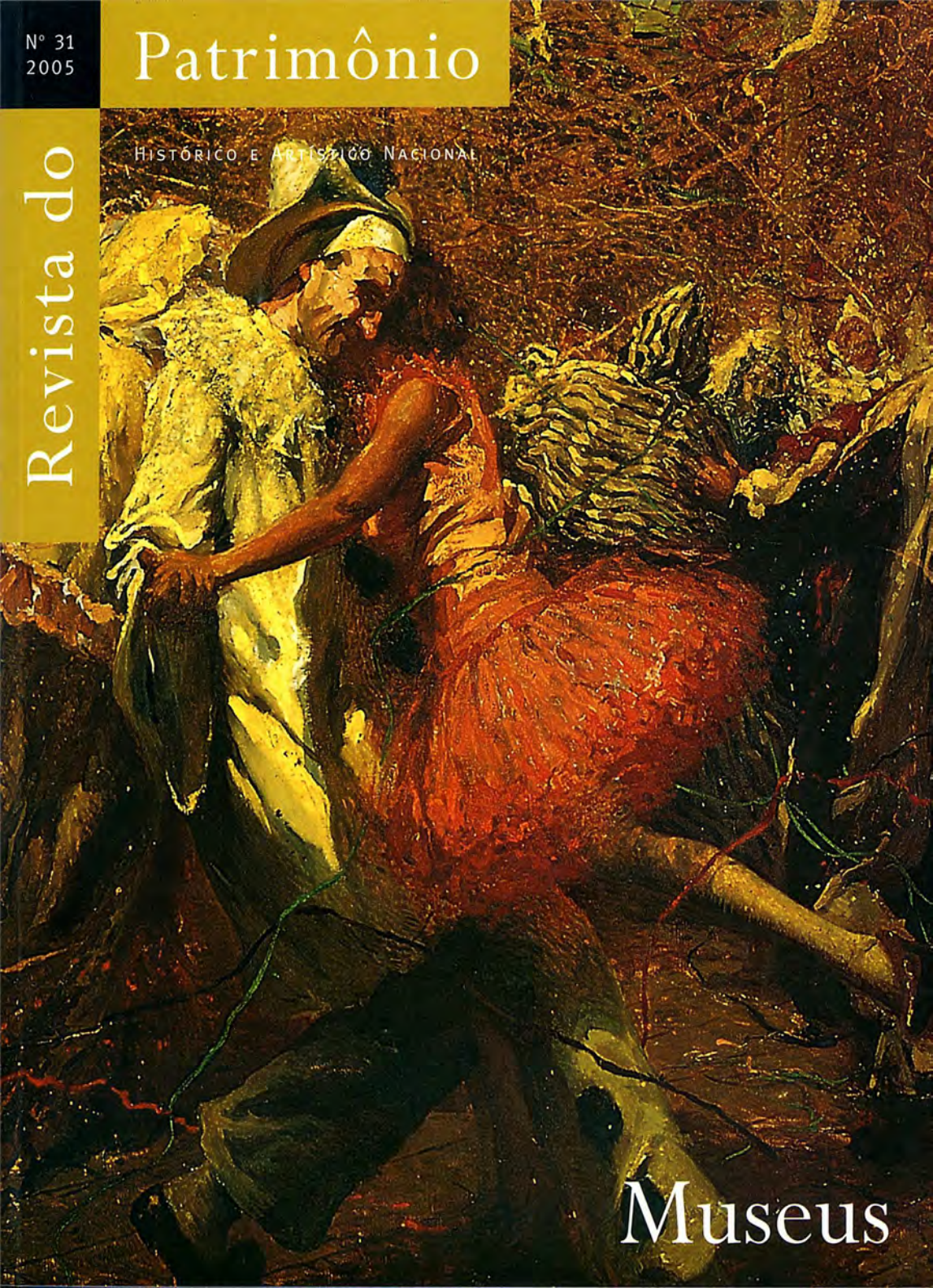


Nº 31
2005

Patrimônio

HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

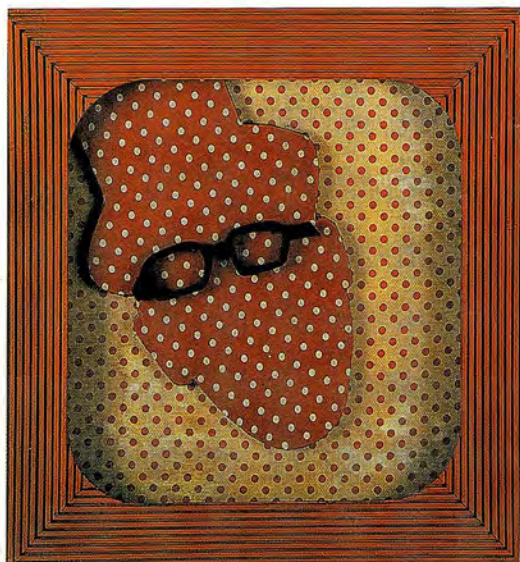
Revista do



Museus

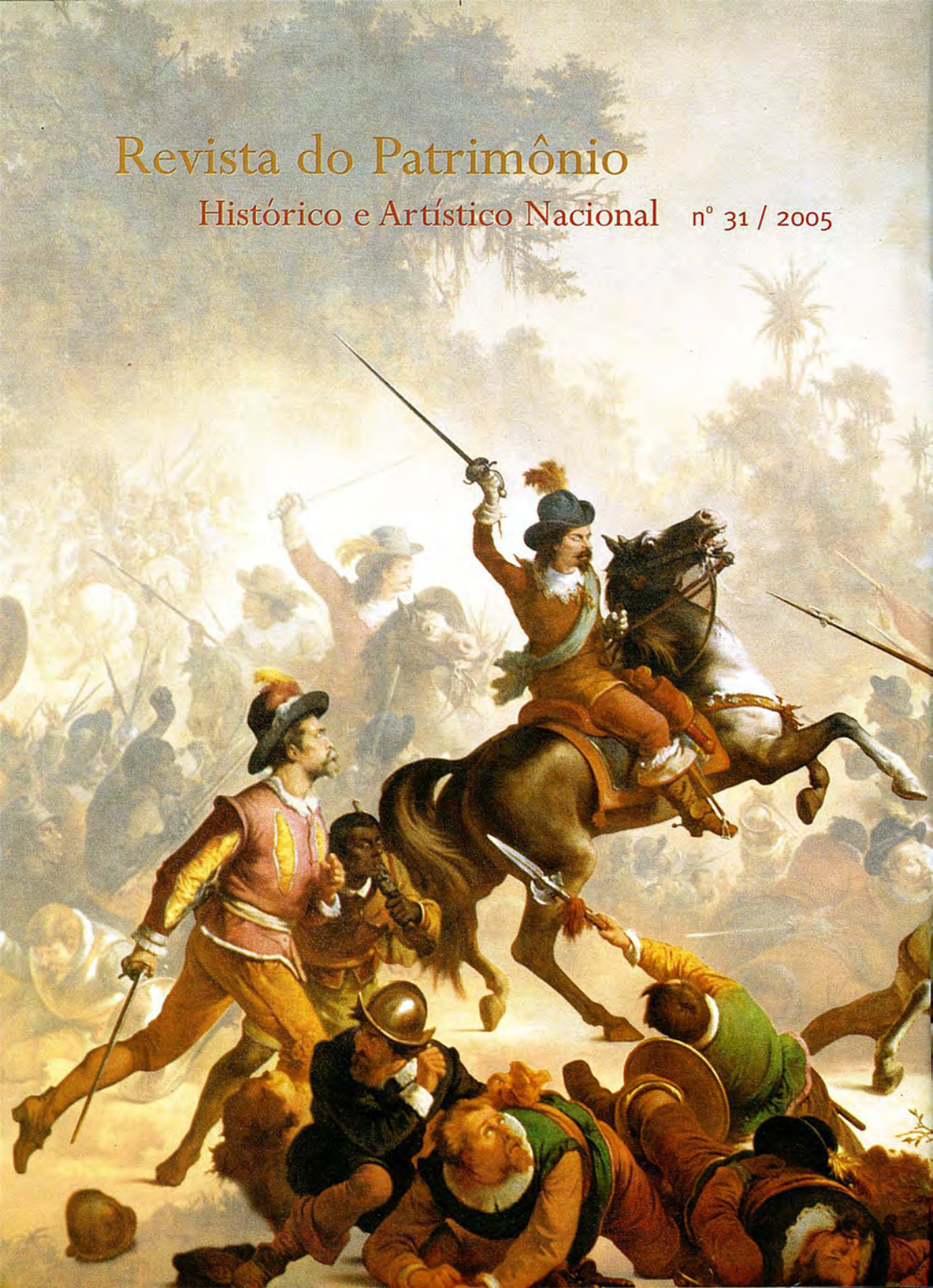
Revista do Patrimônio

Histórico e Artístico Nacional



Revista do Patrimônio

Histórico e Artístico Nacional nº 31 / 2005



Museus:

antropofagia da memória
e do patrimônio

Organização *Mário Chagas*



*Janelas do Museu da Inconfidência.
Imagem do Arquivo Noronha
Santos/Copedoc/lphan.*



