei pela primeira vez ao CNPq, como tema de meu novo projeto de pesquisa para minha bolsa de produtividade, o estudo da coleção Africana no Museu Nacional, já então em andamento desde 2011. A proposta aplicava o debate da descolonização da África aos museus. Ao serem retirados de seus contextos e ressignificados ao longo do processo de museologização, os objetos transformados em “peças” de museus foram submetidos a uma violência análoga à sofrida pelas pessoas durante os anos de implantação do colonialismo na África. As narrativas expositivas raramente incorporam os contextos históricos de produção dos objetos expostos, tema que tem sido corrente no debate recente sobre a “vida social das coisas” e que nos leva a repensar o significado das coleções etnográficas em geral, e as africanas em particular.<sup>23</sup> Outro aspecto do mesmo problema são os estudos estilísticos de história da arte

---

21 Baseado nos grafismos das peças Maurílio de Oliveira (desenhista do Museu Nacional) preparou faixas gráficas que adornam as vitrines.

22 A título de exemplo, cito o comentário de um turista estrangeiro que, por acaso, encontrei na exposição. Depois de comentar sobre seu interesse pelas peças, elogiou a exposição e comentou que sentia certo desconforto com o excesso de claridade da sala. Seu desconforto me deu a certeza do objetivo atingido. Seu desconforto resultava da falta do distanciamento ao qual seu olhar europeu estava habituado.

23 Ao já citado livro de Fabian, acrescento a coletânea: APPADURAI (2008).

que menosprezam a historiografia disponível sobre os temas tratados, levando a uma defasagem entre a pesquisa histórica e a abordagem estilística da história da arte.<sup>24</sup>

Dando mais um passo na direção de refletir sobre coleções, passei a propor a formulação de uma nova concepção expositiva que chamei de **expografia histórica**, no sentido de destacar a importância da reinserção dos objetos dos museus na história dos povos que os produziram, usaram e foram deles e depois – mais ou menos violentamente – espoliados. Quando falo em história não penso apenas na incorporação de informações de caráter cronológico, mas em como pensar esses objetos a partir de uma historiografia de ponta, comprometida com uma leitura da história que volte sua atenção para a crítica do colonialismo e dos processos de dominação. Nesse sentido, considero que mesmo a história da arte, que traz um vínculo estreito com a história, ao lidar com o patrimônio material africano, por muito tempo ignorou este argumento, fazendo uso de uma historiografia comprometida com o poder colonial e com os interesses de colecionadores. Por este motivo, boa parte das coleções africanas têm sido preteridas em relação a outras coleções “exóticas” consideradas mais valiosas.

Partindo destas duas noções – de um lado, a empatia e os sentimentos envolvidos no olhar dos visitantes e, de outro, a exigência de informação sobre o objeto-alvo do olhar – minha proposta é pensar uma estratégia de **descolonização das coleções** através de seu estudo e publicização. Para isso, é necessário produzir novas narrativas que escapem à já conhecida armadilha da narrativa colonial e também que reconheçam e evitem sucumbir às narrativas pós-coloniais que reiteram o abismo entre as nações africanas e a chamada modernidade ocidental.<sup>25</sup>

No caso da exposição do Museu Nacional, cuja coleção é, em sua quase totalidade, datada do século XIX, procurei enfrentar esta questão iniciando a exposição justamente com um grande mapa da África atual e uma vitrine intitulada “África passado e presente”. Combinados o mapa e a vitrine, eles mostram uma variedade de objetos dispostos no tempo e no espaço (o mapa assinala a procedência de uma seleção

24 Destaco o texto do historiador da arte Peter Mark sobre o risco dos estudos estilísticos sem fundamento histórico (MARK, 2007).

25 Recorro mais uma vez a uma pluralidade de abordagens. Aos trabalhos já citados acrescento o clássico livro de FANON (1968); e o de COOPER (2005).

de objetos para a exposição). Esta primeira vitrine dá destaque para tecidos, cestaria e instrumentos musicais – séries atravessam o tempo e ainda hoje fazem parte do nosso cotidiano – para com isso aproximar o visitante e predispor-lo a viajar no tempo e no espaço ao longo de seu percurso pela sala.

Uma dificuldade para a implementação desses parâmetros foi a própria composição da coleção. As peças têm procedências diversas, usos variados, diferentes estados de conservação e, por fim, falta de informações sobre muitas delas. A maioria dos objetos está anotada no Catálogo Geral apenas como “África” ou “africanos”.<sup>26</sup> Outro problema enfrentado foi passar esse conceito expositivo para o espaço da sala que já dispunha de seis vitrines fixas nas quatro paredes, e que não podiam ser alteradas. Depois de vários meses de esquemas e maquetes, cheguei a uma seleção de seis conjuntos temáticos e cerca de 200 objetos. A exposição foi composta com base nesses seis segmentos, correspondendo às seis vitrines ali existentes e mais três vitrines centrais, construídas para o projeto: 1) África passado e presente; 2) A guerra colonial<sup>27</sup>; 3) Os povos da floresta tropical e seu entorno (mais uma vitrine central); 4) Angola depois do fim da escravidão<sup>28</sup>; 5) A diplomacia da Amizade (mais duas vitrines centrais)<sup>29</sup>; 6) Africanos no Brasil.<sup>30</sup>

---

26 O apuro na identificação das peças exigiu uma árdua pesquisa bibliográfica e também comparação com coleções de outros museus. O planejamento expográfico caminhou paralelo à conservação dos materiais. Dentre as ações realizadas estão: higienização das peças; análise das condições de conservação; réplica da bandeira; e uma tomografia da presa de elefante, em parceria com o Setor de Paleontologia/MN.

27 A preparação dessa vitrine deu origem à dissertação de mestrado em andamento de Rachel Correa Lima, museóloga do SEE/MN (**A Identificação e Conservação da Coleção de Armas Africanas de Metais do Museu Nacional**), junto ao Programa de Pós-graduação em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia do Museu de Astronomia e Ciências Afins.

28 A preparação dessa vitrine deu origem a dois textos sobre a coleção Celenia Pires: SOARES; AGOSTINHO (2016); e AGOSTINHO (2015).

29 A preparação dessa vitrine deu origem ao texto de SOARES, M. Trocando galanterias. Atualmente estou em fase final de elaboração de um livro sobre a coleção Adandozan, que deve sair em 2018 (título provisório: Diplomacia da Amizade: a coleção Adandozan do Museu Nacional).

30 A preparação da vitrine deu origem à pesquisa de Carolina Cabral, então bolsista Pibic. ALMEIDA (2014); e em seguida, ALMEIDA (2017); e Peripécias de um colecionador: Ladisláu Netto e a formação de uma coleção Africana no Museu Nacional. Comunicação apresentada no 41o Encontro Anual da Anpocs, 2017.

Entre os principais investimentos do projeto estão os recursos aplicados na confecção das três vitrines centrais feitas em acrílico de primeira qualidade que permitem uma visão em 360° das principais peças do acervo: o trono do Daomé, uma reprodução da bandeira do Daomé e o grande dente de marfim lavrado da África centro-ocidental. O trono e o marfim são exemplares do século XIX. A bandeira é uma reprodução. Por recomendação do Laboratório de Restauração, a bandeira (feita com apliques sobre tecido cru, entre 1805 e 1810) não pode ser exposta. Como alternativa, a peça foi rigorosamente reproduzida pela museóloga Rachel Lima, o original permanecendo guardado na reserva técnica.

Por fim, foi produzido um vídeo de cinco minutos sobre técnicas de conservação de peças de madeira, apresentado ao público por meio de um monitor localizado na sala da exposição.<sup>31</sup> Também uma trilha sonora – do balafon ao rap – foi selecionada. Por dificuldades decorrentes das exigências do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad), não foi possível incluir a trilha na exposição.<sup>32</sup> Em 2016 foi produzido um áudio-guia da exposição composto de três faixas, num total de cinco minutos de narração em português e inglês: 1) Trono e bandeira; 2) África colonial; e 3) A África no Brasil.<sup>33</sup>



Figura 1 - Panorama da Nova Sala África do Museu Nacional “Exposição Kumbukumbu no Museu Nacional”. Foto: Lisy Salum (2015)

- 31 O vídeo foi realizado por Bruno Pacheco de Oliveira, jornalista do Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura Desenvolvimento (Laced). O roteiro foi concebido em parceria com a profa. Simone Mesquita, chefe do Laboratório Central de Conservação e Restauo (LCCR), e contou também com a participação das equipes do SEE e do Semu.
- 32 Agradeço ao etnomusicólogo Edmundo Pereira, professor do Departamento de Antropologia do Museu Nacional e membro da equipe do SEE, a seleção das músicas e a preparação da trilha.
- 33 O áudio-guia é um projeto da direção do Museu Nacional coordenado por Antonio Ricardo Pereira de Andrade. A Kumbukumbu (Nova Sala África) corresponde ao 27o roteiro de um total de 28. Disponível em: <http://www.museunacional.ufrj.br/audioguia/portugues/lista.htm>.



Para além do público avulso, a exposição tem sido frequentada por estudantes e professores da educação básica e superior. A Kumbukumbu integra o curso de formação de mediadores, organizado pela Seção de Assistência ao Ensino (SAE), em parceria com os técnicos do SEE, ocasião em que fazem uso da publicação *Conhecendo a exposição Kumbukumbu* (2016), concebida com esta finalidade. Atualmente, a publicação vem sendo usada em outras escolas e cursos universitários, não só na cidade do Rio de Janeiro, como também em outros estados.

A repercussão desta publicação, que pode ser acessada gratuitamente na página do Museu Nacional, dá uma dimensão da escassez de materiais voltados para o ensino da história da África no Brasil. Nesse sentido, é importante destacar que a circulação desse material tem permitido aos estudantes acesso a conteúdos de história da África e a uma nova abordagem em relação a ela através da história dos objetos e dos usos do patrimônio material.

## **SEGUNDA LINHA DE ATUAÇÃO: A “KUMBUKUMBU NA BAIXADA FLUMINENSE”**

O ponto de partida dessa linha foi pensar que fora da Quinta da Boa Vista e mesmo da cidade do Rio de Janeiro existia um público potencial para a exposição. Tínhamos duas alternativas: trazer as pessoas ao museu ou levar a exposição até elas. Uma antiga parceria permitiu que o projeto fosse concebido em conjunto com a equipe do Museu de São Bento. Tomando como base o trabalho já realizado, a exposição foi repensada em novos moldes, a partir das demandas e das contribuições da equipe do Museu de São Bento. Foi feita uma triangulação entre o Museu Nacional, o Museu Vivo de São Bento e a Fundação Educacional de Duque de Caxias (Feuduc).<sup>34</sup>

Em 2014, por ocasião da montagem da exposição temporária, o Museu Vivo de São Bento estava sendo reestruturado e concebido como um museu de percurso.<sup>35</sup> Na ocasião, dois pontos de parada do percurso

34 A Feuduc oferece formação em História e seu campus fica bem próximo do Museu. Ambos têm longa experiência de ações conjuntas, principalmente através de seu então diretor, prof. Antônio Augusto Braz, hoje membro da equipe de direção do Museu Vivo de São Bento.

35 O Museu Vivo de São Bento se autodefine como um “ecomuseu de percurso”. Foi criado pela Lei n. 2224 de 03/11/2008 do município de Duque de Caxias. Ver: <http://www.>

estavam consolidados: a visita ao complexo arquitetônico da Fazenda de São Bento e a visita ao sítio arqueológico do sambaqui descoberto pela equipe do museu. A Kumbukumbu, pensada como temporária para efeitos do projeto da Faperj, estava planejada para se tornar mais um ponto de parada do percurso do Museu. Por falta de local adequado para a instalação da exposição (não aconteceu a planejada expansão) o projeto de sua absorção não vingou. Diante disso, a alternativa acordada foi que ela seria instalada em uma das salas da Feuduc, e lá permaneceria até que o museu dispusesse de espaço adequado. A sala prevista não pôde ficar à disposição da Kumbukumbu e mais uma vez o plano falhou. Já com o projeto aprovado, ficamos sem o local previsto. A opção encontrada foi montar uma exposição efetivamente temporária, fora do percurso do museu. Em contrapartida, tornou-se prioridade abranger um público mais amplo, de modo a compensar a restrição da permanência.

O primeiro contato foi feito com a Secretaria de Cultura do Município de Duque de Caxias, visando à instalação da exposição no salão da Biblioteca Pública Municipal Leonel de Moura Brizola, já destinado a eventos como este.<sup>36</sup> A parceria foi imediatamente aceita e a Kumbukumbu foi montada, permanecendo aberta ao público por um período de três meses (outubro a dezembro de 2014). A Biblioteca fica situada na praça central da cidade de Duque de Caxias e integra o Centro Cultural Oscar Niemeyer (CCON). Com esta parceria, o projeto ganhou novo ânimo. O CCON é o maior complexo cultural da Baixada, composto por dois prédios, um abrigando a biblioteca e o salão de exposições e o outro, o Teatro Municipal Raul Cortez. Terminado o prazo previsto, a exposição foi desmontada e guardada na Faculdade de Educação da Uerj/Caxias, onde foi remontada por mais três meses no ano seguinte (março a maio de 2015). Embora as duas mostras tenham sido realizadas no município de Caxias, atingiram públicos bem diferentes.

A opção pela identificação da exposição como “Kumbukumbu na Baixada Fluminense” teve motivos bem determinados. Baixada Fluminense é um termo que abarca vários municípios do entorno do

---

museuvivodosoabento.com.br. Em 2013, por ocasião da elaboração do projeto, o museu ainda se apresentava como CRPH-DC.

36 Agradecemos ao então secretário de Cultura Jesus Chediak e, em especial, a Antônio Carlos Oliveira, diretor da Biblioteca Oscar Niemeyer.

município do Rio de Janeiro, entre eles o município de Duque de Caxias.<sup>37</sup> Esta terminologia, ligada ao processo de expansão urbana no século XX, está diretamente associada à ideia de pobreza, criminalidade, loteamentos clandestinos, falta de saneamento básico e cidades-dormitórios. Ao evocar a Baixada, a equipe do Museu de São Bento queria chamar a atenção para o fato de que a exposição estava sendo apresentada para a totalidade dessa grande área urbana, tradicionalmente privada de iniciativas culturais.

Sob minha coordenação a equipe do Museu de São Bento trabalhou por cerca de seis meses para proceder a uma releitura do material preparado para o Museu Nacional e apresentação de uma nova proposta expositiva. Um membro da equipe do Museu de São Bento, Nielson Rosa Bezerra, integrou formalmente o grupo do projeto apresentado à Faperj e participou de todas as discussões sobre sua elaboração, desde a concepção do projeto até a montagem da exposição temporária. A equipe do museu é composta, em sua maioria, por professores da rede pública. Todos visitaram a exposição do Museu Nacional e discutiram entre si e com a equipe do Museu como o projeto seria implementado em Caxias. Logo nas primeiras reuniões ficou claro que, devido aos horários e compromissos de cada um, minha expectativa de organizar dias de trabalho conjunto e reuniões não iria funcionar. Assim, passei eu a ser o elo entre as pessoas. Ia quase diariamente ao Museu e lá ficava. Conforme as pessoas chegavam, eu mostrava uma coisa, perguntava outra e assim fui recolhendo numa quase pesquisa de campo as escolhas, as preferências, os argumentos de cada um, de modo a constituir uma proposta final a ser apresentada ao grupo.

Os obstáculos enfrentados para encontrar o espaço adequado para a exposição forçaram uma reflexão sobre o público-alvo do projeto. Enquanto no Museu Nacional o público é aquele que frequenta o museu pelo conjunto da exposição, e não pela sala África em particular, o público previsto para a Baixada seria aquele que iria ao CCON para ver uma exposição sobre África e escravidão. A exposição queria sensibilizar prioritariamente estudantes e professores de todos os níveis, da pré-escola ao terceiro grau, e também o movimento social organizado. Na

---

<sup>37</sup> Integram a Baixada Fluminense os municípios de Nova Iguaçu, Belford Roxo, Duque de Caxias, São João de Meriti, Mesquita; em uma conformação alargada, também Magé, Nilópolis, Queimados, Japerj, Paracambi, Seropédica e Itaguaí.

noite de inauguração, a mesa formada para dar as boas-vindas aos presentes estampou uma longa lista de representantes de todo tipo de movimento e associação que ali compareceram. A exposição foi celebrada como uma conquista e um patrimônio. Estar ali e ter sua presença anunciada fizeram do evento um ato político de demanda de iniciativas culturais para a Baixada Fluminense.