PREFÁCIO

As atividades museológicas tiveram um desenvolvimento excepcional nas últimas décadas. Coleções importantes circulam hoje com maior frequência ao redor do mundo, tornando-se acessíveis a um público numeroso e socialmente diversificado. Assuntos do cotidiano e mesmo trajetórias pessoais inspiram mostras e orientam a formação de acervos. Novas técnicas de conservação, restauração e identificação de peças e documentos são debatidas com destaque em numerosos congressos e reuniões profissionais. Propostas museográficas inovadoras vêm sendo exploradas, incorporando uma tecnologia que oferece novas possibilidades de linguagem que se renovam sem cessar e em muito enriquecem a vivência do visitante no espaço expositivo. Desenvolveram-se técnicas para o atendimento de segmentos de público com necessidades especiais. Tornou-se possível propiciar o acesso virtual a museus e a coleções. O público e a crítica tornaram-se mais exigentes quanto à forma e ao conteúdo do que se expõe. Em diversas localidades, visitas a museus e a exposições tornaram-se atividades rotineiras de educação e de entretenimento. Estudos sobre os públicos e a recepção das atividades desenvolvidas consolidam essa área no âmbito de atividades rotineiras de pesquisa e de reflexões acadêmicas. Em suma, inúmeras possibilidades se descortinaram em anos recentes, renovando e ampliando o interesse pelos museus tanto como objeto de interesse público, quanto como área de especialização profissional.

Esse quadro, que se observa em quase todo o planeta, vem-se configurando com clareza também no Brasil. É verdade que, em grande medida, ele se deve a mudanças profundas na dinâmica cultural, relacionadas à mundialização da produção cultural e ao desenvolvimento tecnológico, que são processos de âmbito global. Um volume significativo de recursos técnicos e financeiros tem sido investido com o objetivo de responder à crescente demanda de ampliar os horizontes artísticos e intelectuais do país, em particular no campo das atividades museológicas, inserindo o Brasil

nesse amplo movimento. Mas, provavelmente, teríamos recebido apenas o pior da *massmediatização* e os ecos longínquos desse avanço intelectual não fosse o empenho dos profissionais e o investimento das instituições que vêm construindo essa área de atividades entre nós.

Essa é a realidade subjacente aos artigos e ensaios publicados neste número da *Revista do Patrimônio*. Escritos inéditos abordam assuntos como a transformação das linguagens museográficas, a musealização de sítios arqueológicos, o papel social dos museus, sua dimensão enquanto espaços de representação social, além de questões de gestão e o desenvolvimento de ações educativas. Documentos e reflexões aqui inseridos, de grande significado para a trajetória dos museus no Brasil, trazem a palavra dos *Andrades* – Rodrigo Melo Franco, Mario e Oswald –, e de Lygia Martins Costa, museóloga e historiadora da arte, decana de nossa Instituição, em uma lúcida entrevista especialmente concedida para esta edição. Ensaio de Paul Valéry, Theodor W. Adorno e Walter Benjamin completam o volume, oferecendo uma densa e poética interpretação acerca da natureza simbólica do espaço museal.

Ao se debruçar sobre esses vários aspectos da realidade museológica atual, este número da *Revista do Patrimônio* pretende fazer mais do que oferecer assunto para reflexão. Ele faz parte do empenho que o Iphan vem realizando desde 2003 com vistas à estruturação e ao fortalecimento de suas atividades nessa área e que é duplo. Por um lado, esta Instituição se dispôs a enfrentar a necessidade de formular uma política pública federal para o setor, o que levou à criação do Sistema Brasileiro de Museus. Essa iniciativa estabelece o compromisso do Iphan e, por seu intermédio, do Ministério da Cultura do Brasil, de constantemente realimentar e estimular o complexo e intenso processo de mudança que está em curso nos museus brasileiros, públicos ou privados. Por outro lado, foi desencadeado o processo de reestruturação da área museológica no âmbito do Iphan. Ao longo de uma trajetória de quase setenta anos de atividades ininterruptas em defesa do patrimônio cultural do país, a Instituição desenvolveu conhecimentos técnicos e criou uma estrutura sólida de atuação nessa área. São hoje 27 unidades museológicas que, com suas temáticas, perfis administrativos e objetivos diversificados, passaram a ser administradas de forma mais integrada e orgânica

do que no passado recente. Estamos no início de um processo que poderá conduzir a uma profunda reestruturação dessa área de atividades neste Instituto. As reflexões aqui publicadas trazem também a sua contribuição para o amadurecimento desse processo.

Registramos, portanto, os nossos agradecimentos aos autores que colaboraram neste número e reiteramos o compromisso institucional do Iphan de contribuir para o desenvolvimento e valorização dos museus brasileiros.

ANTONIO AUGUSTO ARANTES NETO

Presidente do Iphan



APRESENTAÇÃO

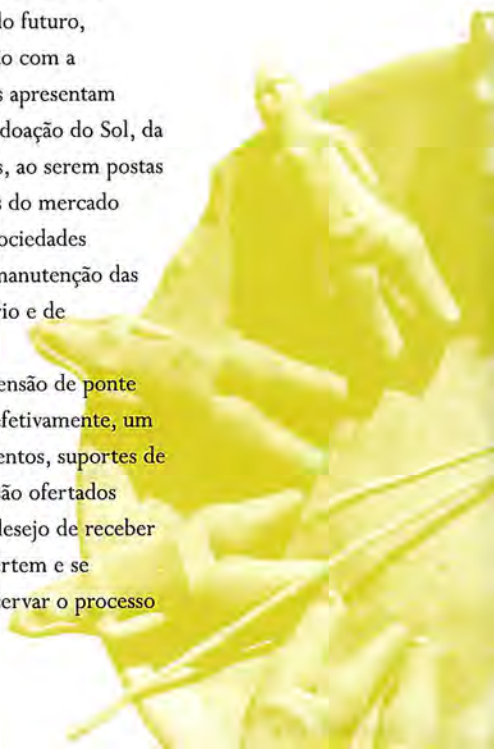
I

Dar, receber e retribuir. Esses três modos de ação comparecem nos estudos de Marcel Mauss sobre a dádiva. Como se sabe, o gesto de dar — no quadro social em que a dádiva se insere — não está diretamente relacionado com a vontade de receber. Quem dá, não dá para receber; dá para que o outro, de algum modo, também dê.

A dádiva, “fato social total”, não é compra, não é venda, não é ação do Estado, não decorre de obrigação fiscal e não é produzida por coação moral, violência física e simbólica. Presente também nas sociedades complexas, a dádiva circula entre amigos, vizinhos, parentes, desconhecidos, conterrâneos e estrangeiros e contribui para o fortalecimento dos laços sociais.

Nos museus, o fenômeno da dádiva também pode ser observado: seja como modo de aquisição ou doação de bens culturais para a formação de coleções, seja como doação de bens, serviços ou prestígio para as associações e sociedades de amigos de museus. Ainda que existam casos em que se pode visualizar o desejo do contradom e de projeção na memória do futuro, também existem casos de doação sem preocupação com a retribuição. Diversos mitos de heróis civilizadores apresentam narrativas que se sustentam em gestos dadivosos: doação do Sol, da Lua, do fogo, da arte, do alfabeto. Essas narrativas, ao serem postas em ação, atualizam, na contramão dos paradigmas do mercado econômico, a importância do gesto doador. Nas sociedades ocidentais, o dom tem hoje um papel central na manutenção das redes sociais, dos indivíduos num espaço identitário e de referenciais simbólicos partilhados.

Pensar a dádiva no museu e pensar a sua dimensão de ponte entre o passado, o presente e o futuro constitui, efetivamente, um desafio. Pode-se dizer que monumentos e documentos, suportes de informação e memória preservados nos museus, são ofertados como patrimônio às gerações futuras não com o desejo de receber delas alguma coisa, mas para que elas também ofertem e se ofertem. Mais do que a coisa em si, interessa preservar o processo que garante a preservação das coisas.



Vale sublinhar – como sugere Maurice Godelier – que “o enigma do dom” também está presente nos objetos que guardamos e preservamos, objetos que assumem um significado simbólico, quase “sagrado”. Este me parece ser o espaço privilegiado dos museus no jogo social do dom e do contradom; nos museus encontram-se objetos e até mesmo presentes que foram retirados da esfera das trocas concretas e que não podem mais ser presenteados.

Cada geração, como é bem sabido, vê-se desafiada a reapropriar-se do patrimônio, a redimensionar e ressignificar o museu. Desse ritual, pelo menos desde o século XVIII, o mundo ocidental não tem podido fugir. Em outras palavras: a qualidade de vida cultural e social de cada geração depende da sua capacidade antropológica, da sua capacidade de apropriar-se daquilo que foi produzido em outros tempos e em outros espaços.

Essa capacidade não é particular de um povo ou de uma sociedade. As três epígrafes utilizadas por Peter Burke na abertura de seu livro *Hibridismo cultural* sinalizam nessa mesma direção:

1ª epígrafe: “Todas as culturas são o resultado de uma mixórdia” – Claude Lévi-Strauss;

2ª epígrafe: “A história de todas as culturas é a história do empréstimo cultural” – Edward Said;

3ª epígrafe: “Hoje, todas as culturas são culturas de fronteira” – Nestor Canclini.¹

Mixórdia, empréstimo e fronteira. Esses três termos que servem para dizer – sem dizer tudo – o que é a cultura, também servem para dizer – sem dizer tudo – o que é o museu.

É isso. Museu também é mixórdia, empréstimo e fronteira, ao que se pode acrescentar: antropofagia.

II

A criação, no segundo semestre de 2003, do Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, além de propiciar a articulação política do campo museal, permitiu que antigos projetos museológicos pudessem ser desenvolvidos. Entre esses projetos encontrava-se o da publicação de uma *Revista do Patrimônio* inteiramente dedicada à temática dos museus. Com este número da revista *Museus: antropofagia da memória e do patrimônio*, esse antigo projeto ganhou corpo material e dimensão concreta.

1. BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo, Unisinos, 2003.

Durante mais de um ano, o Departamento de Museus e Centros Culturais – Demu, em parceria com a Coordenação Geral de Promoção – Cogeprom, trabalhou num projeto específico: o de uma *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* focada no campo dos museus. De um lado, a concepção e a organização deste número especial da *Revista* ficaram sob a responsabilidade da Coordenação Técnica do Demu; de outro, a sua produção e edição ficou sob a responsabilidade da Gerência Editorial da Cogeprom. O resultado dessa parceria institucional – como de resto boa parte do trabalho no território dos museus e do patrimônio – tem muito de dádiva. Digo dádiva, digo dívida realimentada, mas não digo sacrifício. O sacrifício tende à anulação da dádiva.

Existem, como é sabido, diferentes acepções, definições e imagens associadas ao termo museu. Os museus podem ser concebidos como “gabinetes de curiosidade”, “universidades do objeto”, “templos”, “fóruns”, “teatros de memória”, “laboratórios”, “centros de convivência”, etc. Entre as várias acepções e entendimentos possíveis eu gostaria de destacar um: o do museu como um espaço privilegiado da *res publica*.

Na sociedade brasileira contemporânea, os museus particulares ou públicos, municipais, estaduais ou federais, são (ou devem ser) espaços privilegiados da *res publica*. Não estou falando da república como alguma coisa perdida num passado qualquer, estou falando da república como um desafio atualizado para os nossos museus. Pensá-los por este prisma significa também compreendê-los como lugar de direito e cidadania, como lugar de inclusão cultural, de resistência e combate aos preconceitos de toda ordem, sejam eles religiosos, raciais, sexuais ou sociais.

Nesse sentido, poderíamos falar numa “cidadania institucional”, que compreende, como sugere Edmund Leach, a instituição não apenas como “parte de acordos usuais”, mas também como “as pessoas que estão envolvidas nestes acordos, os recursos e os processos técnicos que empregam nas suas atuações, as ‘regras do jogo’, e as ‘escrituras míticas’ que dão justificação à existência da instituição e à sua perpetuação”. Pensar o museu na sua dimensão institucional é compreendê-lo como metáfora da sociedade, como espaço de sociabilidade, de mediação de diversos sistemas simbólicos, ou seja, como espaço de poder e disputas ideológicas. Como indica Lévi-Strauss: “Nada se assemelha mais ao pensamento mítico que a ideologia política. Em nossas sociedades



contemporâneas talvez esta tenha-se limitado a substituir aquele”.

Essa condição de espaço de comunicação discursiva, onde os objetos são a todo momento colocados ao serviço da “política dos significados”, favorece a compreensão da polifonia museológica.

Um museu *res publica* – como sugere Mário de Andrade – não é destinado aos príncipes e a suas coleções, aos curadores e especialistas e suas ilustrações, aos detentores do poder econômico ou aos diretores de instituições; o museu *res publica* destina-se aos cidadãos e faz parte da sua função social o exercício do direito à memória, à história e à educação. Sem dúvida, o campo museal é campo de tensão, e, por isso mesmo, nele há espaço para múltiplas e diferentes práticas, abordagens e enfoques.

III

No segundo semestre de 1999, recebi uma carta de Claude Lévi-Strauss, na qual ele agradece a iniciativa do Museu Antropológico do Rio Grande do Sul que, através de um seminário que comemorava seus 90 anos, sublinhou a dimensão “antropoética” de sua obra. Nessa carta, Lévi-Strauss destaca ainda o seu interesse em “manter os elos entre o sensível e o inteligível”, aspectos que “os pensadores e os artistas da Idade Média e da Resnascença souberam unir”, assim como muitos “povos sem escrita”, entre os quais os “ameríndios”. Para Lévi-Strauss, Paul Valéry compreendia a importância desses elos e por isso mesmo afirmava: “a poesia é o lugar de pontos equidistantes entre o puro sensível e o puro inteligível”. Esse pensamento de Valéry também pode ser aplicado aos museus e ao patrimônio: elos e lugares que ancoram a relação entre o sensível e o inteligível. O museu é espaço de antropofagia e, como tal, envolve doação, recepção e retribuição; articula o material e o imaterial.

O Departamento de Museus e Centros Culturais está contente e animado com o resultado alcançado por este número da *Revista*, dedicado a *Museus: antropofagia da memória e do patrimônio*, aqui apresentado. Como dádiva, a nossa *Revista* é ofertada sem desejo de retribuição, mas com uma vontade explícita de estimular novas dádivas.



JOSÉ DO NASCIMENTO JÚNIOR

*Antropólogo e Diretor do Departamento de Museus
e Centros Culturais do Iphan*

Louão de 1.º de Jan.
 Hora: 12h
 Rec.: Car. 1.º de Jan.

Detalhe do Museu Casa do Botão.

criado por Hélió Leite.

Foto: Francisco Moreira da Costa.