Retrabalhando o material produzido para a Sala África do Museu Nacional, essa segunda etapa do projeto se propôs a montar uma exposição focada não mais nas peças da coleção, mas nos temas que esses objetos evocavam. Houve uso de diversos recursos visuais: peças originais do acervo do SEE, reproduções, pequenas instalações, farta iconografia e música). Já pensada para o espaço da sala de exposição da Biblioteca Oscar Niemeyer, a Kumbukumbu foi concebida em oito totens de MDF (2,10 m x 1,80 m x 0,40 m), aos quais foram adesivados 16 painéis, sendo que 12 deles acrescidos de nichos contendo peças originais do Museu Nacional, cópias de peças ou instalações, de modo a construir uma nova narrativa que atendesse às demandas locais e dialogasse com a exposição do Museu Nacional.

Os nichos, fechados na parte da frente por placas de acrílico, mediam 84 cm x 54 cm x 40 cm (altura, largura e profundidade) com iluminação interna. Aos objetos da coleção do Museu Nacional foram acrescidos outros pertencentes ao Museu de São Bento e a familiares de membros da equipe. Contamos ainda com a colaboração do Instituto Histórico de Caxias, onde foram feitas fotos de peças de seu acervo sobre Joãozinho da Gomeia, renomado pai de santo de Caxias. As peças foram expostas seguindo todos os critérios de segurança exigidos pelas normas do Ibram.<sup>38</sup> Com recursos do projeto o Museu Vivo de São Bento treinou e remunerou com uma pequena bolsa estudantes universitários que exerceram a função de guias das duas mostras.<sup>39</sup>

38 No Museu Nacional a saída de peças para mostras externas é extremamente rara. Ao discutir a função social dos museus e sua interação com as várias esferas da sociedade, o SEE tem tido um importante papel. A primeira iniciativa de montagem de uma exposição itinerante no SEE foi a “Primeiros Brasileiros”, que conta com curadoria do Prof. João Pacheco de Oliveira. Nesse projeto as peças expostas foram elaboradas para a exposição e não integram o acervo do SEE.

39 Infelizmente, a segunda mostra coincidiu com uma greve na Uerj. Apesar dos contratemplos operacionais, muitos alunos continuaram a frequentar a faculdade e, por iniciativa da direção, foi garantido o acesso das escolas da rede municipal ao local.

A exposição “Kumbukumbu: África, memória e patrimônio na Baixada Fluminense” foi inaugurada em outubro de 2014, com grande impacto sobre a vida cultural do município de Caxias. Esse sentimento estava muito associado ao fato de o projeto ter sido desenvolvido numa entidade local, com sua equipe, e dedicar seis de seus 12 painéis a temas escolhidos pelo grupo, três deles diretamente ligados à ancestralidade escrava que envolve uma boa parte da atual população da Baixada Fluminense.

A exposição partiu dos conteúdos produzidos para a Nova Sala África, mas o impacto causado pelas opções da segunda equipe sobre o material existente foi completamente diferente. O projeto gráfico produzido pela equipe do Museu Nacional oferece em grande medida um visual, eu diria, “naturalista”, seguindo os moldes e os padrões das exposições de um museu de História Natural. Os grafismos das vitrines foram feitos pelo desenhista do museu, habituado a desenhos de plantas e aves, em bico de pena. Seu traço limpo e delicado se reproduz nas faixas coloridas das vitrines, sobre um impecável fundo branco. Já os painéis da Baixada são mais coloridos, de uma cor mais densa, sobre um fundo não tão branco, dando aos painéis uma aparência de material usado, meio sujo, que provoca um impacto completamente diferente.

Exemplo de grafismo dos painéis da “Kumbukumbu no Museu Nacional”



Figura 2 - *Designer*: Maurílio de Oliveira. Exemplo de grafismo dos painéis da “Kumbukumbu na Baixada”

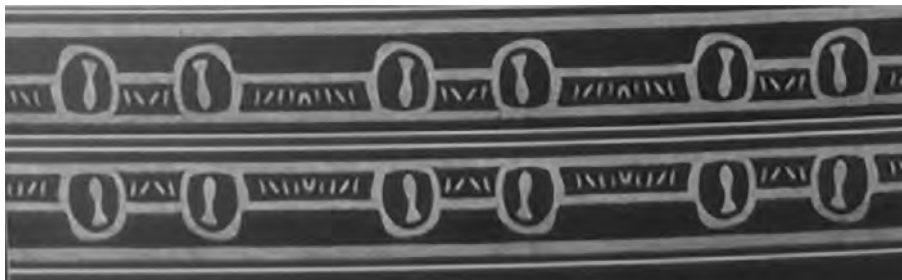


Figura 3 - *Designer*: Leear Martiniano de Sousa

Ao contrário da exposição do Museu Nacional, cuja montagem foi concebida a partir dos objetos encontrados no acervo, na exposição da Baixada optamos por seguir uma narrativa temática pontuada por objetos e imagens, tendo a exposição do Museu Nacional apenas como pano de fundo. Assim, partimos do material disponível para construir uma nova narrativa que priorizava a temática africana no contexto da Baixada Fluminense hoje. Para isso, foi fundamental o trabalho do Museu de São Bento na produção e na divulgação de uma história da Baixada. Foi construída uma narrativa que dialogava com a exposição do Museu Nacional e fazia uso de todos os recursos disponibilizados por ela (mapas, textos, peças, fotos de peças etc.), mas ao mesmo tempo criava algo novo, próprio. O *designer* da exposição da Baixada foi um jovem de 20 anos, *designer* do Museu de São Bento, que imprimiu aos painéis uma estética bem diferente da que viu no Museu Nacional. Era a África a partir da Baixada. Ao olhar o resultado do trabalho, percebi que estava diante não só de uma outra linguagem, mas de uma outra exposição que apresentava seus próprios critérios e prioridades.

Importante esclarecer que quando o Museu de São Bento se coloca no lugar de formulador de uma narrativa histórica, ele assume o protagonismo dessa escrita em relação tanto à memorialística local quanto aos historiadores acadêmicos que, em suas pesquisas, minimizam a importância do entorno da cidade do Rio de Janeiro. Na contramão dessa tendência, o grupo de historiadores reunidos no Museu de São Bento tem seu trabalho marcado por duas estratégias: buscar na memória das comunidades e nos arquivos históricos a construção de uma historiografia que incorpore o entorno da cidade do Rio de Janeiro, e investir na formação de seus profissionais em nível de mestrado e doutorado.

Com esta dupla inserção, o grupo vem ganhando respeitabilidade junto aos movimentos sociais e no âmbito acadêmico. Assim, a preparação da exposição deve ser vista como um momento de grande riqueza no sentido de valorização da produção acadêmica de historiadores da Baixada. Considerando todos estes fatores, a exposição foi planejada para ser exibida em 16 painéis, sendo três de apresentação, um contendo o mapa, e 12 temáticos.



Figura 4 - Inauguração da Kumbukumbu, salão da Biblioteca Oscar Niemeyer  
Foto: Mariza Soares (2014)

Dos 12 painéis temáticos, seis reproduzem o material da exposição do Museu Nacional e seis foram feitos especialmente para a “Kumbukumbu na Baixada”. Por fim, destes seis, três abordam temas diretamente ligados ao entorno do atual município de Duque de Caxias (a escravidão, o trabalho nas carvoarias no pós-abolição e o candomblé de Joãozinho da Gomeia).<sup>40</sup>

40 Painel 1 – peça de arte contemporânea do Benim representando um ancestral; Painel 2 – Título da exposição; Painel 3 – créditos do projeto; Painel 4 – Mapa da África (mapa da expo/MN); Painel 5 – O continente africano (texto de apresentação/MN); Painel 6 – África passado e presente (vitrine 1/MN); Painel 7 – A diplomacia da amizade: Daomé e Portugal (vitrine 5/MN); Painel 8 – Tráfico atlântico de escravos na África (NOVO); Painel 9 – Os povos da floresta equatorial (vitrine 3/MN); Painel 10 – O domínio europeu colonial na África (a partir da vitrine 2/MN); Painel 11 – Angola sob o domínio português (a partir da vitrine 4/MN); Painel 12 – Nigéria e a internacionalização da arte ioruba (NOVO); Painel 13 – Conexões atlânticas: a África e o recôncavo da Guanabara (NOVO); Painel 14 – Escravidão no recôncavo da Guanabara (NOVO); Painel 15 – O pós-abolição: trabalho

Interessante observar que no Museu Nacional a temática da escravidão é discutida apenas na vitrine 5; já na exposição na Baixada, o tema abarca a maioria dos novos painéis. Outra preocupação constante foi estabelecer o vínculo entre a África e a Baixada. Para valorizar a presença em Caxias, na ocasião, do artista nigeriano Lukman Alade Fakeye, foi preparado um painel sobre a Nigéria e a arte ioruba. Ao ser convidado para a exposição, Lukman Fakeye não só aceitou o convite, como doou uma de suas peças (uma representação de Xangô) ao Museu de São Bento. Esta peça foi exposta no nicho do painel.<sup>41</sup>



Figura 5 - Lukman Alade Fakeye em oficina de escultura em madeira na sede do Museu Vivo de São Bento durante os eventos da exposição “Kumbukumbu na Baixada Fluminense”. Foto: Mariza Soares (2014)

forçado em Iguazu (NOVO); Painel 16 – Joãozinho da Gomeia: o candomblé em Duque de Caxias (NOVO). A escolha de Joãozinho da Gomeia (1914-1971) para o último painel, fechando a exposição, foi uma homenagem a ele e às fortes tradições religiosas da Baixada e em comemoração ao seu centenário de nascimento.

- 41 Lukman Fakeye é sobrinho de Lamidi Olonade Fakeye. A família Fakeye está entre as mais conhecidas famílias de escultores entre os Yoruba e em toda a Nigéria. Sobre Lamidi Olonade Fakeye, ver: [https://en.wikipedia.org/wiki/Lamidi\\_Olonade\\_Fakeye](https://en.wikipedia.org/wiki/Lamidi_Olonade_Fakeye). Sobre Lukman Alade Fakeye, ver [https://en.wikipedia.org/wiki/Lukman\\_Alade\\_Fakeye](https://en.wikipedia.org/wiki/Lukman_Alade_Fakeye).



Ao longo dos três meses da mostra do CCON, o Livro de Presença da Exposição “Kumbukumbu: África, memória e patrimônio na Baixada Fluminense” registrou 1.693 assinaturas, às quais devem ser acrescidas as visitas de escolas e visitantes que não assinaram o livro. Em janeiro de 2015, depois de bater o recorde de público das exposições da Biblioteca, Kumbukumbu foi desmontada.<sup>42</sup>

Em abril de 2015, a exposição foi remontada na Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF/Uerj). Esta segunda montagem esteve voltada especificamente para os alunos de Uerj e as escolas da rede municipal no entorno da faculdade. Situada nas proximidades da rodovia Washington Luiz, essa mostra atingiu um público bem diferenciado daquele que circula pelo centro da cidade de Duque de Caxias. Nos dois casos, o principal objetivo foram as visitas guiadas das escolas, o que foi plenamente alcançado. Terminada a segunda mostra, diante da impossibilidade de manter a exposição no Museu de São Bento, o material foi recolhido ao Museu Nacional e entregue à Seção de Museologia.

### **TERCEIRA LINHA DE ATUAÇÃO: MUSEOGRAFIA E PESQUISA HISTÓRICA**

Apesar de todas as dificuldades, a Lei 10.639/2003 tem sido determinante para garantir espaço e recursos para a ampliação da pesquisa e do ensino de história da África no Brasil. O trabalho de pesquisa vem se tornando uma iniciativa fundamental para a implantação do ensino desta disciplina em nosso país. A experiência do projeto da coleção Africana do Museu Nacional foi uma iniciativa que uniu um projeto de exposição com ações de extensão e pesquisa. O trabalho de pesquisa cresceu ao longo da execução do projeto na medida em que a equipe do SEE foi pouco a pouco se interessando por aspectos específicos da coleção. Além dos trabalhos da equipe, outros visitantes também se voltaram para a coleção como objeto de estudo, mostrando a potencialidade do projeto e sua capacidade de multiplicação de interessados no estudo da história da África.<sup>43</sup>

42 O livro de registro da exposição encontra-se hoje arquivado no SEE.

43 Além dos textos produzidos pela equipe do projeto, destaco: uma dissertação de mestrado da Rede Nacional Prof. História, com base na vitrine 6 da exposição (Africanos no Brasil), de FERREIRA (2016).

Longe das escolas e dos cursos de graduação nos quais o ensino da história da África tem sido pouco a pouco implantado, a função do Museu Nacional tem sido a de abrir um novo campo de atuação tanto em complemento ao ensino (visitas guiadas, exposições temporárias) quanto em favor da pesquisa, possibilitando aos estudantes oportunidade para estágios e bolsas de iniciação científica e franqueando suas coleções aos pesquisadores da pós-graduação. No decorrer do projeto contamos com uma bolsa de Iniciação que se desdobrou em pesquisa de mestrado, já com dissertação defendida; um segundo membro da equipe está com mestrado em andamento. Estes dois casos mostram que o trabalho com as coleções, combinado à pesquisa arquivística, é um caminho bastante produtivo para a formação de novos profissionais e renovação dos quadros de técnicos dos museus históricos e etnográficos.

O envolvimento progressivo da equipe do projeto com a pesquisa me parece ter sido incentivada, em grande parte, por meu interesse pessoal pelos presentes do rei Adandozan, aos quais dei o nome de “coleção Adandozan”. O modo como fui desvendando pequenos detalhes e reconstituindo a história desses objetos foi uma demonstração de como o trabalho continuado de pesquisa pode levar não só ao cumprimento de procedimentos estabelecidos pelas instituições para a guarda de seus acervos, mas também a um minucioso trabalho de pesquisa altamente gratificante e recompensador. Ao iniciar o projeto não havia no SEE ninguém interessado na coleção Africana. Passados cinco anos existem já não só significativos resultados, mas perspectivas futuras bem determinadas que independem de minha presença ou da continuidade do projeto.

Considerando a importância da pesquisa histórica no contexto do projeto, passo a exemplificar essa linha de atuação através de minha pesquisa pessoal, voltada para a coleção de objetos do reino do Daomé, cujo território está hoje abarcado pelo Benim, país da África ocidental, antiga colônia francesa do Daomé. Minha pesquisa sobre o reino do Daomé precede o trabalho de intervenção na coleção Africana do Museu Nacional e foi, na verdade, o motivo que me levou até ela. Quando em 2000 visitei o Musée Historique d’Abomey e vi a coleção de tronos dos antigos *dadá* do *Danxome* (reis do Daomé), não mais tirei da cabeça o trono do Museu Nacional. Voltei ao Benim várias vezes e, finalmente, pude desenvolver um trabalho para dar à coleção do Museu Nacional o destaque merecido.

Em outubro de 2013 estive no Benim. Já então tinha dados sobre as condições de chegada dos presentes de Adandozan ao Brasil e ao assim chamado Museu Real do Rio de Janeiro. Um conjunto de 39 objetos havia sido enviado por Adandozan ao regente d. João em 1810. Com a ajuda do historiador Elisée Soumonni, reencontrei o historiador da arte Joseph Adandé (ambos na Université Abomey Calavi, no Benim). Em companhia de Adandé revisitei o Musée Historique d'Abomey. Na ocasião, mostrando fotos das peças do Museu Nacional, tive uma longa conversa com o sr. Urbain Hadonou, curador (*conservateur*) do museu e gestor do sítio do Palácio Real de Abomey, sobre a importância da coleção do Museu Nacional.<sup>44</sup>

A partir dessa visita outros pesquisadores do Benim tiveram notícias das minhas informações sobre o trono, o que gerou curiosidade e também oportunidade para associar o trono enviado ao Brasil a um movimento local que visa reabilitar o rei Adandozan. Ele sucedeu seu pai Agonglo e governou entre 1797 e 1818, quando foi deposto por seu irmão mais novo, que veio a ser tornar o rei Guezo, sob a alegação de que ele seria o legítimo herdeiro e Adandozan um usurpador. O reinado de Adandozan não aparece na linha sucessória dos reis do Daomé, e seu nome ficou proscrito, assim como seus descendentes. Essa medida, imposta por Guezo, que governou entre 1818 e 1858, se prolonga até hoje.<sup>45</sup> A lacuna de 21 anos pode ainda hoje ser observada na bandeira comemorativa do reino do Daomé, vendida aos turistas que visitam Abomey, capital do antigo reino, hoje patrimônio da Unesco.

Em 2013, por ocasião da minha visita, estava começando a ser planejado um encontro para discutir o tema e encontrar um modo de reabilitar o rei proscrito, dando assim à sua descendência o destaque devido a uma família real. No início de 2014 fui convidada pelos professores Félix Iroko e Bellarmin Codo a voltar ao Benim para falar publicamente

---

44 Viagem financiada por minha taxa de bancada da bolsa de produtividade em pesquisa do CNPq. O museu integra o complexo de palácios do antigo reino do Daomé, considerado pela Unesco patrimônio da humanidade. Em agosto de 2017 um incêndio atingiu a parte oeste do museu. O fogo não chegou a afetar o acervo, mas destruiu os ateliês dos artesãos que trabalham no local. Ver: [http://www.lemonde.fr/afrique/article/2017/08/31/1-incendie-au-musee-d-abomey-relance-le-debat-sur-la-conservation-des-tresors-du-benin\\_5179074\\_3212.html](http://www.lemonde.fr/afrique/article/2017/08/31/1-incendie-au-musee-d-abomey-relance-le-debat-sur-la-conservation-des-tresors-du-benin_5179074_3212.html).

45 Esse episódio tem sido registrado por todos os historiadores da África ocidental. Para maiores detalhes, ver: COSTA E SILVA (2004).

sobre o trono no colóquio a ser realizado na Universté Abomey Calavi em março daquele ano. A medida do interesse pelo trono do Museu Nacional pode ser atestada pelo pagamento de minha passagem aérea, a convite da universidade, para que voltasse ao Benim a fim de narrar publicamente a história do trono que tinha contado informalmente a colegas historiadores.<sup>46</sup> Mais que um encontro acadêmico, o colóquio foi um evento político. Na ocasião, sustentados por uma antiga informação de Pierre Verger, meus anfitriões acreditavam que o trono do Museu Nacional teria pertencido a Adandozan e de ter sido enviado ao Brasil por Guezo como punição ao irmão. Tal afronta justificava a intensão de pedir ao governo brasileiro a repatriação do trono. Seria de indiscutível força simbólica o retorno do trono do rei deposto.

Já suspeitando das intenções do convite, viajei levando comigo todas as informações e “provas” que me permitiram demonstrar que, ao contrário do que havia dito Verger nos anos 1960, como ele mesmo viria a corrigir mais tarde (1990), o trono havia sido enviado ao Brasil como um presente de Adandozan a d. João, portanto, em plena vigência de seu reinado.<sup>47</sup> Assim sendo, de modo algum poderia cumprir a função que lhe estava sendo atribuída. Uma carta enviada por Adandozan junto com o trono e outros presentes, datada de 1810, deixava bem claro que a remessa do trono nada tinha a ver com sua deposição oito anos depois. Assim, ao longo da semana do colóquio construiu-se uma nova narrativa sobre o trono e seu lugar. Ficou decidido que o trono estava bem no Museu Nacional onde é exposto em melhores condições do que as que lhe seriam dadas no Benim, já que, pelo menos até a plena reabilitação de Adandozan, não seria incorporado à coleção de tronos do Musée Historique d’Abomey.<sup>48</sup>

46 Para a realização do colóquio, foi escolhido um comité científico de 13 membros, entre eles Félix Iroko, Elisée Soumonni, Bellarmin Codo e Jean-Roger Ahoyo. O evento recebeu grande divulgação, tanto no âmbito acadêmico quanto na imprensa. Ver: <https://www.benincultures.com/fr/luniversite-dabomey-calavi-accueille-un-colloque-national-sur-la-vie-le-regne-et-loeuvre-du-roi-adandozan/>.

47 Para a última versão de Verger sobre o trono, ver: VERGER (1990). Ver também: COSTA E SILVA (2004).

48 Foi a localização desta carta que me permitiu recuperar 22 dos 39 presentes enviados por Adandozan. Como visto na nota 7, a listagem de 1844 arrola 10 objetos. Na ocasião, os 22 já integravam o acervo. Rastreado o caminho dos presentes, pude constatar que já estavam no Museu Real em 1823, o que indica que provavelmente para lá foram mandados por ocasião da inauguração do Museu em 1818. Sobre fazer a biografia dos objetos, ver:

Esse episódio exemplifica a importância da pesquisa sobre a história dos objetos, assim como as possibilidades de diálogo entre os museus e os países africanos que reivindicam a devolução de seu patrimônio, tema que foge aos limites deste texto. O caso dos presentes envolve uma circunstância muito particular, bem diferente da maioria dos casos dos objetos contidos nas coleções africanas, especialmente armas, inclusive as atualmente de posse do Museu Nacional. Há, portanto, uma grande diversidade de situações que devem ser enfrentadas caso a caso, na medida em que os museus sejam chamados, ou tomem a iniciativa de debater sobre o tema.

#### **QUARTA LINHA DE ATUAÇÃO: PUBLICAÇÕES E A EXPERIÊNCIA DE UMA EDIÇÃO ELETRÔNICA**

A divulgação da coleção Africana do Museu Nacional tem se dado pela produção de materiais voltados para o grande público, como as exposições e a publicação do e-book *Conhecendo a Exposição Kumbukumbu do Museu Nacional*. Esta publicação, disponível gratuitamente online na página do Museu Nacional, reúne o material da exposição e mais pequenos textos de pesquisas e atividades a serem realizadas em sala de aula. A publicação resultou da própria demanda dos visitantes da exposição. Para melhor desempenhar suas visitas guiadas, a Seção de Assistência ao Ensino (SAE) solicitou materiais complementares à exposição. Ao mesmo tempo, professores e alunos que a visitavam fotografavam as vitrines de modo a levar com eles não só recordações dos objetos, mas informações adicionais, como textos e mapas. Observando o movimento da sala de exposição e as visitas guiadas, me dei conta de que mais que um catálogo poderia ser útil produzir uma publicação voltada para atender à demanda de conteúdos por parte de estudantes e professores. Assim, em lugar de um catálogo voltado para especialistas em África, fizemos uma publicação dirigida aos professores, estudantes, mediadores e ao grande público que frequenta o Museu Nacional.

Terminadas as exposições, o ano de 2015 foi dedicado a esta publicação. O livro foi elaborado pela equipe do Setor de Etnologia e

---

KOPYTOFF (2008); para maiores detalhes sobre a embaixada do Daomé e os presentes oferecidos a d. João, ver: SOARES (2014).

Etnografia encarregada do projeto e pensado como uma ferramenta pedagógica auxiliar para as visitas à exposição Kumbukumbu. Aos objetos, mapas, textos e fotos da exposição, pudemos acrescentar imagens complementares e textos preliminares de pesquisas em andamento, e ainda exercícios a serem realizados nas visitas guiadas, ou em sala de aula. A parte da publicação dedicada ao ensino foi preparada por Michele Agostinho, técnica em Educação da equipe do SEE. O produto final foi um livro de 150 páginas com muita informação e ricamente ilustrado.

A publicação está dividida em quatro seções: “A Exposição”; “Para Saber Mais”; “Desafios”; e “Acervo Exposto”. A primeira apresenta textos explicativos das vitrines; a segunda traz textos com informações adicionais sobre a coleção; a terceira apresenta atividades a serem desenvolvidas pelos professores; e a quarta reúne a lista das peças expostas com suas legendas. Se a exposição temporária levou a Kumbukumbu à Baixada Fluminense, o *Conhecendo* tem chegado a outros estados através da divulgação nas mídias sociais, atingindo um público totalmente inesperado. A carência de materiais sobre a história da África, exigência curricular desde 2003, e a divulgação da publicação através de um e-book gratuito na página do Museu Nacional e nas redes sociais explicam a rápida disseminação do material em várias partes do Brasil, de forma muito mais ampla do que a de livros impressos, cuja má distribuição e alto custo dificultam o acesso.<sup>49</sup>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o cumprimento das metas estabelecidas, a etapa do projeto financiada pela Faperj foi concluída em 2016. De lá para cá, a equipe tem se dedicado ao desenvolvimento das pesquisas individuais que, em breve, devem dar origem a novas publicações. Paralelamente, o SEE continua o inventário do acervo, aí incluídas as peças da coleção Africana para a finalização de um novo catálogo informatizado.

O objetivo deste texto foi trazer a público não apenas os chamados “produtos” do projeto, para usar a terminologia das agências financiadoras, mas mostrar como o projeto foi concebido e implementado, seus

---

49 Em 2016, o sítio eletrônico do Museu Nacional recebeu cerca de 500 mil visualizações. Infelizmente o Museu não faz contagem dos *downloads* de suas publicações.

desdobramentos e dificuldades. Esse relato registra nossa experiência e contribuiu para outras iniciativas, tanto no campo acadêmico quanto em relação às políticas dos museus relativas aos usos de seu patrimônio. Como foi mostrado, ainda hoje o Museu Nacional se apresenta como um museu de História Natural. No campo da Etnologia essa configuração nos leva a uma reflexão sobre o papel dos museus na ocupação colonial e sobre a agenda dos museus para suas coleções hoje.

Frantz Fanon (1961 [1925]), cuja obra inspirou as lutas anticoloniais na África, define a descolonização como a “criação de homens novos”. Segundo ele,

esta criação não recebe sua legitimidade de nenhum poder sobrenatural; a “coisa” colonizada se faz no processo mesmo pelo qual se liberta. [...] É por isto que, no plano da descrição, toda descolonização é um triunfo.

Frantz Fanon, *Os condenados da terra* (1961 [1925], p. 26-27).

Na medida em que as coleções etnográficas, em grande medida, resultaram da mesma guerra que subjogou os homens, foi inspirada em Fanon que propus esse projeto, pensado a partir da ideia de uma política cultural de descolonização das coleções etnográficas. Assim como a luta política descolonizou os povos africanos e os libertou do jugo colonial, cabe a nós, profissionais dos museus que abrigam coleções coloniais, fruto da mesma violência, torná-las públicas. O processo de conhecer, organizar e divulgar as coleções etnográficas “descoloniza” e “liberta” seu significado e a própria materialidade dos objetos, fazendo deles portas de acesso a novas formas de conhecimento.

Do ponto de vista das coleções de africanos no Brasil, a temática da descolonização assume uma característica particular. Ao expor esses objetos africanos, a curadoria coloca a questão do patrimônio material não apenas dos africanos na África, mas na diáspora, e ao longo das gerações. Assim sendo, tanto na exposição do Museu Nacional quanto na exposição da Baixada (onde um dos painéis é dedicado a Joãozinho da Gomeia), o projeto se insere no debate e na luta contra o preconceito religioso, o racismo e todas as formas de discriminação.

O espírito do projeto foi refletir sobre a coleção Africana do Museu Nacional para mudar o modo com que este e outros acervos têm sido tratados, dando novos usos a uma coleção que por mais de cem anos permaneceu esquecida.

## REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Michele de Barcelos. Impressos para uso em escolas missionárias: o caso de uma professora brasileira em missão protestante na Angola portuguesa. *Afro-Ásia*, v. 52, p. 339-360, 2015.

ALMEIDA, Carolina Cabral Ribeiro de. **Da polícia ao museu: a formação da coleção africana do Museu Nacional na última década da escravidão.** Monografia (Bacharelado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2014.

\_\_\_\_\_. **Da polícia ao museu: a formação da coleção africana do Museu Nacional na última década da escravidão.** Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, 2017.

APPADURAI, Arjun. **Introdução: mercadorias e a política de valor.** In: \_\_\_\_\_. **A vida social das coisas.** As mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: UduFF, 2008 [1986]. p. 15-87.

BENSA, Alban. Les individus, les musées et l'histoire. In: \_\_\_\_\_. **La fin de l'exotisme.** *Essais d'anthropologie critique.* Marseille: Anacharsis, 2006.

BHABA, Homi. **O local da cultura.** Belo Horizonte: EdUFMG, 1998 [1994].

BITTENCOURT, J. Neves; BENCHETRIT, S. Fassa; TOSTES, V.L. Bottrel (eds.). **História representada: o dilema dos museus.** Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v. 34, p. 1-15, 2012.

CLIFFORD, J. Museums as contact zones. In: \_\_\_\_\_. **Routes. Travels and Translation in the late Twentieth Century.** Cambridge: Harvard University Press, 1997.



COOPER, Frederick. **Colonialism in Question**: Theory, Knowledge History. Berkeley: University of California Press, 2005.

COSTA E SILVA, Adalberto de. **Francisco Félix de Souza**. Mercador de escravos. Rio de Janeiro: EdUERJ/Nova Fronteira, 2004.

\_\_\_\_\_. Uma visão brasileira da escultura tradicional africana. In: JUNGE, Peter (org.). **Arte da África**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. p. 60-61.

FABIAN, Johannes. **O tempo e o outro**. Como a antropologia estabelece seu objeto. Petrópolis: Vozes, 2013 [1983].

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968 [1961].

FERREIRA, Carolina Barcellos. **“Isso é coisa da macumba?”**. Elaboração de um material pedagógico de História sobre as religiosidades afro-brasileiras em museus do Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado profissional) – Programa de Pós-Graduação em Ensino de História-Rede Nacional ProfHistória, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2016.

IMPEY, Oliver; MACGREGOR, Arthur (eds.). **The Origins of Museums**: The Cabinets of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe. Oxford: Clarendon Press, 1985.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: Appadurai, Arjun (ed.). **A vida social das coisas**. As mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: UduFF, 2008. p. 89-121.

LADISLÁU Netto. **Investigações históricas e científicas sobre o Museu Imperial e Nacional**. Rio de Janeiro: Museu Nacional/ Instituto Philomatico, 1870.

LIMA, Rachel Correa. A identificação e conservação da coleção de armas africanas de metais do Museu Nacional. Projeto de mestrado em andamento, Programa de Pós-graduação em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia do Museu de Astronomia e Ciências Afins, Museu de Astronomia.

MARK, Peter. Towards a reassessment of the dating and the Geographical origins of the Luso-African Ivories, Fifteenth to Seventeenth centuries. **History in Africa**, 34, p. 189-211, 2007.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Do Teatro da Memória ao Laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**, n. ser., v. 2, p. 9-42, 1994.

\_\_\_\_\_. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MUSEU NACIONAL/SEE. **Sala África**: novos usos para a coleção de objetos africanos do Museu Nacional. Projeto Faperj/edital 2013 (arquivo do SEE).

\_\_\_\_\_. Catálogo geral das coleções de Anthropologia e Ethnografia do Museu Nacional do Rio de Janeiro (aberto em 1906), vs. 1, 2, 3, 4.

\_\_\_\_\_. Livro de presença da Exposição Kumbukumbu: África, memória e patrimônio na Baixada Fluminense (aberto em 01/10/2014).

OLIVEIRA, João Pacheco de. Dos museus para as pós-graduações: Iniciada com as expedições científicas a antropologia no Brasil se especializou no contexto universitário. **Revista de História**, v. 2, p. 70-73, 2010.

\_\_\_\_\_. Museus Nacionais e os desafios do contemporâneo. In: MONTENEGRO, Aline; BEZERRA, Rafael Z. (orgs.). **Museus**

**Nacionais e os desafios do contemporâneo.** Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2011.

PADUA, José Augusto; CAMARGO-MORO, Fernanda de; VANDELLI, Domenico; VANDELLI, Alexandre; KURY, Lorelai. **O gabinete de curiosidades de Domenico Vandelli.** Rio de Janeiro: Dantes, 2008.

SANTOS, Rita de Cassia Melo. **Um naturalista e seus múltiplos: colecionismo, projeto austríaco na América e as viagens de Johann Natterer no Brasil (1817-1835).** Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Antropologia do Museu Nacional/UFRJ, 2016.

SCHILDKROUT, Enid; KEIM, Curtis A. (eds.) **The Scramble for Art in Central Africa.** Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

SOARES, Mariza de Carvalho; AGOSTINHO, Michele de Barcelos. A Coleção Ovimbundu do Museu Nacional, Angola 1929-1935. **Mana**, 22 (2), p. 493-518, 2016.

SOARES, Mariza de Carvalho; AGOSTINHO, Michele de Barcelos; LIMA, Rachel Correa. **Conhecendo a exposição Kumbukumbu do Museu Nacional.** Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2016. (e-book disponível online em: <http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/etnologia/LivroKumbukumbu.pdf>).

SOARES, Mariza de Carvalho. *Diplomacia da Amizade: a coleção Adandozan do Museu Nacional.* (manuscrito)

\_\_\_\_\_. *Collectionism and Colonialism: The Africana Collection at Brazil's National Museum (Rio de Janeiro).* In: ARAUJO, Ana Lucia (ed.). **African Heritage and Memory of Slavery in Brazil and the South Atlantic World.** Amherst, New York: Cambria Press, 2015.

\_\_\_\_\_. *Trocando galanterias: a diplomacia do comércio de escravos, Brasil-Daomé, 1810-1812.* **Afro-Ásia**, 49, p. 229-271, 2014.

\_\_\_\_\_; LIMA, Rachel Correa. *A Africana do Museu Nacional: história e museologia*. In: AGOSTINI, Camilla (org.). **Objetos da escravidão**. Abordagens da cultura material da escravidão e seu legado. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2013.

SOUZA, Mônica Lima et al. *História da África: temas e questões para a sala de aula*. **Cadernos Penesb**, Rio de Janeiro / Niterói, 2006.