Bolão B garfo
autor:
Proct Ctb

F. Dec 8 1907
C. H. ...
... neck
... Liban.

Đoàn
Đoàn
Đoàn

MUSEU CASA do Botão
X ASSINTÃO X
EX. POSTAL: 7462
80021 - CURITIBA - PR.
- BRASIL



Boleto de Pedreiro
autora: Eugénia
proc.: Botafogo-Rio

Bo...
Do...
pro...
...
...

Botão de Atilografale
a. rec.: 01/12/1912
rec.: Br e -SC

Bot
~~ent~~
pra

Museus:

antropofagia da memória e do patrimônio

<i>Mário Chagas</i>	<i>Regina Abreu</i>	<i>Maria de Lourdes Parreiras Horta</i>
Museus: Antropofagia da memória e do patrimônio	Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos	Lições das coisas: o enigma e o desafio da educação patrimonial
15	100	220
<i>Oswald de Andrade</i>	<i>Mário de Andrade</i>	<i>Cristina Oliveira Bruno</i>
Manifesto antropofago	Museus populares	Arqueologia e antropofagia: a musealização de sítios arqueológicos
26	126	234
<i>Paul Valéry</i>	<i>Walter Benjamin</i>	<i>Cláudia Márcia Ferreira</i>
O problema dos museus	Espaços que suscitam sonhos, museu, pavilhões de fontes hidrominerais	Sala do Artista Popular: 20 anos de banquete
32	132	248
<i>Myrian Sepúlveda dos Santos</i>	<i>José Neves Bittencourt</i>	<i>José Reginaldo Santos Gonçalves</i>
Canibalismo da memória: o negro nos museus brasileiros	Receita para a refeição cotidiana dos museus	Os museus e a representação do Brasil
36	148	254
<i>Lauro Cavalcanti</i>	<i>Rodrigo Melo Franco de Andrade</i>	<i>Lygia Martins Costa</i>
O Quarteto Antropofágico: da Redescoberta ao Moderno e ao Contemporâneo	Na inauguração do Museu da Inconfidência	Entrevista-depoimento
58	164	274
<i>Vera Lúcia Bottrel Tostes</i>	<i>Theodor W. Adorno</i>	<i>Bibliografia dos Autores</i>
O problema das reservas técnicas: como enfrentar o apego devorador?	Museu Valéry-Proust	310
74	170	
<i>Rodrigo Melo Franco de Andrade</i>	<i>Luciana Sepúlveda Koptcke</i>	
O Patrimônio Histórico e Artístico e a Missão da Universidade	Bárbaros, escravos e civilizados: o público dos museus no Brasil	
82	184	
<i>Denise Grinspum</i>	<i>Rui Mourão</i>	
Política educacional do Museu Lasar Segall: construções poéticas e inexauríveis	Ao sabor e aos saberes de Paulo Freire	
88	206	



PRESIDENTE DA REPÚBLICA
LUÍZ INÁCIO LULA DA SILVA

MINISTRO DA CULTURA
GILBERTO GIL MOREIRA

PRESIDENTE DO IPHAN
ANTONIO AUGUSTO ARANTES NETO

PROCURADORA-CHEFE
SISTA DE SOUZA SANTOS

DIRETORA DE PATRIMÔNIO IMATERIAL
MÁRCIA SANT'ANNA

DIRETORA DE PATRIMÔNIO MATERIAL E FISCALIZAÇÃO
SONIA RABELLO DE CASTRO

DIRETOR DE MUSEUS E CENTROS CULTURAIS
JOSÉ DO NASCIMENTO JUNIOR

DIRETOR DE PLANEJAMENTO E ADMINISTRAÇÃO
SÉRGIO ABRAHÃO

COORDENADORA-GERAL DE PESQUISA, DOCUMENTAÇÃO E REFERÊNCIA
LIA MOTTA

COORDENADORA-GERAL DE PROMOÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL
GRACE ELIZABETH

ORGANIZAÇÃO
MÁRIO CHAGAS

GERÊNCIA DE EDITORAÇÃO DO IPHAN – EDITORA
ANA CARMEN AMORIM JARA CASCO

REVISÃO
ÁLVARO MENDES
ROSALINA GOUVEIA
SYLVIO CLEMENTE DA MOTTA

TRADUÇÃO
ÁLVARO MENDES
KRISTINA MICHAELLES

COLABORAÇÃO
MARIANA ESTELLITA LINS

PROJETO GRÁFICO
VICTOR BURTON

DIAGRAMAÇÃO
MARIA EUGÊNIA DUQUE ESTRADA

ICONOGRAFIA A CARGO DOS ORGANIZADORES E
COLABORADORES

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO
HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL
SBN Quadra 2 Bloco F Edifício Central Brasília
70040-904 Brasília - DF
Telefones: 61. 3414.6176, 3414.6186, 3414.6190
Fax: 61.3414.6126 e 3414.6198
Homepage: <http://www.iphan.gov.br>
E-mail: webmaster@iphan.gov.br



Ministério
da Cultura



Prometeu de Lipchitz. Escultura de Jacques Lipchitz que decora a fachada do auditório do Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.

Foto: Eugênio Luiz Kodama, jun. 2005.

Bonecas karajá.
Foto: Marcel Gautherot.
Acervo Arquivo Naronha
Santos/Copedoc/lphan



MUSEUS ETNOGRÁFICOS E PRÁTICAS DE COLECIONAMENTO: ANTROPOFAGIA DOS SENTIDOS

O PROBLEMA

A trajetória dos museus etnográficos confunde-se com a própria história da antropologia. Muita coisa mudou no percurso que vai do final do século XIX, quando predominavam os grandes museus enciclopédicos guiados por uma vertente antropológica evolucionista, à tendência contemporânea de museus étnicos ou tribais em que os *outros* passaram a se auto-representar, usando a instituição *museu* como instrumento de suas lutas por auto-afirmação. Este ensaio tem por objetivo focalizar algumas passagens importantes dessa história no contexto brasileiro, enunciando algumas das principais práticas de colecionamento.

Partindo do mapeamento de Mariza Peirano com relação à trajetória da antropologia no Brasil, e tomando algumas reflexões de James Clifford sobre práticas de colecionamento nas pesquisas etnográficas e nos museus, pretendo trazer alguns apontamentos sobre um campo pouco explorado: os museus etnográficos. Ao apresentar alguns estudos de caso de práticas de colecionamento de antropólogos, meu objetivo é mostrar como os museus têm sido decisivos na construção de certas visões sobre diferentes culturas ou construções de alteridades.

A especificidade da cultura material com o poder de objetificar, ou seja, de tornar palpáveis e concretas representações que primam pelas abstrações nos discursos das pesquisas etnográficas, é plena de conseqüências. As coleções formadas por antropólogos a partir de objetos coletados nas pesquisas de campo têm, muitas vezes, o poder de cristalizar imagens poderosas sobre outras culturas. A visualidade destes objetos e as narrativas que as coleções configuram são responsáveis pela formação de representações muitas vezes unívocas. Por outro lado, os recentes debates em torno da auto-representação dos povos antes esquadrinhados pelos antropólogos trazem novas práticas de colecionamento, lançando novos olhares e perspectivas.