VELOSO JUNIOR, Crenivaldo Regis. O “artesanato da produção acadêmica”: exercício historiográfico sobre a trajetória intelectual de Heloísa Fénelon. Comunicação apresentada no XXIX Simpósio de História Nacional, Brasília, 24-28 jul. 2017.

VERGER, Pierre. Uma rainha africana mãe de santo em São Luís. **Revista da USP**, p. 151-158, jun.-ago. 1990.



# DESCOLONIZANDO A ILUSÃO MUSEAL – ETNOGRAFIA DE UMA PROPOSTA EXPOSITIVA

*João Pacheco de Oliveira  
Rita de Cássia Melo Santos*

Os grandes museus etnográficos constituíram-se no século XIX em lugares de memória que celebravam a superioridade do Ocidente e produziam imagens e narrativas que justificavam e legitimavam o empreendimento colonial. Para os seus visitantes, os habitantes das metrópoles coloniais, os museus levavam imagens, cores, cheiros e sabores de outros povos, sempre abordados como simples e primitivos, mas também como curiosos e exóticos. Podiam estimular a imaginação, mas não representavam mais uma forma válida de humanidade, estavam em vias de desaparecimento, por isso precisavam ser observados, registrados, analisados, separados em vitrines e estantes, cuidadosamente vigiados. O mandato tutelar era naturalizado e invisibilizava conflitos, protagonismos e resistências.

Mais de um século transcorreu, com a descolonização, o multiculturalismo e a ideologia de participação sobrepondo-se às ideologias de exclusão, mas os antigos museus coloniais e seus acervos continuam a ser peças centrais na representação sobre a humanidade e a nação.<sup>1</sup> Todavia, o atual contexto intelectual, jurídico e político propicia outras possibilidades históricas e não se torna mais estimulante ou sustentável a pura e simples representação de uma nação homogênea ou de uma humanidade branca e europeizada.

Em uma vertente conservadora não se colocam em discussão os pressupostos do que aqui chamamos de “ilusão museal”, ou seja, que a partir de um conjunto de objetos e imagens especificamente remetidos ao distante e obtidos por múltiplas formas no passado, os museus passam a falar sobre pessoas e coletividades vivas, assim como a produzir certezas e argumentos que sutilmente aderem em relação a questões políticas e

---

<sup>1</sup> ABREU, R.; CHAGAS, M. **Memória e Patrimônio**: Ensaio contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009; GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Iphan, 1996.

contemporâneas. Toda a preocupação dos curadores e administradores concentra-se em selecionar e maximizar os efeitos visuais e estéticos de objetos descontextualizados dos antigos acervos coloniais. Uma modalidade de arte – “les arts premiers” – inteiramente desgarrada dos acervos e das instituições de arte contemporânea, mas articulada ao mercado de coleções e objetos raros, associa-se ao exercício de um turismo de massa e rejeita sistematicamente qualquer possibilidade de debate sobre a contemporaneidade das comunidades políticas que engendraram tais objetos.<sup>2</sup>

Em uma outra vertente, os acervos coloniais passam a ser objeto de uma atividade crítica e propositiva que procura se afastar das antigas regras e pressupostos de construção de uma ilusão museológica, e buscam novos parâmetros. Como é possível produzir a descolonização dos acervos dos museus atuais, interferindo nas expectativas e nos gostos de seus frequentadores, ainda inteiramente carregados de etnocentrismo ou de um falso paternalismo? Como dialogar com as populações vivas, introduzir os seus pontos de vista, conhecimentos e interesses específicos em coleções que foram muitas vezes produzidas com o anonimato, o silenciamento e a despolitização dos artífices e de suas coletividades? Como converter os museus etnográficos em centros de afirmação de direitos políticos das comunidades sobre as quais falam, desmontando e desautorizando atitudes racistas, preconceituosas e segregacionistas? Como humanizar as suas exposições, em um sentido mais amplo de humanidade, em que estejam contempladas as instituições e os modos de pensar dos povos não europeus?

É nessa linha que gostaríamos de contribuir aqui, trazendo a experiência de antropólogos na organização de uma exposição sobre os índios da costa atlântica e do sertão da região Nordeste do Brasil. Trata-se de um experimento, de uma tentativa de buscar novos parâmetros para a descolonização da “ilusão museal” dos museus ao mesmo tempo em que buscamos sua refundação enquanto fábrica de ilusão. Aqui apresentaremos brevemente as condições de realização, uma descrição da proposta museológica, algumas reações do público e possíveis conclusões após a efetivação de tal empreendimento. O estilo narrativo

---

2 L'ESTOILE, Benoît. **Le goût des autres**: de l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007; PRICE, Sally. **Paris Primitive**: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

será basicamente etnográfico, inclusive ao procurar lidar com nossas próprias intenções e limitações.

## AS CONDIÇÕES DO EXPERIMENTO

Os povos indígenas do Nordeste são, dentre a população originária do Brasil, os que mais sofrem com o preconceito e a estigmatização. São discriminados por serem considerados “extintos” pelo senso comum e pelos intelectuais, enquanto inversamente são muitas vezes colocados na condição de “inautênticos” (ou “falsos índios”) pelos antropólogos e indigenistas. Esta dupla avaliação negativa ameaça a obtenção de direitos a terra e à assistência.

Nossa aproximação com esses povos vem desde a década de 1990 e tem revelado potencialidades significativas nos trabalhos desenvolvidos em termos de modelos analíticos, padrões de etnografia e perspectivas indigenistas<sup>3</sup>. Estudos e reflexões elaboradas em diálogo e colaboração constante com esses indígenas nos têm permitido realizar a crítica à perspectiva que os coloca como “inautênticos”. Dito isso, como estender mais amplamente as repercussões deste trabalho crítico, atingindo não apenas o público especializado – os antropólogos, indigenistas etc. – mas dialogando com o grande público e procurando modificar o desinteresse e os preconceitos que marcam a sua convivência em espaços museológicos com a temática indígena?

A nossa proposta buscou estabelecer um diálogo com as representações do próprio público, convidando-o a colocar-se perante o que era exposto. Ao invés de fazer tábula rasa do seu universo de informações e sentimentos sobre a temática indígena, estimulamos o visitante a trazê-las para a visita e a caminhar conosco, numa troca de dados e interpretações – um exercício dialógico capaz de levar a surpresas e estranhamentos, mas que ao final pode apontar para uma fusão de horizontes.

Para sacudir as certezas e os esquemas de apreensão etnocêntricos, entendemos ser preciso inserir os povos indígenas na História do Brasil,

3 Vide **Atlas das Terras Indígenas do Nordeste**. Rio de Janeiro: PETI/Museu Nacional, 1994; **A Viagem da Volta** – Etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste Indígena. Rio de Janeiro: Contracapa, 1999 [2ª. ed. de 2004]; **A Presença Indígena no Nordeste** – processos de territorialização, modos de reconhecimento e regimes de memória. Rio de Janeiro: Contracapa, 2011.



trabalhando com as narrativas de imagens sobre o relacionamento entre brancos e índios ao longo de vários séculos. A proposta delineada por nós buscava construir alternativas às perguntas e às dificuldades acima expostas. Entre as pré-condições necessárias estava também repensar a participação indígena, que não deveria se limitar a fornecer mão de obra ou informantes, mas deveria ocorrer através do controle dos efeitos políticos de tal exposição. Para isso foi fundamental o papel da Apoinme (Associação dos Povos Indígenas do Nordeste, Norte de Minas Gerais e Espírito-Santo). Nossa chegada às áreas não se deu por meio do caminho estético (buscando os artesãos supostamente melhores) ou por meio da via acadêmica (recorrendo a informantes de pesquisadores), mas pela via das lideranças políticas locais, ligadas à luta pela terra e por direitos, que desempenharam um papel fundamental na definição do que poderia ser mostrado.

Buscamos também redirecionar o olhar e as emoções dos visitantes, acionando o sentimento de culpa com fins políticos atuais. Era preciso que o visitante, ao se deparar com a história indígena, passasse a se questionar intimamente sobre o que nós (não indígenas) fizemos com eles (indígenas), que refletisse de forma penosa e doída sobre as terríveis engrenagens postas em curso pela colonização, que conduziram a uma passagem de um paraíso terrenal (apontado no começo da colonização) para a criminalização e subjugação das populações indígenas. Trata-se de produzir uma catarse intelectual e afetiva que abra caminhos para outras compreensões acerca dos povos indígenas hoje.

Para isso, em vários momentos da exposição buscamos relacionar o passado e o presente, produzindo um entrecruzamento de temporalidades. O cotidiano do visitante, com as imagens que lhe são familiares, como o porto de Recife, ou o nome de ruas, fortes e igrejas, dialoga com a narrativa do passado, como se estivéssemos no mesmo espaço físico alavancando a ilusão de um mergulho no tempo.<sup>4</sup> Não são outros os que a exposição “Os Primeiros Brasileiros” mostra, como indígenas e colonizadores, somos nós mesmos, estamos realizando um mergulho no tempo para vivenciar profundamente o passado. Se só podemos lastimar a história pretérita, podemos construir outros desfechos para a nossa história de hoje.

---

<sup>4</sup> **É por isso que a exposição** “Os primeiros brasileiros”, longe de ser uma mostra itinerante, necessita adaptar-se a cada ambiente expositivo e a cada contexto histórico-social, abrindo lugar para a incorporação de imagens e marcos conhecidos pelos visitantes.

O uso das informações etnográficas e históricas precisa, em tal proposta, ser rigorosamente trabalhado. Não podemos assumir o tom de uma aula para estudantes supostamente interessados, precisamos compartilhar imagens, sentimentos e informações com o visitante, criar cumplicidade, produzir perguntas, estimular e aguardar respostas. Como bem nos lembra Borges<sup>5</sup>, não se aprende com o que é diretamente ensinado, mas muito mais com o que é sugerido, com as brechas que nos permitam ser atores ativos, com aspectos que nos possibilitem sonhar. A forma escolhida foi uma viagem no tempo que pode dar um novo final a uma velha história. Para isso, o próprio visitante tem que se reformular, chegar ao final como um novo sujeito e ser capaz de ver o indígena de modo diferente. Isto exige não apenas informações etnográficas, mas também imagens, sentimentos, descobertas e um novo projeto político quanto aos índios e ao Brasil.

Para a preparação da exposição foi fundamental o apoio da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), em Recife, Pernambuco. No ano de 2006, foi obtida do CNPQ uma bolsa de pesquisador visitante para João Pacheco de Oliveira que o permitiu permanecer na região por um período de quase dois anos. Com o apoio do Departamento de Pesquisas Sociais da Fundaj foram conseguidas quatro bolsas de iniciação científica, bem como apoiados os deslocamentos com a equipe para o interior do Nordeste, disponibilizada uma sala para os trabalhos da equipe, que foi instalada com arquivos, computadores, mesas e telefone. Além disso, pudemos contar com a colaboração de pesquisadores, alguns vinculados diretamente à instituição, como Marcondes Secundino, e outros a ela associados por meio dos projetos de pesquisa, como Estevão Palitot, Ivson Ferreira, Edson Silva, entre outros. Eram condições modestas, mas imprescindíveis à realização do empreendimento. Nesse contexto, fortalecemos o vínculo com a Apoinme, que logo se tornou a nossa principal interlocutora, nos acompanhando e guiando nossos caminhos até as aldeias, especialmente através da participação de Uilton Tuxáu e Zé de Santa, fundamentais em tais conexões.

---

5 BORGES, J.L. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 40.

## **PROPOSTA EXPOSITIVA**

Ao entrar na exposição, um primeiro momento marca a passagem do tempo do presente para o passado. Convidamos os visitantes a reviverem os perigos da travessia entre a Europa e a América no século XVI. O grande mar e os seus monstros marinhos, as dimensões então conhecidas dos continentes, a primeira vista das terras que viriam a ser Brasil, tudo está presente no espaço denominado **A Viagem**. Como em um túnel do tempo, o visitante recobra as condições de viagem daquele período, aproxima-se dos riscos corridos pelos primeiros navegantes e, como eles, surpreende-se no encontro com os habitantes daquelas terras – tão pouco conhecidas, nada conquistadas.

Entrando no espaço seguinte, **Os primeiros brasileiros**, o visitante simula o encontro com os muitos índios que habitavam esse território. Aí estão os Tapuias, os Tupis, os Camacãs, os Botocudos que, retratados em tamanho real, se apresentam aos visitantes em toda a sua diversidade, beleza e pujança (Imagem 1). A apresentação das florestas retratadas por Rugendas recompõe o antigo ambiente do encontro. Os mapas pioneiros de Pedro e Jorge Reinel (1515-1519) e João Teixeira Albernaz (1631) dão uma ideia dos modos de ocupação do território (Imagem 2) – com áreas fixas e densamente povoadas. Os dados populacionais da ocupação da América e da Europa contribuem uma vez mais para demolir o mito estabelecido de “terra despovoada”. A América, tal qual a Europa, tinha uma população estimada de 3 milhões de pessoas e os dados demográficos estão aqui indicados para facilitar a compreensão dos visitantes. As citações de Caminha relembram o estupor do primeiro encontro:

Andavam todos tão bem dispostos e tão bem feitos e galantes com suas tinturas que agradavam. (...) E estavam já mais mansos e seguros entre nós do que nós estávamos entre eles.

A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Nem fazem mais caso de encobrir ou deixar de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara. A cerca disso são de grande inocência. (...) seus corpos são tão limpos e tão gordos e tão formosos, que não pode ser mais!

(Carta de Pero Vaz de Caminha a El Rey, 1500).

DE ACERVOS COLONIAIS AOS MUSEUS INDÍGENAS:  
FORMAS DE PROTAGONISMO E DE CONSTRUÇÃO DA ILUSÃO MUSEAL



Imagem 1 - “Índia Camacã”, de Jean Baptiste Debret. In: *Viagem pitoresca e histórica pelo Brasil* (1816-1831)

João Pacheco de Oliveira e Rita de Cássia Melo Santos  
(Organizadores)

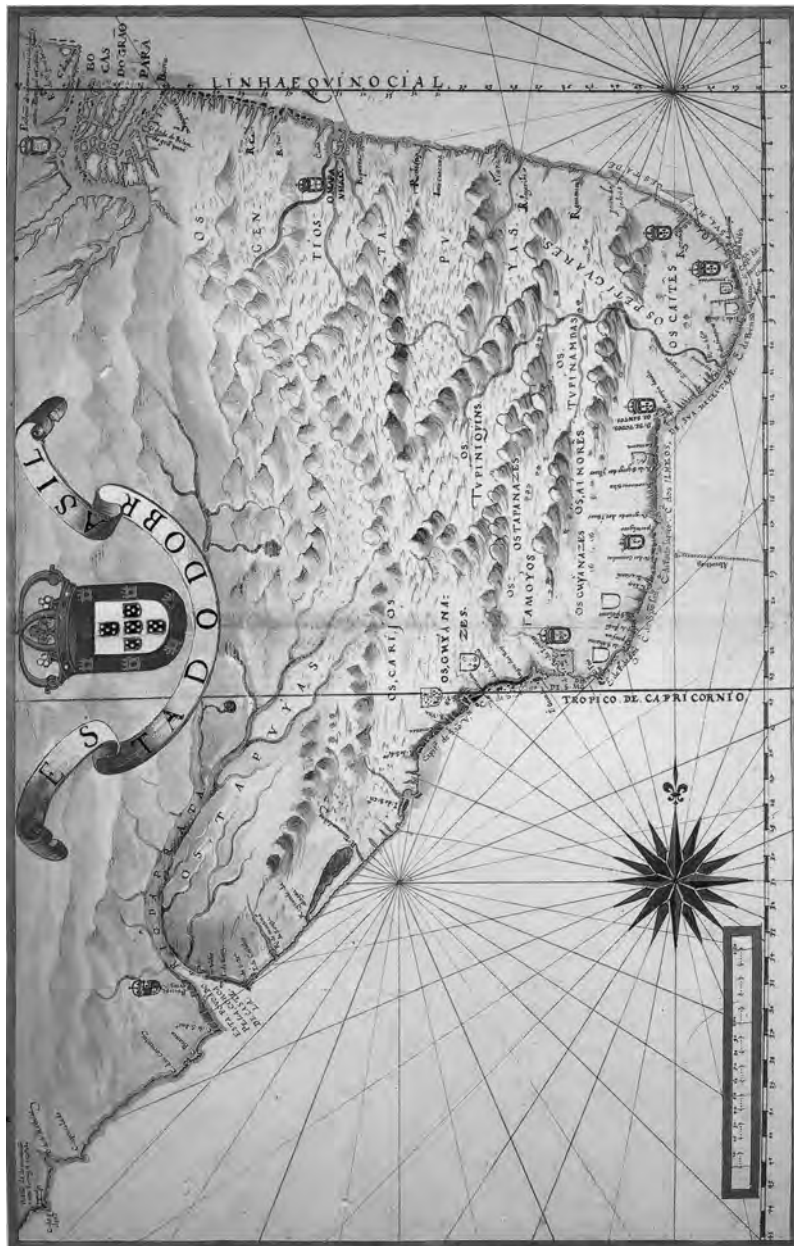


Imagem 2 - Atlas do Estado do Brasil, de João Teixeira Albernaz I ("O Velho"), 1631

Os dois primeiros momentos da exposição pretendem realizar um jogo entre a diversidade e a alteridade dos primeiros contatos que permitam aos visitantes questionarem a ideia de unidade imposta pela categoria usual e uniformizadora de índios e de assimetria do encontro construída somente a partir da colonização e da dominação dessas populações. Buscamos restituir o impacto dos primeiros encontros e reviver a admiração sentida pelos europeus em sua chegada às terras americanas. Na ausência de imagens contemporâneas dos primeiros encontros, recuperamos nas pinturas de Eckhout, Rugendas e Debret narrativas pictóricas que permitam simular aquele momento.