ANTROPOLOGIA NO BRASIL: FOCOS DE ALTERIDADE

A antropologia é uma área de conhecimento devotada à construção da alteridade. O olhar sobre o *outro*, o compreender o *outro* nos seus próprios termos, o lançar-se para territórios exóticos e longínquos, distantes de tudo o que é familiar ao sujeito do processo de conhecimento, o interessar-se pelos outros povos, por outras culturas, outras formas de existência, tudo

isso parece constituir a singularidade desta que, para além dos contornos da própria disciplina, se configura como uma maneira *sui generis* de ver o mundo e de se ver no mundo. Mas a especificidade do trabalho do antropólogo abarca também o âmbito da construção da subjetividade e poderíamos mesmo dizer que, ao tecer interpretações sobre o *outro*, o antropólogo não pode deixar de inventar uma maneira peculiar de espreitar a si mesmo, exercitando um incessante trabalho comparativo de conhecimento e autoconhecimento. Como já sinalizaram muitos antropólogos, procurar o conhecimento sobre o *outro* é também indagar sobre si, debruçando-se sobre diferentes formas de construção do humano. Deste modo, a construção de alteridade enquanto aspecto fundante da antropologia deve ser entendida como um processo complexo e dinâmico que envolve relações entre sujeitos e objetos que se constroem mutuamente. Esta situação relacional e processual da antropologia permite perceber sua longa trajetória, do final do século XIX aos nossos dias, como algo diverso e plural. E isso não apenas pelas mudanças de enfoques e referenciais teóricos que certamente são importantes, mas também porque as construções dos sujeitos e dos objetos diferem em larga escala. Pensar esta trajetória privilegiando as relações e os processos que se estabelecem entre sujeitos e objetos permite falar em antropologias, no plural, como indicou Mariza Peirano,¹ bem como em antropólogos, no plural, que produzem e constroem alteridades também no plural.

É ainda Mariza Peirano quem sugere uma tipologia de alteridades construídas no processo do conhecimento antropológico

brasileiro. Em primeiro lugar, diferentemente do que ocorreu com a antropologia de outros países, no Brasil os antropólogos produziram essencialmente uma antropologia do Brasil, ou seja, o País tem sido o caso etnográfico privilegiado. Em vez de estudarem outros povos de outros continentes, como fizeram antropólogos americanos ou franceses, os antropólogos brasileiros têm-se dedicado a estudar diferentes culturas em seu próprio país. Trata-se de uma tradição peculiar do nosso modo de tecer o conhecimento sociológico e antropológico, seguindo os passos de grandes ensaístas do século XIX que se devotaram a pensar e a contribuir para a construção da nação brasileira.

Deste modo, independentemente das linhagens intelectuais e dos referenciais teóricos, Mariza Peirano salienta que, até os anos 50 do século passado, a tendência teria sido a de formular uma *alteridade radical*, quando os antropólogos se dedicaram essencialmente aos estudos de povos exóticos ou radicalmente diferentes da sociedade do observador, ou seja, a sociedade ocidental moderna. Desta formulação inicial, a antropologia teria deslizado para um campo de estudos em que a ênfase era a análise de diferentes processos de contato, provocados por frentes de expansão e projetos de colonização destes povos exóticos ou radicalmente diferentes de outros grupos sociais. Surgiram os chamados estudos de fricção interétnica, que focalizavam o contato entre alteridades. Pesquisas importantes foram produzidas nas décadas de 1970 e 1980, destacando-se temas relativos a indigenismo e campesinato. No início dos anos 70, os antropólogos brasileiros passaram a pesquisar em grandes cidades, iniciando

uma tendência de longa duração na antropologia, a antropologia urbana. Mariza Peirano denomina esta tendência estudos de *alteridade próxima*, cujo principal desafio consiste na compreensão de diferentes aspectos do *ethos* nacional. Por fim, desde os anos 80, os antropólogos brasileiros dedicaram-se a uma série de estudos sobre as ciências sociais no País. A antropologia passou a indagar acerca de si mesma, de sua própria trajetória. Esta tradição de estudos é denominada por Mariza Peirano *alteridade mínima*.

Os quatro tipos ideais propostos — alteridade radical; contato com a alteridade; alteridade próxima; alteridade mínima — servem de ponto de partida para uma reflexão sobre a trajetória dos estudos antropológicos no País. Esta tipologia parece útil, pois permite perceber a polifonia da categoria *alteridade* e as múltiplas possibilidades e caminhos de pesquisa abertos pela antropologia, em pouco mais de um século. Se, nos primeiros anos da disciplina, construir a alteridade consistia em falar de um *outro* literalmente distante e exótico, quando os estudos recaíam principalmente sobre o nosso *outro* por excelência, os povos indígenas, no início do século XXI as fronteiras entre a sociedade do observador e a sociedade tomada como objeto vêm se tornando cada vez menores, a ponto de os povos indígenas incorporarem e tomarem para si muitos dos discursos e instituições que apenas faziam sentido entre os modernos ocidentais. A instituição *museu* representa um destes casos. Se, outrora, esta era restrita ao mundo ocidental, hoje, numa antropofagia dos sentidos, ela vem sendo devorada e apropriada por outras sociedades e culturas.

A PRÁTICA DE COLECIONAMENTO COMO OBJETIFICAÇÃO DAS CULTURAS

A prática de colecionamento pode ser considerada universal. Em todas as culturas humanas, os indivíduos formam coleções, sejam particulares, sejam coletivas. O ato de colecionar pode ser mesmo pensado como uma operação mental necessária à vida em sociedade, expressando modos de organização, hierarquização de valores, estabelecimento de territórios subjetivos e afetivos. Colecionar, neste sentido, significa estabelecer ordens, prioridades, inclusões, exclusões e está intimamente associado à dinâmica da lembrança e do esquecimento, sem a qual os indivíduos não podem mover-se no espaço social.

Deste modo, é preciso não confundir a noção universal da prática de colecionamento com o sentido particular de que o colecionamento foi investido no Ocidente moderno, num regime de produção capitalista, como acumulação deliberada de bens ou enquanto propriedade de objetos materiais ou imateriais que alguns passam a deter em detrimento de outros.

Como prática universal, o colecionamento pode ser percebido em diferentes sociedades, como o fez Marcel Mauss, em sociedades tribais da Melanésia, na famosa análise do Kula trobriandês, onde eram colecionados colares e pequenos objetos com o objetivo de trocas rituais.² Pode ainda haver um tipo de colecionamento no qual os objetos selecionados não sirvam para ser armazenados, mas sim distribuídos,

consumidos ou mesmo queimados e destruídos. É o caso da instigante análise de Marcel Mauss sobre o *potlatch*, fenômeno disseminado entre tribos do noroeste americano.³ Nessas tribos, os participantes dos rituais passam uma parte do tempo armazenando alimentos, confeccionando peças de vestuário e ornamentos, organizando danças, ensaiando cânticos para, num momento seguinte, distribuírem e consumirem amplamente tudo o que foi *colecioneado*. Embora estudado inicialmente em sociedades tribais, o *potlatch* tornou-se referência para estudos de antropologia em sociedades complexas, podendo ser observado em diferentes rituais, como nas festas carnavalescas, onde se forma extensa coleção de cultura material e imaterial cujo objetivo consiste na exibição em um desfile de uma hora para ser totalmente destruída a seguir.

A noção particular de colecionamento produzida pela sociedade ocidental moderna é discutida por alguns autores como James Clifford, com base nos estudos de MacPherson, sobre o *individualismo possessivo* ocidental.⁴ De acordo com esses estudos, teria surgido no século XVII um *eu* ideal como possuidor: o indivíduo cercado pela propriedade e pelos bens acumulados. “O mesmo ideal poderia ser aplicado às coletividades à medida que estas fazem e refazem seus *eus* culturais” – assinala Clifford. Inspirado pelos estudos de MacPherson, Richard Handler escreveu um ensaio importante sobre o tema do patrimônio, mostrando, num estudo de caso no Canadá, a relevância social para o Ocidente de noções como “ter um patrimônio” ou de “*objetificar* uma cultura”. Somos regidos por uma sociedade do colecionamento como

propriedade de bens que devem ser expostos ao olhar, como se estas coleções pudessem falar por si sós, representando culturas e pensamentos.

A noção particular de colecionamento como propriedade e acumulação parece atravessar também outro domínio pouco focalizado, o das nossas pesquisas e trabalhos intelectuais. Somos colecionadores por excelência das populações que configuram nossos objetos de estudo. A história da antropologia é a história da formação de extensas coleções sobre povos exóticos, longínquos e, mais recentemente, próximos e até mesmo íntimos. Do colecionamento de conchas dos melanésios, colares dos tupis, pirâmides e múmias dos egípcios, passando por instrumentos de trabalho de culturas em desaparecimento no contexto da sociedade industrial, chegamos a colecionar a nós mesmos – nossas fotografias em pesquisas de campo e congressos, nossos diários de campo, nossas correspondências com colegas de trabalho, etc. A passagem da alteridade máxima para a alteridade mínima é também uma passagem por colecionamentos diversos, cujos sentidos e significados se alteram substancialmente.

De indivíduos possessivos, instados a formar nossas coleções individuais para nos localizarmos no mundo adulto, fomos treinados enquanto antropólogos para praticar o colecionamento do outro. Não podemos esquecer o lugar que ocupamos inseridos no contexto da ciência moderna com seu olhar hierarquizador, selecionador, classificador, ordenador. Fomos treinados a fazer *boas* coleções de nós mesmos e dos outros, mas não estamos de modo algum libertos deste equipamento mental. Como

assinalou James Clifford, a idéia de que a identidade é uma espécie de riqueza (de objetos, conhecimento, memórias, experiências) atravessa nossos discursos, como cidadãos e antropólogos. Coleccionar tem sido uma estratégia para a distribuição de um eu (pessoal ou coletivo), uma cultura e uma autenticidade possessivas.

Fazer a história das coleções etnográficas no contexto de uma história da antropologia me parece, portanto, um objetivo importante para compreender as diferentes maneiras de apropriação e leitura das culturas. James Clifford propõe que passemos a ver a etnografia também como uma forma de “coleccionar a cultura”, realçando os modos como os diversos fatos e experiências foram selecionados, reunidos e retirados de suas ocorrências temporais originais. Para usar uma linguagem modernista, poderíamos traduzir a história destas coleções e, conseqüentemente, a história da antropologia, como um diversificado processo de antropofagia dos sentidos. Os objetos colecionados são, a um só tempo, expropriados de seu contexto original e ressignificados no contexto das coleções etnográficas e dos museus. Neste processo de colecionamento, múltiplos sentidos podem ser atribuídos aos objetos. O antropólogo converte-se também em um devorador de fragmentos de culturas. Nos museus, estes fragmentos são comumente usados para representar a cultura como um todo, representação sensivelmente problemática. Stocking comenta a diferença da apresentação dos objetos nas coleções elaboradas pelo general Pitt Rivers e nas coleções elaboradas por Franz Boas. Enquanto nas primeiras os objetos eram

organizados linearmente, em termos de qualidades formais ou funcionais externamente definidas, para transmitir uma mensagem etnocêntrica do gradualismo evolucionista conservador,

nas coleções elaboradas por Boas os objetos eram

organizados contextualmente, buscando preservar as múltiplas funções e os significados profundos de uma determinada forma, para transmitir uma mensagem do relativismo liberal.⁵

OS MUSEUS ETNOGRÁFICOS NO BRASIL: DA COLEÇÃO DE ESTUDO ÀS CULTURAS OBJETIFICADAS

Os primeiros antropólogos brasileiros eram essencialmente colecionadores e trabalhavam nos grandes museus fundados ainda no século XIX: Museu Nacional (1818); Museu Paraense Emílio Goeldi (1866) e Museu Paulista (1894). Lília Schwarcz relata que nesses museus, inicialmente, predominava o caráter enciclopédico das pesquisas, sob a hegemonia das ciências naturais.⁶ A antropologia se misturava com outras disciplinas como a zoologia, a paleontologia, a botânica, a mineralogia, a geologia, a paleontologia. No maior desses museus, o Museu Nacional, é a partir das administrações de Ladislau Netto (1874-1893) e de Batista Lacerda (1895-1915) que a pesquisa científica se estrutura e se difunde com a publicação de uma revista trimestral — *Os Archivos do Museu Nacional*. Os novos pesquisadores eram, em grande parte, naturalistas e suas pesquisas implicavam necessariamente a formação de coleções de

estudos. A antropologia constituía um ramo das ciências biológicas e naturais. As pesquisas eram pautadas por questões de antropologia física baseadas, sobretudo, em modelos de craniometria. O primeiro curso de antropologia oferecido no País foi ministrado em 1877 por João Batista Lacerda e tinha como programa análise da anatomia humana. Os estudos de antropologia física levaram à prática do colecionamento de ossos humanos, sobretudo de crânios. Lacerda, por exemplo, comenta em artigo publicado na revista do Museu Nacional sua satisfação em poder levar adiante trabalho sobre os botocudos, uma vez que já conseguira reunir 11 crânios de “espécies dessa tribo”.⁷ Lacerda se inseria no amplo debate evolucionista que procurava encontrar em culturas afastadas exemplos de estágios mais atrasados que comprovassem uma *infância da civilização*. A prática de colecionar vestígios de outros povos iniciou-se, portanto, no Brasil como uma prática ligada à antropologia física, com a proliferação de coleta de ossos humanos entre os nativos. Nesta primeira fase da antropologia, o ideal de todo antropólogo era organizar uma “coleção sistematicamente e cientificamente classificada”, como dizia o naturalista Emílio Goeldi.⁸

A prática de colecionar artefatos representativos das diferentes culturas intensificou-se particularmente entre viajantes e naturalistas, num período em que o colecionismo implicava recolher vestígios e testemunhos da botânica, da biologia e da cultura. Não por acaso os grandes museus etnográficos congregavam diferentes vertentes da ciência, sem distinção. Grupioni, em estudo pioneiro sobre coleções e museus etnográficos, observa que, ainda

em finais dos anos 30, a diretora do Museu Nacional, Heloísa Alberto Torres, se indis pôs com Mário de Andrade por este haver formulado a proposta de separar em dois museus a parte etnográfica da parte de história natural do Museu Nacional.⁹ Esta prática de colecionamento articulava-se com uma visão positivista da ciência, calcada na evidência empírica como comprovação das teses formuladas pelos cientistas.

Outro fator determinante nas práticas de colecionamento nesse período consistiu em



Sequência de fotos de índia karajá fazendo boneca. Foto: Marcel Gautherot. Acervo Arquivo Noronha Santos/Copedoc/lphan

políticas de museus estrangeiros que fomentaram grandes expedições científicas ao Brasil para coletar acervos de povos indígenas. Grupioni assinala que, do início do século XX até o final dos anos 60, os grandes museus etnográficos da Europa e dos EUA estimulariam expedições científicas a países considerados exóticos, onde ainda era

possível encontrar culturas tradicionais ou primitivas, com o objetivo de formar grandes coleções etnográficas. A prática de colecionamento refletia também uma visão humanista, no sentido de preservar a cultura de povos indígenas que se acreditava que fatalmente se extinguiria. Aprender o exótico era, antes de tudo, salvar o que irremediavelmente se perderia; daí a significação de relíquia ou de testemunho, expressos pelo recolhimento de artefatos produzidos por estes povos:



As coleções etnográficas cumpriam, assim, papel fundamental: como documentos materiais das mais diversas formas da atividade humana, eles se constituíam no registro palpável da diferença e, antes que essa desaparecesse, era fundamental aprisioná-la para que ela fosse estudada e exibida¹⁰

O personagem emblemático desse período é Curt Nimuendajú, que se tornou a maior autoridade no campo da etnologia indígena durante toda a primeira metade do século XX, mantendo relações com praticamente todas as instituições e órgãos importantes de seu tempo. Sua vida e obra relacionam-se diretamente com a emergência da etnologia como disciplina no Brasil e com a institucionalização do indigenismo nacional, ocorridas no início do século, chegando a ser considerado o “pai da etnologia brasileira”.