Os relatos de viajante e exploradores, bem como a publicação dos primeiros livros de viagens, promoveram entre o público leitor europeu muita curiosidade e fascínio sobre o Novo Mundo e seus moradores. Não foram apenas os europeus que atravessaram o Atlântico para conhecer as riquezas e as curiosidades da América, mas também muitos indígenas foram levados para Portugal, França e Holanda. No terceiro espaço, **O Imaginário da colonização**, os visitantes podem conhecer um pouco mais sobre esses deslocamentos.

Uma ocasião das mais notáveis, retratadas na exposição, sucedeu durante a recepção organizada pela cidade de Rouen, em 1550, ao rei Henrique II e à rainha Catarina de Médicis. Foi organizada uma festa brasileira, com a presença de indígenas que simularam conflitos armados e danças perante a nobreza francesa, evento indicado pela miniatura anônima de 1550.<sup>6</sup> O costume de levar indígenas para a Europa não se limitou ao século XVI. Muito tempo depois, já no século XIX, o príncipe Maximiliano, ao retornar à corte, levou consigo o índio botocudo Quack, que lhe servira como criado durante a sua viagem ao Brasil, e que continuou a viver em companhia de seu amo até a morte. Quack e sua história aparecem na exposição através da gravura registrada no livro de Neuwied.<sup>7</sup>

Num segundo momento, o visitante se depara com as releituras da fundação colonial. A figura mítica do Caramuru nas embalagens do

---

6 Uma das dez miniaturas que ilustram o manuscrito anônimo *L'Entrée du Très Magnanime, Très Puisant Très Victorieux Roy de France Henry Deuxième de Ce Nom*. Rouen, 1550 c. Anônimo.

7 Retrato do botocudo Quäck. Karl zu Wied-Neuwied. In: *WIED-NEUWIED, Maximiliano de. Viagem ao Brasil (1815-1817)*.

Eucalol e no quadro de Frederico Schefell aparece aqui para lembrar os caminhos dessa narrativa. Como nos conta Janaína Amado:

(...) a história de Caramuru tem se constituído, desde o século XVI, em uma das narrativas preferidas (...) quando querem falar a respeito do Brasil e estabelecer uma origem para esse país. É uma antiga história arraigada na cultura brasileira, importante para a formação de uma certa ideia de nação, que tem transitado com facilidade do erudito ao popular e à comunicação de massa, da academia às ruas, da prosa à poesia, do oral ao escrito e ao pictórico, da tradição à inovação, fortemente disputada pela história, pela literatura e pela tradição popular.<sup>8</sup>

Em seguida, apresentamos a construção imagética da América enquanto elemento feminino a ser dominado. Desde o século XVI até o XVIII foram bastante comuns as representações dos continentes feitas sempre através de figuras femininas. As imagens da Europa destacaram o refinamento, o recato e a vida familiar. As da América, ao contrário, centraram-se na admiração da nudez, em sua juventude e sedução, na estranheza e pujança do ambiente que a cerca. Atribui-se-lhe um natural agressivo e perverso, assinalando sua condição guerreira e exibindo reiteradamente cabeças humanas e cenas de canibalismo. Só a figura da América feita na Bahia, já no século XVIII (Imagem 3), dentro do estilo barroco, é que omite tal alusão, colocando em primeiro plano as riquezas da terra (entre elas, a cana-de-açúcar e as pedras preciosas).

---

<sup>8</sup> AMADO, Janaína. Diogo Álvares, o Caramuru, e a Fundação Mítica do Brasil. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 25, p. 3-39, 2000.

*DE ACERVOS COLONIAIS AOS MUSEUS INDÍGENAS:  
FORMAS DE PROTAGONISMO E DE CONSTRUÇÃO DA ILUSÃO MUSEAL*



Imagem 3 - “América”, de José Teophilo de Jesus (1758?-1847)

A América é apresentada como um continente a ser desbravado e explorado. Exuberante e rico, precisa ser também conquistado, convertido e domesticado. É isso que mostra ao visitante a imagem da descoberta da América por Cristóvão Colombo, representação iconográfica bastante popularizada do fenômeno histórico. A América é uma jovem, desnuda, autóctone, pagã e canibal que, sentada em sua rede, vê a chegada de um homem, europeu, maduro, civilizado e cristão, cuidadosamente vestido e que de pé carrega um estandarte da Espanha católica (Imagem 4). Assim os europeus pretendem justificar a conquista, não como um exclusivo ato de força ou de rapina, mas como um dever ético e político, uma missão religiosa que de algum modo é acolhida por alguns nativos.





Imagem 4 - “América”, de Theodore Galle e Jan Van der Straet, 1589

Outro elemento comum na representação dos territórios eram as cartas de navegação que, além de conterem os mapas, costumavam apresentar pequenas e esmeradas ilustrações, compostas por desenhos e pinturas sobre os habitantes do Novo Mundo. Tais vinhetas circulavam de forma independente dos mapas, sendo frequentemente reproduzidas, coloridas e modificadas em outros mapas. Pelas escolhas que supunham, de algum modo expressavam as experiências de navegadores e exploradores, inclusive direcionando suas expectativas. Um agrupamento dessas vinhetas vem apresentar aos visitantes esse conjunto de expectativas (Imagem 6, vinhetas *a* e *b*).

Sobretudo aquelas datadas do século XVI e primeira metade do XVII são coloridas e apresentam os indígenas sob uma luz favorável, como homens e mulheres fortes, belos e altivos. É o caso do selo da exposição encontrado no mapa “America Pars Meridionalis”, feito em 1638 pelo cartógrafo holandês Henricus Hondius, e posteriormente, em 1646, colorido por Johannes Janssonius (Imagem 5).

DE ACERVOS COLONIAIS AOS MUSEUS INDÍGENAS:  
FORMAS DE PROTAGONISMO E DE CONSTRUÇÃO DA ILUSÃO MUSEAL

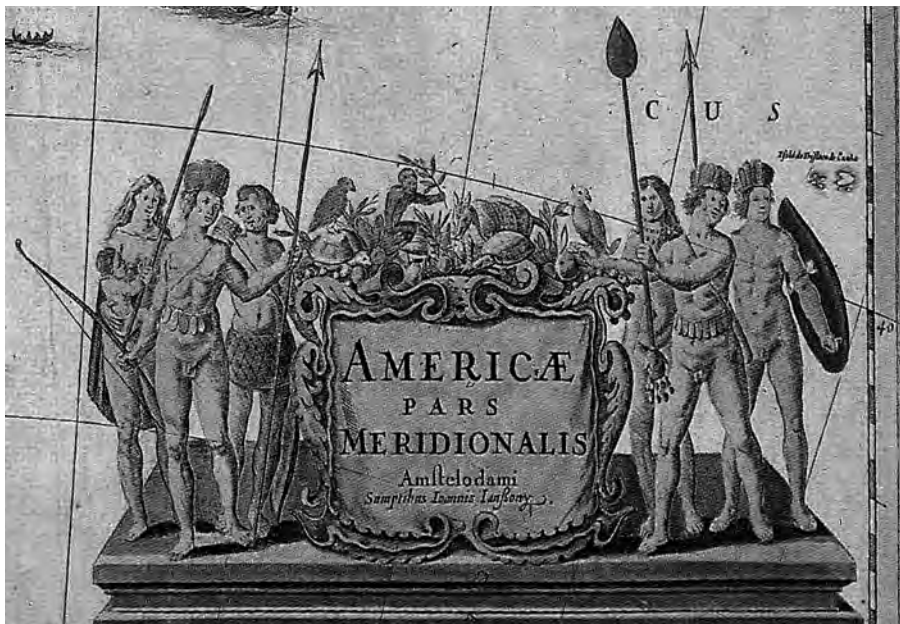


Imagem 5 - “America pars meridionalis” (Detalhe), de Jan Jansson, 1640

À medida que avança a conquista da América, surgem outros personagens nos mapas, como os escravos negros e os colonizadores (europeus ou mestiços). Os indígenas começam a ser representados ou de forma negativa e criminalizante via o canibalismo, ou como uma população vencida, o lugar de destaque cabendo aos colonizadores. Por fim, um mapa do final do século XVIII já os apresenta como primitivos e atrasados, antecipando o evolucionismo e a classificação dos indígenas entre as culturas neolíticas (Imagem 6, vinheta b).

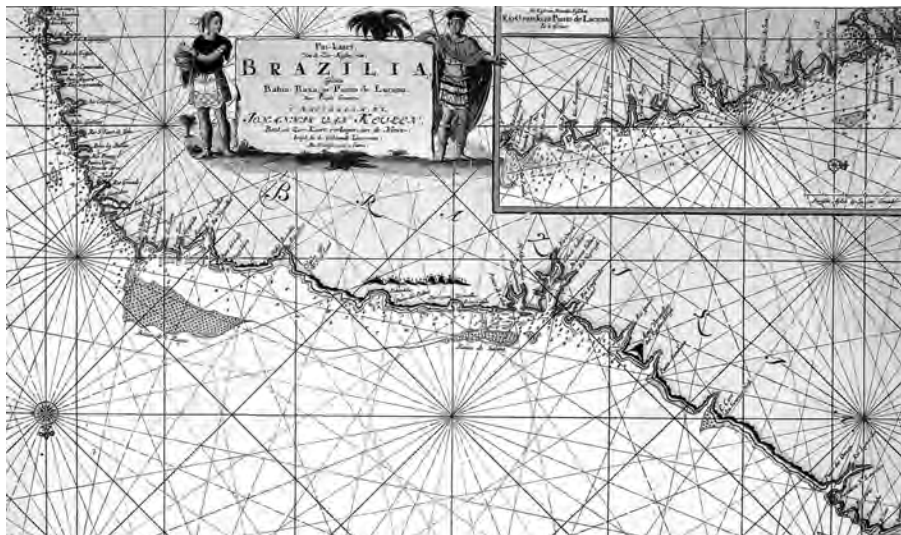


Imagem 6, vinheta a (acima) - Carta Náutica da Costa do Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba, entre a Baía Baixa e Ponta de Lucena (Detalhe), de Claes Jansz Vooght (?-1696); vinheta b (abaixo) - Mapa do Brasil e das regiões circunvizinhas (Detalhe), de Giovanni Maria Cassini, 1798.

DE ACERVOS COLONIAIS AOS MUSEUS INDÍGENAS:  
FORMAS DE PROTAGONISMO E DE CONSTRUÇÃO DA ILUSÃO MUSEAL

Por fim, a imagem “Les Pêcheurs” (Imagem 7), da Manufacture des Gobelins, em Paris, encerra esse módulo da exposição, recuperando o ponto final desse processo de construção do imaginário colonial da América como paraíso terrenal e prenunciando o processo de colonização desse território apresentado a partir do módulo **A armadilha da colonização**.



Imagem 7 - “Les Pêcheurs” (Detalhe), Manufacture des Gobelins, Paris

Enquanto no velho Mundo a natureza avaramente se regateava suas dádivas, repartindo-as por estações e só beneficiando os previdentes, os diligentes, os pacientes, no paraíso americano ela se entregava de imediato em sua plenitude, sem a dura necessidade – sinal de imperfeição – de ter de apelar para o trabalho do homem. Como nos primeiros dias da Criação, tudo aqui era dom de Deus, não era obra do orador, do ceifador ou do moleiro (BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio, 1996).<sup>9</sup>

9 **Visão do Paraíso:** Os motivos edênicos na descoberta e colonização do Brasil. 6. ed. Brasília:

No espaço seguinte, apresentamos aos visitantes os primeiros contatos entre os portugueses e os indígenas. Nesse momento, eles estavam voltados para a troca do pau-brasil por quinquilharias diversas. Não foi difícil para os recém-chegados atrair a atenção dos nativos para as mercadorias trazidas em seus navios, estabelecendo feitorias e organizando o corte e o preparo das madeiras a serem remetidas para as metrópoles. Portugueses, franceses e holandeses montaram feitorias e iniciaram relações de aliança com os indígenas, dando origem a conflitos e escaramuças, chamados por alguns de “guerra do pau Brasil”, em que os nativos eram largamente utilizados. À medida que Portugal reforçava o seu controle sobre a região e o comércio se tornava mais intenso e regular, as relações deixaram de ser eventuais e simétricas para começarem a gerar vínculos de dependência e escravização dos indígenas. “(...) Todos os anos vinham a Pernambuco 45 navios, pouco mais ou menos, a carregar açúcar e pau-brasil, que era da melhor qualidade” (PEREIRA DA COSTA, F. A., 1983).<sup>10</sup>

Durante a maior parte do período colonial, a escravização regular de índios era tida como prática ilegal e explicitamente censurada nas regulamentações da Coroa, o que não impediu a existência de muitas formas de burlar tal proibição. A mais simples era simular que se tratava de meras relações de trabalho, que podiam ser desfeitas de acordo com a vontade e a consciência dos indígenas.

Em decorrência de seu caráter clandestino, não estão disponíveis dados quantitativos sobre a escravidão de indígenas e seu peso na economia da colônia no século XVI e início do XVII. Mas os dados demográficos apresentados por Pereira da Costa indicam que a população indígena aldeada em torno de Olinda era pelo menos duas vezes superior à população local. Frei Vicente Salvador, em um relato candente datado de 1627, nos fala sobre os costumes da época. A população nativa foi largamente usada não só na coleta do pau-brasil, em obras públicas (na construção de fortificações, igrejas e caminhos) e como soldados, mas também na lavoura de açúcar, nos engenhos e nas minas de salitre. O trabalho dos indígenas durante os primeiros séculos de colonização

---

Editora Brasiliense, 1996.

10 **Anais Pernambucanos**, VI, p. 464. Recife: Fundarpe, 1983 (Texto referente à década de 1570).

aparece indicado na exposição pelas imagens de Ramusio<sup>11</sup>, Johannes Van Keulen<sup>12</sup>, Jan van Brosterhuisen<sup>13</sup>, sendo a de maior impacto a gravura de Pieter van Der sobre desenho de Theodore De Bry (Imagem 8).<sup>14</sup>



Imagem 8 - “Comme les indiens coupent et traitent le sucre” (Como os índios cortam e tratam a cana-de-açúcar), de Pieter Van der Aa, 1729, sobre desenho de Theodore de Bry.

Um dos mais eficientes instrumentos de dominação dos indígenas foi o uso da aguardente. A sua reiterada utilização no simples ritual de saudação ou confraternização já colocava os nativos como joguetes dos interesses dos forasteiros, acompanhando sempre o comércio desigual, propiciando o aliciamento de trabalhadores, ou favorecendo a desocupação de terras para a colonização. Tal mecanismo aparece na exposição por meio da imagem “Aldeia Cantagalo”, de Rugendas (Imagem 9).

11 Mapa (Detalhe). Giovanni Battista Ramusio, 1556.

12 Atlas Zee-Fakkel (Detalhe). Johannes Van Keulen, 1683.

13 Rio Grande, com o forte Keulen [dos Reis Magos]. Jan van Brosterhuisen, 1647.

14 “Comme les Indiens coupent et traitent le sucre” (Como os índios cortam e tratam a cana-de-açúcar). Pieter van Der Aa, 1729, sobre desenho de Theodore de Bry.



Imagem 9 - “Aldeia de caboclos em Cantagalo”, de Jean Baptiste Debret. In: *Viagem pitoresca e histórica pelo Brasil (1816-1831)*

Outro meio de obtenção de escravos indígenas era através das “tropas de resgate”, expedições armadas que se dirigiam aos sertões invadindo as aldeias e supostamente libertando outros índios, tidos como prisioneiros destinados à antropofagia. Ao invés de serem deixados livres, os prisioneiros resgatados eram conduzidos às cidades e distribuídos entre os colonos. Nesses casos, tratava-se de uma escravidão temporária e legal que – alegava-se – visava compensar os gastos com a expedição de resgate. Tais práticas instituíram de fato um mercado paralelo de escravos índios, algumas vezes suprido por indígenas capturados por outros indígenas e trocados com os moradores dos núcleos coloniais.