Nimuendajú nasceu na Alemanha, com o nome de Curt Unkel, em 1883, e emigrou para o Brasil aos 20 anos de idade, em 1903. Seu primeiro contato com os índios ocorreu em 1905 quando, na qualidade de ajudante de cozinheiro, foi contratado pela Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo, tomando parte na exploração do rio Aguapeí,



e entrando em contato com os guaranis e com os caingangues no oeste de São Paulo. No ano seguinte, passou a conviver com os apapocuas-guaranis do rio Batalha, sendo adotado ritualmente pela tribo e recebendo o nome de Nimuendajú – “o ser que cria ou faz o seu próprio lar”.¹¹ Desde então até sua morte, em dezembro de 1945, que ocorreu de forma misteriosa por envenenamento entre os índios ticunas, em Santa Rita do Weil no Amazonas, Nimuendajú participou de dezenas de expedições científicas, patrocinadas por instituições brasileiras e estrangeiras, estudando, coletando artefatos dos povos indígenas e interferindo em questões relacionadas a estes povos. Seu trabalho abarcou domínios do indigenismo, da lingüística, da etnografia e do colecionamento. Nimuendajú foi responsável pela reunião de milhares de peças de grupos indígenas diversos, entre eles, os canelas,



xerentes, ticunas, pataxós, camacãs, cariris-sapiuás, baenãs, maxacalis e botocudos. De acordo com Grupioni, o trabalho em diversos domínios ou especialidades nem sempre se interligava. O colecionamento, particularmente, era uma atividade paralela às pesquisas etnográficas e, muitas vezes, realizada com o intuito de sobrevivência, uma vez que não havia ainda a institucionalização de órgãos de fomento à pesquisa científica. Nimuendajú coletava para museus europeus e brasileiros, especialmente para museus na Suécia, como o Museu de Gotemburgo e para o Museu Nacional e o Museu Goeldi. Grupioni cita, por exemplo, a venda, em 1937, de 146 artefatos dos xerentes e 22 artefatos dos apinajés para o Museu de Gotemburgo e, no mesmo ano, a venda para o Museu Nacional de 278 objetos, e para o Museu Goeldi 560 objetos dos canelas. Também nos anos 30, Nimuendajú colabora com instituições



americanas, realizando pesquisas e colecionando artefatos indígenas. Nesse mesmo período, precisamente em 1933, formou-se no Brasil o Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas que atuou até 1968, inspecionando, controlando e fiscalizando todas as expedições feitas no Brasil por estrangeiros ou por iniciativa de particulares. Estudando os dossiês de etnólogos atuantes no Brasil nesse período, Grupioni revelou uma quantidade impressionante de artefatos indígenas que nesses 30 anos saíram do País ou foram coletados para os grandes museus nacionais. Com base em sua extensa pesquisa, pode-se, sem sombra de dúvida, afirmar que até esta data o Brasil viveu nos museus a era da construção da alteridade radical. Milhares de objetos foram recolhidos, objetificando culturas que, acreditava-se, estariam fadadas ao desaparecimento.¹² O processo de

colecionamento não envolveu nenhuma articulação com a pesquisa etnográfica propriamente dita nem uma relação com uma auto-representação dos grupos envolvidos. Estes vendiam ou trocavam seus artefatos desconhecendo para onde seriam destinados e desconhecendo também que, no mundo dos caribbas, havia uma instituição chamada *museu* voltada para o armazenamento e a guarda de objetos representativos de tradições culturais.

E A ALTERIDADE PRÓXIMA NOS MUSEUS?

Até os anos 60, a tônica nos museus etnográficos internacionais e nacionais era a prática de colecionamento de grupos exóticos e radicalmente diferentes dos ocidentais. Nos museus brasileiros, esta prática só foi levemente alterada pela busca de artefatos dos

sertanejos, considerados nossos ancestrais por excelência, espécie de degrau do primitivismo para o mundo civilizado, numa visão evolutiva da cultura. Grupioni relata que, em documento enviado a Curt Nimuendajú em 1938, Heloísa Alberto Torres, então diretora do Museu Nacional, solicitava proceder ao colecionamento de peças documentando aspectos de vida peculiares à população sertaneja, ao que ela chama “etnografia regional”. O interesse pelo colecionamento de objetos da população sertaneja foi também manifestado por um outro diretor do Museu Nacional, Roquette Pinto, que chegou a formar uma sala dedicada a Euclides da Cunha com relíquias da Guerra de Canudos e artefatos dos grupos sertanejos.¹³

Exposições que enalteciam a fábula das três raças tiveram lugar em museus etnográficos, especialmente no Museu Nacional, e levaram também à coleta de objetos dos grupos afro-brasileiros. Ainda durante a primeira metade do século XX, o etnólogo Édison Carneiro, especialista em estudos afro-brasileiros, chegou a organizar vitrinas com os principais orixás do candomblé, novidade para uma época na qual apenas se iniciavam os estudos das contribuições dos negros no Brasil.

Grupioni entende que os anos 60 do século passado coincidem com o fim de uma era dos grandes etnólogos-colecionadores, cujo personagem emblemático teria sido Curt Nimuendajú. A partir desse período, a institucionalização das ciências sociais nas universidades teria deslocado para segundo plano o papel dos museus e do colecionamento no campo da antropologia, com um ingresso reduzido de novas coleções etnográficas nos museus brasileiros e uma

estagnação nos estudos de cultura material.¹⁴ Com a introdução de novos paradigmas na pesquisa antropológica, quando a cultura passa a ser estudada, prioritariamente, por seus aspectos imateriais e simbólicos, os museus etnográficos ficam em segundo plano, bem como a formação de coleções etnográficas. O deslocamento das pesquisas dos museus e dos institutos históricos para as universidades faz com que muitos antropólogos passem ao largo do colecionamento, chegando a ponto de não frequentarem museus etnográficos. O caso do Museu Nacional é exemplar: com um curso de Pós-graduação em Antropologia Social funcionando desde os anos 70, muitos são os relatos de alunos informando que jamais tiveram a curiosidade de entrar no prédio das exposições ou das reservas técnicas, frequentando apenas as salas de aula e as bibliotecas.

Entretanto, começam a surgir no Brasil pequenos museus voltados para a chamada cultura popular ou para a arte popular. Oriundos de movimentos de folcloristas, muito intensos do final dos anos 40 a meados dos anos 60, ou da consagração de artistas populares no campo artístico, esses pequenos museus foram formados por artistas, folcloristas e antropólogos a fim de registrar aspectos diversos de tradições culturais no Brasil. É o caso do Museu de Folclore Édison Carneiro, criado em 1968, ou de grandes coleções como a Coleção de Arte Popular, formada por Jacques Van de Beuque, que está na origem do futuro Museu Casa do Pontal; ou ainda o Museu do Homem do Nordeste, inspirado no movimento regionalista liderado por Gilberto Freire.¹⁵ Estas experiências, ainda pouco estudadas, configuram esforços

no sentido de objetificação da construção de alteridades próximas, relativas a grupos socioculturais diversificados no contexto brasileiro.

Há que se notar a influência de estudos de antropologia urbana nos anos 80, responsáveis pela formação de pesquisadores interessados em temas culturalmente muito próximos da área de abrangência dos próprios antropólogos. Desta área despontaram alguns profissionais especialmente interessados em práticas de colecionamento. Vale destacar o papel de Gilberto Velho e de Lélia Coelho Frota, esta à frente do Museu de Folclore Édison Carneiro, por um período decisivo, na primeira metade dos anos 80. Diferentemente da prática de colecionamento nos grandes museus voltados para a construção da alteridade radical, estes museus direcionaram sua ação para a construção da alteridade próxima e enfatizaram a relação entre a pesquisa etnográfica e a coleta de artefatos. No caso do Museu de Folclore Édison Carneiro, que acompanhei mais de perto, os objetos eram coletados a partir de minuciosa pesquisa voltada, sobretudo, para a contextualização e a compreensão das relações sociais envolvidas na sua confecção, utilização e circulação.¹⁶ Uma pesquisa intensiva era feita, permitindo não apenas coletar os objetos mas, sobretudo, compreendê-los no contexto cultural de onde eram retirados. Entretanto, os museus não visavam, em suas práticas de colecionamento, à auto-representação dos grupos envolvidos. O museu era, sobretudo, um lugar onde antropólogos, museólogos e demais profissionais teciam representações sobre o outro. Nesses museus de alteridades

próximas, predominava a idéia de formar mosaicos da nacionalidade que, juntos, seriam capazes de representar um todo nacional.