As “guerras justas” foram outro artifício para conseguir escravos indígenas e liberar terras para a colonização. Assim, as autoridades coloniais, qualificando algumas nações indígenas como portadoras de um caráter selvagem e beligerante, decretavam o início de uma guerra contra essas coletividades. Ao finalizarem as operações militares, ou os nativos eram completamente exterminados ou, como castigo, eram colocados a servir como escravos durante longos períodos. Muitas

eram as razões para uma declaração de “guerra justa”. Os motivos com mais frequência mencionados eram o ataque de indígenas às fazendas e povoações, o roubo de gado, a interrupção dos caminhos. Constituíam-se, porém, em razão suficiente a mera recusa em aceitar a formação religiosa (católica).

A justaposição das imagens “O caçador de escravos”<sup>15</sup> e “Soldados (mestiços) escoltando selvagens”<sup>16</sup> (Imagem 11), ambas de Debret, ao texto de Frei Vicente Salvador, e a imagem “Guerrilhas”, de Rugendas<sup>17</sup> (Imagem 10), pretendem comunicar aos visitantes a violência desse processo.

Com certos enganos e com algumas dádivas de roupas e ferramentas que davam aos principais e resgate pelos que tinham presos em corda para os comerem, abalavam aldeias inteiras e em chegando à vista do mar, apartavam os filhos dos pais, os irmãos dos irmãos e ainda às vezes a mulher do marido, levando uns o capitão mameluco, outros os soldados, outros os armadores, outros o que impetraram a licença, outros os que lhe concedeu. Todos se serviam deles em suas fazendas e alguns os vendiam, porém com a declaração de que eram índios de consciência e que não lhes vendiam senão o serviço. Quem os comprava, pela primeira culpa ou fugida, os ferrava na face, dizendo que lhe custaram seu dinheiro e eram cativos. (FREI VICENTE DE SALVADOR, 1965 [1627])<sup>18</sup>

---

15 DEBRET, Jean Baptiste. “O Caçador de Escravos”. In: **Viagem Pitoresca e Histórica pelo Brasil (1816-1831)**.

16 DEBRET, Jean Baptiste. “Soldados (mestiços) escoltando selvagens”. In: **Viagem Pitoresca e Histórica pelo Brasil (1816-1831)**.

17 RUGENDAS, Johann Moritz. “Guerrilhas”.

18 In: **História do Brasil: 1500-1627**. São Paulo: Melhoramentos, 1965 [1627]. p. 186-188.



João Pacheco de Oliveira e Rita de Cássia Melo Santos  
(Organizadores)



Imagem 10 - “Guerrilhas”, de Johann Moritz Rugendas



Imagem 11 - “Soldados (mestiços) escoltando selvagens”, de Jean Baptiste Debret.  
In: *Viagem Pitoresca e Histórica pelo Brasil* (1816-1831).

Tais atrocidades tornaram-se conhecidas na Europa, acarretando reações. Uma bula papal, datada de 1539, esclarecia que os indígenas possuíam alma. Por outro lado, a escravização direta de indígenas recém-capturados era associada a uma baixa produtividade no trabalho, bem como a fugas constantes e ao aumento da resistência e da hostilidade crescentes por parte dos autóctones à implantação de núcleos coloniais. A Coroa portuguesa modificou seu projeto inicial, abandonando a crença na eficácia da colonização por empreendedores privados.

Com a instituição de uma autoridade central na colônia, chegaram à Bahia, juntamente com o primeiro governador-geral, os primeiros missionários jesuítas, que iniciaram a construção de igrejas, os seminários e as missões. O batismo e a catequização dos indígenas não corresponderam apenas a um ato religioso, sendo fundamentalmente político e econômico, pois transformava-os em vassallos do rei católico de Portugal e possibilitava o início da preparação da população autóctone para funcionar como mão de obra dos empreendimentos coloniais. Esse processo é narrado no módulo **O Abrigo Missionário**.



Imagem 12 - “Elevação da cruz em Porto Seguro” (Detalhe), de Pedro Peres, 1879

Os jesuítas conheceram que com presentes, promessas, e razões claras e sãs expendidas por homens práticos na sua língua podiam fazer dos índios bárbaros o que deles quisessem. Com o evangelho em uma mão, e com presentes, paciência, e bom modo na outra tudo deles conseguiam. (ANDRADA E SILVA, José Bonifácio de, 1823<sup>19</sup>)

Os conflitos entre os colonos e os jesuítas levaram a constantes alterações na legislação, cuja peça básica foi o Regimento das Missões (1580). Os moradores acusavam os missionários de inviabilizar o desenvolvimento da colônia, alegando que estes pretendiam monopolizar o trabalho indígena, carreando-o para seus próprios empreendimentos. Os jesuítas, de outro lado, eram aliados da Coroa portuguesa, que se beneficiava da ampliação do tráfico de escravos negros, da consolidação de casas de comércio e do aumento do poderio lusitano na África.

Apesar do antagonismo entre colonos e jesuítas, é preciso ter presente que as missões de fato não correspondiam a uma recusa a que os indígenas prestassem serviço aos primeiros, funcionando, ao contrário, como uma instância necessária de adaptação cultural e como celeiro de futuros trabalhadores. Segundo as disposições gerais do regime das aldeias, os indígenas deviam repartir o seu tempo entre os serviços prestados aos moradores, à Coroa e à própria missão.

As missões desempenharam um importante papel no projeto geopolítico do Império português, permitindo a ocupação dos espaços interiores (os chamados “sertões”) e a expansão das fronteiras econômicas. Na região do São Francisco disputaram com as tropas de gado da Casa da Torre, de Garcia Dávila, a primazia de agirem como o instrumento básico de incorporação de terras e populações autóctones e seus territórios. A imagem “Aldeia de Tapuios”, de Rugendas (Imagem 12), permite aos visitantes conhecerem o modo pelo qual os aldeamentos foram estabelecidos. A reorganização da vida indígena, com a mestiçagem compulsória, a conformação das casas, a produção da homogeneidade, está nela retratada.

As aldeias missionárias foram construídas principalmente no século XVII e destinadas a abrigar famílias indígenas, proporcionando-lhes a catequese. Com a expulsão dos jesuítas e a transformação das missões em vilas, tais aldeias se tornaram os principais centros cerimoniais e

---

19 In: *Apontamentos para a civilização dos índios bravos do Império do Brasil*, 1823.

políticos. Pessoas e famílias de fora se estabeleceram nas cercanias dessas igrejas, acarretando intensa mestiçagem e muitas vezes pressionando os indígenas a se deslocarem para glebas mais afastadas.

Com o tempo, as edificações entraram em ruína e novos templos foram erguidos visando celebrar a colonização e os colonizadores. Nos terrenos que conseguiram manter sob seu controle, os indígenas construíram pequenas capelas para os seus ofícios religiosos. Mantiveram, porém, a referência às igrejas-sedes e aos seus santos padroeiros, participando ativamente do calendário de festas e atividades religiosas do município e da região. As antigas igrejas, como marcas de localização de velhos aldeamentos indígenas, foram – e ainda são atualmente – fatores importantes para os indígenas em sua luta por reconhecimento e demarcação de terras.

Para permitir aos visitantes compreenderem como se deu esse processo na longa duração, incluímos na exposição dois dispositivos. O primeiro era um conjunto de imagens de igrejas situadas nas terras indígenas atuais, e o outro, um quadro de aldeamentos que cobria o período do século XVII ao XIX. Este quadro permitia visualizar a localização dos aldeamentos, seus santos padroeiros e a vila a que foi convertido. Era possível, assim, perceber como os aldeamentos se tornaram os embriões do que viriam a ser as cidades atuais, possibilitando uma melhor compreensão acerca dos conflitos fundiários contemporâneos.

Encerrando o módulo colonial, os visitantes são levados a conhecer dois processos antagônicos que tiveram curso a partir do segundo quartel do século XIX: o de esbulhamento das suas terras, apresentado na **Extinção dos aldeamentos**, que tem como marco a Lei de Terras de 1850; e o de celebração do Índio como símbolo de nacionalidade, em curso desde o processo de independência do Brasil e intensificado pelo Romantismo brasileiro.

No espaço relativo à extinção dos aldeamentos, optamos por utilizar uma iluminação mais fraca, paredes mais escuras, poucos textos. As imagens se restringem às plantas de desmembramento dos aldeamentos (Imagem 13), ao relato dos processos de esbulhamento das terras e perseguição aos índios, e à imagem do “Último Tamoio”, de Rodolfo de Amoedo (Imagem 14). O objetivo dessas escolhas é realizar uma catarse com os visitantes por meio da qual eles possam experienciar a radicalidade da violência do processo colonial.

(...) Na minha humilde opinião, entendo que o Governo Imperial deve, quanto antes, extinguir este aldeamento, o qual nenhuma utilidade traz ao Estado, e que talvez ainda ocasione embaraços e perturbações de ordem pública. (...) serviram para patentear o mais solene atraso nos costumes e na indústria de seus habitantes (Ofício do Engenheiro Luis José da Silva, 03/05/1869)<sup>20</sup>

(...) Existiu sempre uma luta constante entre a Câmara e os índios de Cimbres por causa dos limites de terras (...). Em 1824, sob o pretexto de roubos e assassinatos por eles praticados, levantou-se uma força autorizada pelo governo (...) para os bater (...) muitos foram mortos a fuzil, sendo oitenta e tantos remetidos para a capital, onde tiveram fim, e os seus miseráveis filhos menores repartidos pelos habitantes da comarca, como escravos! (PEREIRA DA COSTA, F. A., 1983)<sup>21</sup>

(...) documento público de 1863 (...). Mortos os índios, esquartejavam-se os cadáveres no meio da rua, e ficavam os quartos expostos aos cães; outros foram impressados como sacos de algodão, e desde então não cessou a perseguição a êsses miseráveis, com processos, recrutamentos e mortes. E tudo isso, para se tomar as terras desses infelizes, que desesperados se vão expatriando. (PEREIRA DA COSTA, F. A., 1983)<sup>22</sup>

---

20 Arquivo Público Jordão Emerenciano – Apeje. Códice DII, v. 19, fls. 140 e 141. Referente ao aldeamento Riacho do Mato.

21 **Anais Pernambucanos**, VI, p. 240-241. Recife: Fundarpe, 1983.

22 **Anais Pernambucanos**, VI, p. 241. Recife: Fundarpe, 1983.

DE ACERVOS COLONIAIS AOS MUSEUS INDÍGENAS:  
FORMAS DE PROTAGONISMO E DE CONSTRUÇÃO DA ILUSÃO MUSEAL



Imagem 13 - Planta da extinta aldeia de Ipanema. Acervo Apeje



Imagem 14 - “O Último Tamoio”, de Rodolpho Amoêdo, 1883

O romantismo nas artes elegeram o índio enquanto um tema de inspiração poética. Não os indígenas reais de que falavam os relatórios administrativos ou as notícias de jornais da época ao descreverem conflitos fundiários e sempre externando avaliações negativas e preconceituosas. Ao contrário, as representações que surgiram eram construções altamente idealizadas, e os descreviam como bons e altivos, segundo cânones que supostamente teriam precedido à colonização. De certa forma, era a velha crença no paraíso terrenal que retornava, mas já sem os componentes religiosos, agora claramente associada ao nacionalismo e ao desejo de forjar uma unidade nacional. Obras como *Iracema* e *O Guarani* se popularizaram extraordinariamente, mostrando que os brasileiros poderiam reivindicar uma descendência singular, bem diferente da europeia, mas marcada por outros modelos de nobreza e beleza.

Mas para celebrar o índio como antepassado era necessário que ficasse bem caracterizado seu distanciamento do tempo presente. Uma das formas de se atingir este objetivo foi enfatizar, através das produções

artísticas, a tragédia de sua extinção. É o que fazem Vitor Meireles e Rodolfo Amoedo ao escolherem representar personagens que, na dimensão individual e em virtude de narrativas diferentes, expressam igualmente o vaticínio de uma (presumidamente inexorável) condenação do índio ao desaparecimento. Nesse momento, recuperamos as imagens tão conhecidas de Iracema<sup>23</sup> (Imagem 15) e Moema<sup>24</sup> para recontextualizá-las em seus jogos políticos e sociais.

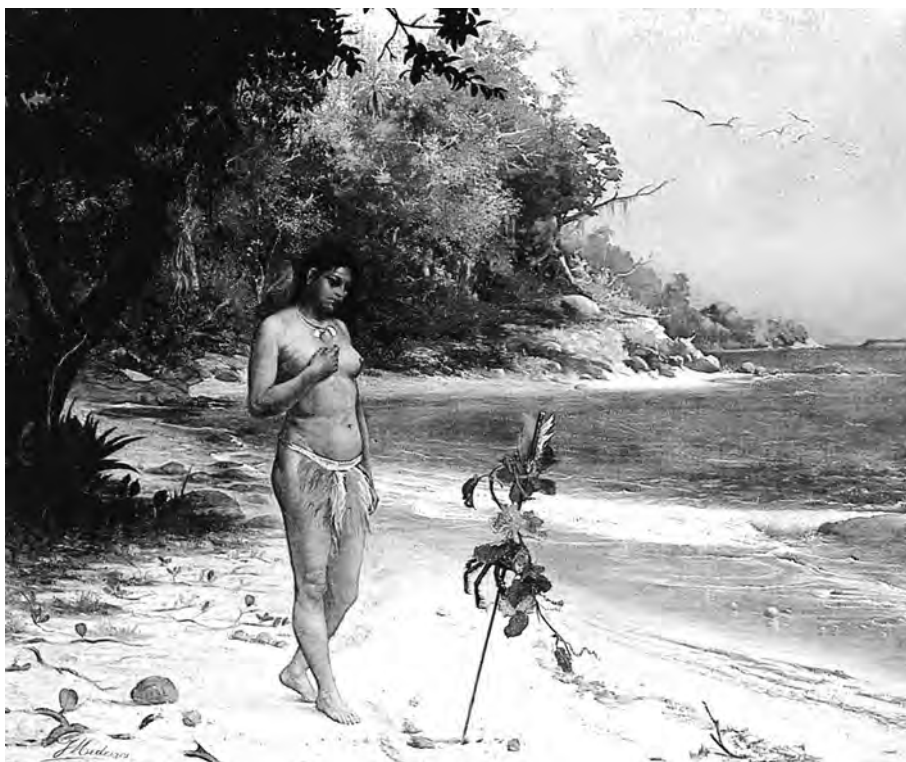


Imagem 15 - “Iracema”, de José Maria de Medeiros, 1881

23 “Iracema”, de José Maria de Medeiros, 1881.

24 “Moema”, de Vitor Meireles, 1866.



Em uma outra via, buscamos recuperar a dimensão cotidiana da representação sobre os indígenas no Império brasileiro. A nossa escolha pelas charges se deu por elas constituírem parte do imaginário de uma época. Através de seu traçado exagerado e satírico denunciam as práticas de seu tempo. Elencam, entre os acontecimentos cotidianos, aqueles que mais promovem o pasmo e a reflexão.

Na charge abaixo o índio foi posto, ao lado de D. Pedro I, como o anunciador da independência (Imagem 16). A representação do grito do Ipiranga soma-se a imagem do índio, a quem cabe o anúncio da liberdade. Liberdade da qual não desfruta. Sua incorporação à nação brasileira se deu, sobretudo, através da manipulação, da miséria e do aprisionamento. Não como um elemento forte e vivo, mas como uma coletividade passada, idealizada e irreal.



Imagem 16 - Charge em litografia de Antônio Bernardes Pereira Neto. *Revista Ilustrada*, ano 13, n. 513, 1888

O índio enquanto símbolo nacional é resultado de uma construção propositada. Foi sobretudo durante o Império e a constituição do Brasil enquanto nação que o índio foi forjado como elemento representativo deste país. Sua ascensão a símbolo nacional não constituiu uma preocupação com a sua existência contemporânea, cultural, física e material. A incorporação se deu através da celebração enquanto antepassado simbólico de um território sobre o qual se construiu o Brasil.

Desde a Independência, o índio tem sido pensado pelas camadas populares como um importante símbolo da nacionalidade e, durante a celebração do 02 de julho na Bahia, é a sua figura que aparece como elemento fundamental da libertação. Em 02 de julho de 1823 as tropas favoráveis à emancipação do Brasil, após uma série de batalhas, derrotaram definitivamente as forças portuguesas e tomaram o controle da cidade de Salvador. Conta-se que, para festejar o acontecimento, populares colocaram um indígena sobre uma carroça e desfilaram em cortejo pela cidade. Nos anos seguintes, consolidou-se uma associação entre a comemoração da Independência e a celebração da figura do caboclo. Uma escultura tornou indissociável esse vínculo, pois mostra o caboclo armado de uma lança vencendo o português (representado por um elmo e armadura). Era este personagem que, todo enfeitado de flores, polarizava as atenções e comandava o cortejo.

Essa tradição continua a se materializar no desfile cívico de 02 de julho, realizado pelas ruas de Salvador. A figura do caboclo é reverenciada não apenas como parte de uma reminiscência histórica, mas como uma verdadeira entidade religiosa, capaz de atender aos pedidos e às promessas feitas pela multidão (Imagem 17). Desfilam, nesse dia, autoridades governamentais, grupos escolares de todo o estado, bem como afoxés e filhos de santo, numa interessante síntese religiosa.



Imagem 17 - Festa do 02 de julho, Salvador-BA. Foto: Bruno Pacheco de Oliveira

Encerrando as sete primeiras cenas, o canto do Piaga anuncia o destino trágico atribuído às populações indígenas no final do século XIX e marca uma pausa reflexiva ante a passagem para o módulo seguinte, **Mundo Indígena**, no qual o visitante pode conhecer a pujança de sua cultura contemporânea compreendendo a estética de sua apresentação.

Esse monstro... – o que vem cá buscar?//Não sabeis o que o monstro procura?/Não sabeis a que vem, o que quer?/Vem matar vossos bravos guerreiros,/Vem roubar-vos a filha, a mulher!/Vem trazer-vos cruieza, impiedade – /Dons cruéis do cruel Anhangá;/Vem quebrar-vos a maça valente,/Profanar manitôs, maracás./Vem trazer-vos algemas pesadas,/ Com que a tribo tupi vai gemer;/Hão de os velhos servirem de escravos,/ Mesmo o Piaga inda escravo há de ser!/Fugireis procurando um asilo,/ Triste asilo por ínvio sertão;/Anhangá de prazer há de rir-se,/Vendo os vossos quão poucos serão. (DIAS, Antônio Gonçalves, 1969)<sup>25</sup>

25 O Canto do Piaga. In: **Poesia**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1969. p. 47-49.

A partir desse momento, as narrativas são suspensas e o visitante entra em contato com os objetos. As legendas se resumem à indicação da nomenclatura das peças, do autor e ano de sua produção. Todas as peças expostas nesse espaço foram produzidas para a exposição a partir de 2005. Elas são apresentadas segundo as categorias de uso: adornos, armas, armadilhas, animais, utensílios. Entre esse domínio e o universo religioso, o conjunto de fardamentos do Toré é apresentado. Encerram esta parte os praiás, os cachimbos e os maracás.

Após se surpreender com a diversidade da produção artística indígena contemporânea, o visitante é convidado a conhecer a trajetória dos povos indígenas do Nordeste em sua retomada política da identidade. Painéis contendo um breve histórico da luta política e imagens de suas principais lideranças compõem esta parte. No centro do conjunto, a história da Apoinme (Associação dos Povos Indígenas do Nordeste Minas Gerais e Espírito Santo) ancora a formação deste grupo político.<sup>26</sup>

Por fim, um vídeo com depoimento de três mulheres indígenas encerra a exposição. Neste vídeo, apresentamos a festa de formatura do doutoramento de Maria Pankararu, que apresenta a sua trajetória tanto acadêmica quanto de participação política e o papel da mulher entre os indígenas. Depois, uma entrevista com Maninha Xucuru-Kariri, na qual ela conta a sua trajetória de luta no movimento político indígena.

---

26 Da necessidade de estabelecer uma articulação permanente entre os Povos e Comunidades Indígenas nas regiões Nordeste e Leste formou-se, em 1990, a Comissão de Articulação Indígena LE/NE. Seguindo o processo de consolidação e afirmação do movimento indígena regional, foi realizada, em março de 1995, na cidade de Belo Horizonte/MG, a IV Assembleia Geral dos Povos Indígenas da Região Leste e Nordeste. Nela, instituiu-se oficialmente a Articulação dos Povos Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo – Apoinme. O principal objetivo da Apoinme é articular as diversas lutas (principalmente a luta pela terra) e favorecer igualmente o intercâmbio das diversas experiências desenvolvidas por esses povos em seus embates cotidianos para a garantia dos seus direitos históricos e constitucionais. Os povos indígenas dessas duas regiões vêm ao longo dos anos enfrentando vários problemas com o descaso da assistência à saúde, insuficiência de escolas e professores indígenas, e dificuldade de se inserirem no processo de estadualização dessas escolas. A Apoinme, atualmente, subdivide-se em oito microrregiões – MR-CE, MR-PB; MR-PE; MR-AL/SE; MR-BA/Norte; MR Bahia/Sul, MR-MG, MR-ES – e pretende articular também os índios resistentes dos estados do Piauí e Rio Grande do Norte. Nesse espaço geográfico estão localizados cerca de 60 povos indígenas que lutam pelo seu reconhecimento étnico e territorial. Esses povos estão distribuídos por 165 comunidades, com uma população estimada em mais de 100.000 índios.

E, no terceiro, com Tininha Potiguara, campeã de surfe, em que ela apresenta como concilia a sua identidade étnica com a sua carreira profissional e como se orgulha dela. Na saída da exposição, acompanham o visitante imagens contemporâneas dos indígenas em suas mobilizações políticas.

Em todas as exposições, exceto as realizadas em Córdoba, Argentina, e em Natal, Brasil, ocorreu uma conferência dos povos indígenas do Nordeste. Essas conferências eram coordenadas pelo movimento indígena. Nelas, não sugeríamos pautas definidas, nem atuávamos como mediadores. Buscávamos construir espaços nos quais as coletividades indígenas pudessem construir uma agenda coletiva das questões que consideravam mais importantes individualmente. Embora possa parecer banal, tal ação até aquele momento não era usual. Os indígenas estavam habituados a serem direcionados, a se encontrarem para debater questões predefinidas e, em algumas situações, alheias à sua realidade. Nosso propósito era formar um espaço de escuta para nós, de fala para eles, entre eles, em consonância com a nossa proposta de conectar a exposição à luta política.

Apesar de a narrativa aqui exposta produzir um efeito consolidado da exposição, isto não condiz com os processos realizados. A cada nova mostra, adaptávamos aos espaços possíveis a expografia, bem como os dados apresentados. A exposição possui um domínio plástico específico que se adéqua aos novos contextos onde é apresentada. Isto não quer dizer que ela seja portátil. Pelo contrário, a cada nova exposição é feito um esforço de adequação e produção de sentidos consoantes aos espaços e públicos estimados, para maior alcance dos objetivos políticos propostos.

## **REAÇÕES DO PÚBLICO, MENSAGENS RECEBIDAS**

O deslocamento do público ao longo do espaço da exposição era acompanhado por alguns monitores, em geral estudantes de graduação em História e Antropologia, que haviam passado por um treinamento específico, ministrado pela equipe de pesquisa. Foram eles que durante as reuniões de avaliação nos transmitiram algumas reações do público, contribuindo para uma cartografia desse espaço não mais em salas, mas em mensagens que eram confirmadas através das manifestações dos visitantes. Em exposições relativas aos indígenas, muitos visitantes se preparam para um discurso que procura revirar de pernas para cima

a sua concepção quanto ao país, transformando automaticamente em desvalor tudo o que faz parte dos benefícios da civilização e dos valores da pátria. O primeiro ponto a destacar é que não era assim que a exposição se iniciava, impondo uma percepção maniqueísta e apenas acusatória. A descrição das viagens como aventuras de uma ousadia hoje inimaginável já anunciava claramente a intenção de humanização de todos os homens, nativos ou alienígenas, enquadrando-os em disputas e jogos reais de encantamento, colaboração e dominação. Tal escolha evitou a construção de uma oposição entre um “nós” e um “eles”, que dificultaria a construção de pontes com os visitantes e a busca para entretecer caminhos comuns.

O orgulho do Brasil, dos índios e da natureza foi outro dos elementos destacados pelos visitantes. O antigo mito do “paraíso terrenal” foi retomado na exposição com bastante força, mostrando como, para os colonizadores, os autóctones muitas vezes foram representados de modo positivo e mesmo como objeto de desejo. A identificação dos continentes através de figuras femininas desvenda a colonização como uma atividade masculina, de guerra, saqueio e imposição de hierarquia.

Ver o avesso da colonização, com apresentação de dados desconhecidos pela maior parte dos visitantes, foi algo que muito os surpreendeu. Notícias sobre a escravização dos índios, sua participação na produção do açúcar, a extinção dos aldeamentos – entre outros dados – possibilitaram a construção de uma crítica ao processo colonial a partir de aspectos pouco contados na História oficial do Brasil. Os monitores relatavam que o encontro com um painel onde estavam as estrofes de “O Canto do Piaga”, que encerrava o primeiro módulo, constituía um dos pontos centrais de reflexividade na exposição. Ali, já sem nenhuma outra imagem na qual repousar a consciência, os visitantes se deparavam com uma mensagem que transmitia a nós toda a crueldade e o horror da colonização. Formulada com o imaginário do romantismo, a ideia de uma culpa e de uma dívida histórica afluía de maneira muito vívida. Os monitores relataram que frequentemente os visitantes aí faziam um momento de parada e reflexão, comentando entre si ou com os guias, sentindo necessidade de expressar a sua indignação.

A parte relativa à tutela missionária possibilitava aos visitantes entender as razões da conversão dos indígenas ao cristianismo, bem como apreender a extensão da presença dos símbolos católicos em

múltiplas instâncias da sua vida. Imagens quanto à incorporação desse imaginário nos rituais indígenas propiciavam perguntas e consultas aos monitores sobre as práticas religiosas nativas e um debate mais aberto e compreensivo da expectativa quanto à pureza e à autenticidade destas culturas.

Na última sala do mundo colonial, o visitante é confrontado com a produção artística do indianismo. A afirmação de uma unidade nacional através do Segundo Império caminha *pari passu* com a celebração romântica do índio no passado e a sua negação no presente. A morte do índio se transforma em objeto estético. Os acordes bem conhecidos da protofonia de *O Guarani* soavam alto e os símbolos que o Império escolheu e que os visitantes logo percebiam marcavam o lugar de construção da invisibilidade dos indígenas no processo histórico de formação do Brasil.

Uma enorme ruptura ocorre na sala seguinte, onde o público se defronta com o universo indígena contemporâneo representado por sua cultura material. Num primeiro momento, a ideia de contemporaneidade não é percebida, muitos insistindo em perguntar – apesar das legendas – de quando e de onde eram aquelas peças. Custavam a acreditar que fossem de indígenas atuais, que habitavam em municípios próximos, lugares conhecidos, e que se tratava de peças não trazidas de museus europeus e feitas no século XVII, mas sim produzidas para a exposição, e recentemente. O efeito provocado era de um rompimento brusco com a narrativa histórica até então realizada na exposição, com a completa imersão em uma cultura vívida e pujante.

Junto com as peças, no espaço destinado à apresentação da religião, uma nova surpresa para os nossos visitantes. O peso da religião e do ritual na ação política dos indígenas do Nordeste era algo quase sempre desconhecido dos visitantes. O Toré, dança ritual e elemento de marcação identitária, bem como as grandes máscaras dos Praiás eram apresentados aos visitantes em sua riqueza e diversidade. A positividade da cultura indígena do Nordeste, no final do percurso, deixava de ser uma suspeita para se tornar finalmente uma constatação.

No último módulo, **Os indígenas contemporâneos**, é apresentada a saga de cada povo para a retomada de seus territórios e seu reconhecimento por parte do Estado e das políticas públicas. Os relatos indígenas se integram claramente numa narrativa sobre a aquisição de direitos coletivos, de valorização da diversidade cultural do país e de respeito às minorias.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando começamos a realizar as pesquisas que resultaram na exposição, um dos nossos primeiros interlocutores foi o coordenador da Apoinme, Uilton Tuxá. Naquela ocasião, já éramos bem conhecidos do movimento indígena no Nordeste em virtude da realização do *Atlas das Terras Indígenas*, ainda na década de 1990, e pelo constante diálogo com os orientandos que pesquisavam na região. Tais conexões ajudaram a nos tornar, de certo modo, familiares e próximos dos indígenas com os quais passamos a travar contatos mais regulares a partir do novo projeto que se iniciava. Nesse contexto, explicávamos a Uilton os propósitos de realizar uma exposição sobre os índios do Nordeste, quais eram as nossas intenções, quais aspectos e salas que imaginávamos poderiam ter efeitos positivos sobre os visitantes para que não apenas soubessem da existência de indígenas hoje no Nordeste, mas se orgulhassem disso.

Ao falarmos sobre a sala da cultura material, Uilton demonstrou a preocupação de que talvez não houvesse materiais suficientes para isso. “Sabe, João, você andou muito pela Amazônia, está pensando talvez com base nos índios de lá, aqui as coisas são bem diferentes”, ponderava com um ar risonho. Fiquei surpreso com o seu temor de que a cultura material indígena do Nordeste não pudesse ser comparada à amazônica, mas entendi perfeitamente a sua responsabilidade como líder do movimento, pois tinha medo que tivéssemos expectativas que não pudessem vir a se realizar naquelas áreas.

A preocupação de Uilton refletia, àquela altura, um aspecto muito relevante quanto à cultura material indígena no Brasil. Tanto para os curadores quanto para os próprios indígenas, o padrão reconhecido como autêntico e belo estava situado naquelas outras regiões, nunca no Nordeste. Isto se refletia, por exemplo, nas coleções existentes nos museus da região, que não contemplavam as populações desses estados, exceto no que tange ao material arqueológico. Os museus confirmavam aquilo que para o senso comum era uma verdade inexorável, a inexistência de indígenas no Nordeste, e que para antropólogos e indigenistas correspondia a não autenticidade.

Ao final do percurso de pesquisa e da realização de diversas mostras, percebemos que o cenário se tornou bastante diferente daquele com o qual lidamos nos idos de 2006. Já durante a inauguração da primeira



mostra, em 2007, no Forte das Cinco Pontas, reencontramos Uilton, muito surpreso e feliz com o resultado apresentado. Nas semanas seguintes empenhou-se muito em levar para visitar a exposição um grupo de líderes de associações indígenas, principalmente da Amazônia, que se encontravam em Recife por poucos dias e com uma agenda apertadíssima para a realização de um curso de capacitação. Percorremos com eles todas as salas e, ao final do percurso, foi unânime o reconhecimento da beleza e da vitalidade das culturas indígenas do Nordeste, ao que completou Uilton: “ainda temos muito mais a mostrar”!

Essa inversão de perspectiva, abandonando uma visão empobrecida da cultura indígena do Nordeste e passando a ostentar um orgulho das próprias práticas culturais, foi algo que não atingiu apenas os indígenas. Os museus da região passaram também a reconhecer essa diversidade. O Museu do Homem do Nordeste é um exemplo, entre muitos, de reformulação dos seus espaços e coleções a partir daí. Hoje consta em seus acervos uma significativa coleção produzida nos últimos anos pelos povos indígenas do Nordeste. Não apenas os seus objetos passaram a frequentar os museus, como também os indígenas passaram a ocupar cada vez mais esses espaços políticos.

Se os museus sempre se pretendem produtores de fascínio e encantamento para os visitantes, a relação que as suas peças e imagens mantêm com coletividades vivas e temas políticos atuais torna-se objeto de jogos de significado e práticas que aqui chamamos de “ilusão museal”. Os indígenas não podem ser mais as referências exemplares de populações colonizadas e tuteladas. No século XXI, tais fins não são mais compatíveis com os novos projetos políticos delineados por essas coletividades nem com as possibilidades que os brasileiros não indígenas veem para a própria nação. É preciso descolonizar as técnicas e os pressupostos da “ilusão museal”, permitindo que os museus se transformem em espaços de afirmação dos direitos políticos e culturais dessas populações e possam contribuir para novos projetos de nação e utopias compartilhadas. Esta foi a nossa aposta!

## REFERÊNCIAS

ABREU, R.; CHAGAS, M. **Memória e Patrimônio**: Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

AMADO, Janaína. Diogo Álvares, o Caramuru, e a Fundação Mítica do Brasil. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 25, p. 3-39, 2000.

BORGES, J.L. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 40.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. **Visão do Paraíso**: Os motivos edênicos na descoberta e colonização do Brasil. 6. ed. Brasília: Editora Brasiliense, 1996.

DIAS, Antônio Gonçalves. **Poesia**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1969.

FREI VICENTE DE SALVADOR. **História do Brasil: 1500-1627**. São Paulo: Melhoramentos, 1965 [1627].

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Iphan, 1996.

L'ESTOILE, Benoît. **Le goût des autres**: de l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007; PRICE, Sally. Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

OLIVEIRA, João Pacheco de. **Ensaio em Antropologia Histórica**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1999.

\_\_\_\_\_. Uma etnologia dos “índios misturados”: Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. In: PACHECO DE OLIVEIRA, J. (org.). **A Viagem da volta**: Etnicidade, política e reelaboração

cultural no Nordeste Indígena. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.

\_\_\_\_\_. O Nascimento do Brasil: Revisão de um Paradigma Historiográfico. **Anuário Antropológico** 2009, p. 11-40. Brasília: UnB, 2010.

\_\_\_\_\_. Os indígenas na fundação da colônia: uma abordagem crítica. In: FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima (orgs.). **O Brasil Colonial 1483-1580**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. p. 167-228.

OLIVEIRA, João Pacheco de; ROCHA FREIRE, Carlos Augusto. **A presença dos índios na formação do Brasil**. Brasília: MEC, 2008.

PEREIRA DA COSTA, F. **Anais Pernambucanos**, VI, p. 464. Recife: Fundarpe, 1983

WIED-NEUWIED, Maximiliano de. **Viagem ao Brasil** (1815-1817).

## **SOBRE OS AUTORES**

### **ALBAN BENSA**

Antropólogo, diretor de estudos da École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS, Paris França). Tem conduzido uma reflexão contínua sobre os fundamentos epistemológicos de uma Antropologia da ação, eventos e transformações sociais. A Nova Caledônia é a sua principal região de pesquisa, onde há mais de três décadas tem se dedicado ao estudo das populações Kanak. Foi um interlocutor fundamental na construção do Centro Cultural Jean-Marie Tjibaou (Nouméa, Nova Caledônia) que inspirou a escrita do livro “Ethnologie & architecture: Nouméa, Nouvelle-Calédonie, le Centre culturel Tjibaou, une réalisation de Renzo Piano” (2000).

### **ANDREA ROCA**

Antropóloga, com Mestrado e Doutorado em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação do Museu Nacional (UFRJ/RJ), docente no Department of French, Hispanic, and Italian Studies (University of British Columbia, Canada). Foi Professora Auxiliar convidada no Mestrado em Antropologia Social da Universidade de Coimbra, Portugal. Desde 2006 é pesquisadora do Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (LACED/MN/UFRJ). É autora de “Objetos alheios, memórias compartilhadas: os usos do tempo em um museu etnográfico” (2008), e “Os sertões e o deserto. Imagens da ‘nacionalização’ dos índios no Brasil e na Argentina, na obra de J. M. Rugendas (1802-1858)” (2014). ([ufrj.academia.edu/AndreaRoca](http://ufrj.academia.edu/AndreaRoca))

### **BENOÎT DE L'ESTOILE**

Benoît de L'Estoile é antropólogo, pesquisador sênior do Centre National de la Recherche Scientifique - CNRS, França, e professor na École Normale Supérieure de Paris (Université PSL). Ele foi professor visitante no PPGAS/Museu Nacional/UFRJ. É autor do livro “Le Goût des Autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers” (2007) e co-organizador de “Antropologia em Impérios e Estados Nacionais” (2003). Além de fazer

pesquisa de campo no Brasil, pesquisou sobre a formação dos saberes coloniais na França e na Grã-Bretanha e sobre a transformação dos papéis de museus etnográficos em contextos pós-coloniais. Atualmente tem trabalhado sobre processos de múltiplas reapropriações de heranças coloniais, notadamente em museus, na Europa e na África, e coordena um convênio CAPES-COFECUB sobre “O governo da incerteza”.

### **CLAUDIA AUGUSTAT**

Curadora das coleções Sul-Americanas do Weltmuseum (Viena, Áustria). Tem se dedicado a pesquisas relacionadas à cultura material e memória cultural, projetos colaborativos e descolonização das práticas museais. Foi curadora da exposição “Além do Brasil: Johann Natterer e as coleções etnográficas da expedição austríaca de 1817 a 1835 no Brasil” realizada no Weltmuseum, em 2012, na ocasião do 54o Congresso dos Americanistas e que tornou conhecido uma das mais importantes coleções brasileiras na Europa. Desde 2018 tem se dedicado ao projeto SWICH – Sharing a World of Inclusion, Creativity and Heritage (Compartilhando um mundo de inclusão, criatividade e patrimônio).

### **CLAUDIA MURA**

Antropóloga, com Mestrado e Doutorado em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação do Museu Nacional (UFRJ/RJ), docente no Instituto de Ciências Sociais e no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Alagoas. Tem se dedicado ao estudo das representações sobre os indígenas Ticuna na exposição do Museu dos Índios da Amazônia (Assis, Itália). Desde 2009, desenvolve pesquisa com grupos indígenas no Nordeste brasileiro. É autora dos trabalhos “Uma ‘tradição de Glória’: o papel da experiência para capuchinhos e leigos úmbrios na Amazônia”, “‘Todo mistério tem dono’: Ritual, política e tradição de conhecimento entre os Pankararu” e “A organização social do Cosmo: processos político-religiosos e tradição de conhecimento entre os Pankararu”.

## **EDMUNDO PEREIRA**

Antropólogo, graduado em Comunicação Social pela PUC/RJ (1994) e mestre (1999) e doutor (2005) em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação do Museu Nacional (UFRJ/RJ). Atualmente, é professor adjunto do DA-PPGAS/MN/UFRJ. Pesquisador vinculado ao Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (LACED-MN/UFRJ). Atua principalmente nos seguintes campos de investigação: etnologia indígena, etnicidade, etnomusicologia, cultura popular e patrimonialização. Recentemente, organizou com Manoel Lima Filho o dossiê “Coleções, Colecionadores e Práticas de Representação” na revista “Sociedade e Cultura” (v.21, n.1, 2018).

## **JOHANNES FABIAN**

Antropólogo, doutor pela Universidade de Chicago e professor emérito de Antropologia Cultural na Universidade de Amsterdam. Foi professor visitante em diversas universidades nos Estados Unidos da América e na Europa. Dedicou-se a pesquisas sobre movimentos religiosos, língua e cultura popular no Zaire. Dedicou-se também a trabalhos teóricos e críticos sobre a Antropologia, dos quais “Time and Other: How Anthropology Makes Its Object” (1983) tornou-se um livro obrigatório a todos os aspirantes em Antropologia. Publicou ainda, “Remembering the present: painting and popular history in Zaire” (1996); “Out of our minds: reason and madness in the exploration of Central Africa” (2000); “Ethnography as commentary: writing from the virtual archive” (2008); e, “Anthropology with an attitude: critical essays” (2011).

## **JOÃO PACHECO DE OLIVEIRA**

Antropólogo, Professor Titular do Museu Nacional/UFRJ (desde 1998). Orientou mais de 80 teses e dissertações em Antropologia no PPGAS/UFRJ, publicou 14 livros e mais de 130 artigos em revistas e capítulos de livro. Fez trabalho de campo prolongado no Amazonas do que resultou sua dissertação de mestrado e doutorado, ambas publicadas. Em 1990 juntamente com líderes Ticunas fundou o Maguta, primeiro museu indígena do país, premiado em 1996 pela International Commission on Museums/ICOM. É curador científico das coleções de etnologia do Museu

Nacional. Foi presidente da Associação Brasileira de Antropologia/ABA e por diversas vezes coordenador da Comissão de Assuntos Indígenas dessa entidade. Em 2006, como professor visitante da Fundação Joaquim Nabuco, organizou a exposição Os Primeiros Brasileiros, que itinerou por diversos estados e na Argentina. Recentemente tem trabalhado em antropologia histórica; museus, viajantes e coleções; e história da Antropologia. Seu último livro, “O Nascimento do Brasil e Outros Ensaios”, foi premiado em 2017 pela ANPOCS como melhor obra das ciências sociais publicada no ano.

### **LEONARDO CARVALHO BERTOLOSSI**

Antropólogo e historiador, bacharel em História pelo IFCS/UFRJ, com mestrado em Antropologia Social pelo Museu Nacional/UFRJ e doutorado na mesma área pela USP. No mestrado pesquisou as políticas e poéticas de patrimonialização e representação indígenas norte-americanas do NMAI, do Smithsonian Institute; e no doutorado escreveu uma tese sobre a construção do mercado primário de arte contemporânea no país em relação aos acontecimentos artísticos dos anos 80 e 90. Lecionou Antropologia como professor substituto da UFF e da UERJ, e foi curador da exposição de artes visuais “Uterutopias” no espaço A MESA. Ministrou diversos cursos de Arte e Antropologia na EAV/Parque Lage, Casa do Saber Rio, CCJF, CMAHO, Curva, Caixa Preta, Casa França Brasil e CPC Casa de Dona Yayá/USP. Realizou estágio pós-doutoral em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA-UFRJ, tendo investigado as relações entre as artes visuais e a antropologia através de temas tais como a morte, o primitivismo, a antropofagia e o fetichismo.

### **MARIA FÁTIMA ROBERTO MACHADO**

Antropóloga, com mestrado pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP/SP), doutorado e pós-doutorado pelo Museu Nacional (UFRJ/RJ), com pesquisas no campo das relações étnicas, culturas tradicionais, antropologia dos museus, antropologia histórica e etnoarquitetura. Professora aposentada pelo Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Mato Grosso e atualmente membro-fundadora do Núcleo de Pesquisas sobre Tecnologias Indígenas

(Tecnoíndia), do Departamento de Arquitetura da mesma Universidade. Publicou, entre outros, *Diversidade Sociocultural em Mato Grosso* (2008) e *Museu Rondon: antropologia e Indigenismo na Universidade da Selva* (2009), ambos pela Editora Entrelinhas/MT. A experiência do Tecnoíndia pode ser acessada em sua página no Facebook.

### **MARIZA DE CARVALHO SOARES**

Historiadora, professora do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutora em História pela Universidade Federal Fluminense. Nos últimos anos dedicou-se à curadoria das coleções africanas do Museu Nacional (Rio de Janeiro, Brasil) e como consultora do projeto “Marfins Africanos no Mundo Atlântico: uma reavaliação dos marfins luso-africanos”, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal, dentre outros projetos.

### **MICHAEL AMES** (*IN MEMORIAM*)

Doutor em Antropologia pela Universidade de Harvard (1961), professor emérito na Universidade da Columbia Britânica - UBA (Vancouver, Canadá) e, entre 1974 e 1997, diretor do Museu de Antropologia da UBA (MOA). Ao longo de mais de duas décadas, realizou no MOA um trabalho pioneiro de reflexão crítica sobre o papel dos museus na contemporaneidade e sua relação com as populações autóctones. Seu livro "Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums" (1992) sintetiza suas principais contribuições nessa área e tornou-se um importante referencial para os interessados em museus e populações indígenas. Faleceu em 2006.

### **NUNO PORTO**

Antropólogo, doutor pela Universidade de Coimbra, Portugal, onde foi diretor do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra e Professor no Departamento de Antropologia entre 1991 e 2011. É atualmente Curador das coleções de África e da América do Sul no MOA, Museum of Anthropology at the University of British Columbia,



Vancouver, Canadá, e Associado do Departamento de Art History and Visual Art and Theory onde leciona sobre temas africanos. Colaborou com o Ministério da Cultura de Angola na equipe de reabertura do Museu do Dundo e a sua investigação publicada e seu trabalho curatorial têm abordado percursos coloniais e contemporâneos da cultura e arte africanas. (ubc.academia.edu/NunoPorto)

### **OBADIAS BATISTA GARCIA**

Indígena Sateré Mawé, tem sido um importante articulador do seu povo. Foi um dos fundadores do projeto “Consócio dos Produtores Sateré-Mawé” que comercializa guaraná de forma sustentável e com fins sociais. A iniciativa em curso há mais de vinte cinco anos responde por uma importante fonte de renda para a populações indígena Sateré Mawé. Além disso, tem ocupado cargos necessários à demarcação de terra, como a vice-presidência do Conselho deliberativo da Terra Indígena Andirá-Marau (AM). Em 2012 foi um dos colaboradores da exposição “Além do Brasil: Johann Natterer e as coleções etnográficas da expedição austríaca de 1817 a 1835 no Brasil” realizada no Weltmuseum (Viena, Áustria).

### **RANULFO DE OLIVEIRA**

Indígena Sateré Mawé. Tem atuado como tradutor entre os povos indígenas Sateré Mawé, a exemplo do mitos, lendas e histórias contados por D. Mariquinha Lopez Trindade (Kapfhammer, Wolfgang. 1999. Mitos, Lendas, Histórias Sateré-Mawé contado por: Dona Mariquinha Lopez Trindade, Vida Feliz, Rio Andirá. Traduzido por Ranulfo de Oliveira, Vila Nova, Rio Andirá Anotado por Wolfgang Kapfhammer.). Em 2012 foi um dos colaboradores da exposição “Além do Brasil: Johann Natterer e as coleções etnográficas da expedição austríaca de 1817 a 1835 no Brasil” realizada no Weltmuseum (Viena, Áustria).

### **RENATO ATHIAS**

Antropólogo, professor associado do Programa de Pós Graduação em Antropologia e Coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade (NEPE) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professor do Curso de Bacharelado em Museologia da UFPE. Vice-

Coordenador da Comissão de Museus e Patrimônio Cultural (COMACH) da União Internacional das Ciências Antropológicas (IUAES), membro do Conselho Curador do Museu do Estado de Pernambuco (MEPE). Curador da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira do MEPE. Professor no Master em Antropologia Iberoamericana da Universidade de Salamanca.

### **RITA DE CÁSSIA MELO SANTOS**

Antropóloga, com mestrado e doutorado em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação do Museu Nacional (UFRJ/ RJ), docente no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba e assistente de pesquisa e de produção da exposição “Índios: os primeiros brasileiros” (2006-2019). Tem se dedicado ao estudo das coleções etnográficas, à história dos povos indígenas no Brasil e da Antropologia. É autora dos trabalhos “ ‘No coração do Brasil’: Edgar Roquette-Pinto e a expedição à Serra do Norte(1912)” e do “Um Naturalista e seus múltiplos: colecionismo, projeto austríaco nas Américas e as viagens de Johannes Natterer ao Brasil (1817-1835)”.

### **WOLFGANG KAPFHAMMER**

Doutor em Antropologia pela Ludwig-Maximilian-Universität (LMU) de Munique, Alemanha. Atualmente livre docente no Instituto de Etnologia da LMU. Desde 1998, tem se dedicado a pesquisas entre os Sateré-Mawé do Baixo Amazonas. Atualmente tem se dedicado à investigação das dinâmicas entre a percepção e as práticas ambientais na Amazônia; e, realizado investigações sobre a cooperação entre museus e comunidades indígenas. Recentemente publicou o artigo, "The art of forest life: on human-animal relationships among the Sateré-Mawé on the Lower Amazon, Brazil" In: Marchand, Guillaume / Felipe Vander Velden (org.), Olhares cruzados sobre as relações entre seres humanos e animais silvestres na Amazônia (Brasil, Guiana Francesa), EDUA, Manaus 2017, 251-273





**CCHLA**  
CENTRO DE CIÊNCIAS  
HUMANAS, LETRAS E ARTES  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA



**DCS**  
DEPARTAMENTO  
DE CIÊNCIAS SOCIAIS



MINISTÉRIO DA  
CIDADANIA



EU

Diagramado pela Editora da UFPB em 2019,  
utilizando a fonte PT Serif. Impresso em papel  
Offset 75 g/m<sup>2</sup> e capa em papel Supremo 250 g/m<sup>2</sup>.

A imagem dos indígenas nos museus é quase sempre uma composição arbitrária. Para ela concorrem atores e contextos diversos que pretendem produzir uma ilusão de realidade, a exemplo da imagem na capa desse livro. Nela identificamos ao menos três sobreposições.

A escultura em gesso foi feita por Leo Deprés a partir de um molde sob o corpo de um indígena Xerente de Goiás na Exposição Antropológica de 1882 (Museu Nacional, Rio de Janeiro). As vestimentas e os adornos são procedentes dos primeiros contatos amistosos de João Barbosa Rodrigues com os indígenas do Rio Jauapery, Amazonas. A fotografia foi realizada por Marc Ferrez num estúdio distante tanto da exposição quanto de Goiás e Amazonas.

Apesar dessa montagem que conflui espaços, tempos e referências distintas, o que é apresentado ao público pretende ser a imagem viva de um indígena. Desmontar as arbitrariedades e promover novos usos desses acervos pelas populações indígenas é o propósito desse livro que apresenta um conjunto de artigos escrito por antropólogos sobre museus coloniais e museus indígenas situados em diferentes partes do mundo. Um livro que pretende dialogar com historiadores, museólogos e todos aqueles interessados no universo dos museus e das populações indígenas.