DO CONTATO COM ALTERIDADES ÀS ALTERIDADES MÍNIMAS: NOVAS PROPOSTAS NOS MUSEUS ETNOGRÁFICOS

Se é certo que o panorama dos museus etnográficos em muito se alterou a partir do final dos anos 60, e se também é certo que novos temas de pesquisa, sobretudo voltados para o estudo das sociedades complexas, como a antropologia urbana, em muito contribuíram para estas alterações, curiosamente foi nos museus das alteridades radicais, ou seja, os museus indígenas, que surgiram as propostas de maior renovação no cenário dos museus etnográficos. Em primeiro lugar, é preciso falar do papel desempenhado por Darci Ribeiro no contexto museológico, ao idealizar e fundar o Museu do Índio, “um museu contra o preconceito”, como ele dizia. Darci, também etnólogo-coletor que trabalhou no Serviço de Proteção ao Índio e que não se furto à prática do colecionamento, abriu um caminho com a criação de um museu específico para exibir a questão indígena no Brasil e refletir sobre ela. O Museu do Índio, devido a uma série de peculiaridades da sua história, cedo se converteu em um espaço aberto, uma espécie de fórum da questão indígena no País. Vinculado à Funai, órgão sucessor do Serviço de Proteção ao Índio, até hoje mantém em seu espaço um pequeno

alojamento para os índios que ali precisem permanecer. Deste modo, o museu passou a ser também uma espécie de *casa do índio*, dialogando intensamente com lideranças que por ali passam por diferentes motivos, entre eles, a participação em exposições e eventos e a busca de apoio político para suas reivindicações. Talvez como herança de seu fundador, pode-se dizer que o Museu do Índio sempre teve um perfil engajado na causa indígena no País, à qual vem servindo ao longo dos anos.

Em função do crescente contato com a sociedade urbano-industrial moderna, os povos indígenas vêm-se modificando sob muitos aspectos. Dos anos 70 para cá, com crescentes movimentos voltados para a causa indígena, centrados na demarcação de suas terras e em questões de saúde e educação, surgiram lideranças expressivas organizadas em ONGs ou atuando em órgãos

governamentais como a Funai. Curiosamente, vimos observando a incorporação do debate sobre museus em alguns casos pontuais, mas altamente reveladores de um processo de mudança na relação do museu com a construção da alteridade. Se até os anos 50 os museus praticavam o colecionamento construindo e, em alguns casos, cristalizando alteridades de povos que não se manifestavam ou não se conectavam com as propostas museológicas dos ocidentais, hoje, algumas experiências de práticas de colecionamento e de criação de museus tribais gestados pelos próprios índios vêm alterando esse quadro. De retratos de alteridades máximas, museus ou coleções sinalizam um deslocamento do olhar: aqueles que antes eram olhados agora olham para si mesmos, tecendo seus auto-retratos. Falar de si implica, portanto, a construção de uma alteridade máxima que se quer invertida: ela

*Fachada principal do Museu Nacional da
Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro.*

Foto: Eugênio Luiz Kodama



agora é um esforço de construção de alteridade mínima. O curioso é que este movimento ocorre ao mesmo tempo que os antropólogos também passaram a falar recorrentemente de si mesmos, numa síndrome de reflexões sobre a história da antropologia, memórias de pesquisas de campo, homenagens e mesas-redondas sobre figuras epistolares da disciplina.

Paradoxalmente, a dinâmica auto-reflexiva deste campo de estudos parece estender-se às áreas antes de alteridade máxima. Grupos sociais antes representados em monografias, exposições e coletas de artefatos de antropólogos reivindicam um novo lugar: o de sujeitos de suas narrativas. Com isto, o lugar dos antropólogos também vem sendo alterado, muitos deles transformando-se em mediadores das causas dos grupos estudados. As alterações dos lugares de onde falam os antropólogos vêm, por sua vez, provocar mudanças nas perspectivas dos grandes museus etnográficos criados com o objetivo de produzir sínteses ou painéis de culturas diversas. Um bom exemplo é o Museu do Índio. Tradicionalmente, este museu esforçava-se por praticar o colecionamento e produzir exposições que contemplassem as diversas etnias do País, no esforço de sintetizar uma representação do índio brasileiro. Na última década, vem trabalhando com etnias específicas, focalizando em cada uma delas a relação de antropólogos com os grupos estudados, procurando tecer um diálogo entre a visão dos antropólogos e a auto-representação dos grupos.

Dois casos me parecem emblemáticos deste novo momento de inversão da alteridade máxima para a alteridade mínima nos museus etnográficos. O primeiro relativo

à fundação do Museu Magüta, em Benjamin Constant, na Amazônia, que funcionou ligado ao CGTT (Conselho Geral das Tribos Ticunas), principal ONG ticuna, criada no bojo da luta pela demarcação de suas terras. O segundo concernente ao processo de montagem da exposição e colecionamento dos índios wajãpis no Museu do Índio, que teve a participação conjunta dos profissionais de museu, antropólogos e um grupo de índios wajãpis. Os dois exemplos revelam uma experiência nova no campo dos museus etnográficos: a participação dos índios no processo de colecionamento e na perspectiva de musealização de suas culturas. De outros do discurso antropológico e museológico, estes representantes de povos indígenas passaram a sujeitos do próprio discurso, evidenciando um processo de construção de alteridade mínima nos museus.¹⁷

O MUSEU MAGÜTA: QUANDO O OUTRO FALA NA PRIMEIRA PESSOA

Na opinião de José Ribamar Bessa Freire, os índios “descobriram o museu” e o momento desta descoberta pode ser marcado pela criação, em 1991, do Museu Magüta pelos índios ticunas, em Benjamin Constant, cidade de aproximadamente 12 mil habitantes localizada na confluência dos rios Javari e Solimões, na região do alto Solimões, Amazonas, próximo da fronteira do Brasil com o Peru e a Colômbia. O pequeno Museu, instalado numa casa de arquitetura simples, com varandas ao redor, cinco salas de exposição e uma pequena biblioteca, foi criado no bojo da luta pela demarcação de terras. Algumas lideranças

ticunas perceberam que o direito deles à terra dependia, em grande parte, de serem reconhecidos como índios pela sociedade brasileira. Muitas vezes, eles eram identificados como *caboclos* pela população local. Do ponto de vista das lideranças indígenas, era preciso fortalecer a identidade ticuna, muitas vezes escondida pelos próprios índios e negada sempre pela população regional. A idéia de criação do Museu surgiu como instrumento de luta, num momento crítico de mobilização política, quando os ticunas estavam mobilizados na luta pela defesa de seu território, confrontando-se até mesmo com grupos armados. Em março de 1988, pistoleiros atacaram um grupo de índios no igarapé do Capacete, matando 14 deles, entre homens, mulheres e crianças, ferindo 23 e deixando dez desaparecidos, massacre que teve ampla repercussão nacional e internacional.¹⁸

A idéia de criação de um museu surgia como uma estratégia de organização da memória e revigoração da identidade étnica. Com o apoio de ONGs, destacadamente do CGTT, algumas lideranças indígenas converteram-se subitamente em profissionais de museu, aprendendo algumas técnicas de museologia e museografia. Para a formação do acervo, essas lideranças mobilizaram 95 aldeias, com uma população de 28 mil índios, nos municípios de Benjamin Constant, Tabatinga, São Paulo de Olivença, Amaturá, Santo Antônio do Içá, Tocantins, Jutai e Beruri. O principal trabalho constou, de um lado, em recuperar antigas tradições e técnicas artesanais em desaparecimento e, de outro, em estimular os artistas indígenas especializados em diferentes artes (confeção de máscaras rituais, esculturas de madeira e

de cocos de palmeira, pinturas de painéis decorativos de entrecasca, fabricação de colares, cestos, redes e bolsas). Para a recuperação das antigas tradições de artefatos ticunas foram consultadas fotografias antigas e registros feitos em 1929 pelo etnólogo Curt Nimuendajú. Em seguida, foram feitas entrevistas com anciãos das aldeias e, com a colaboração deles, oficinas com os mais jovens, que reaprendiam a confeccionar os antigos artefatos. Durante três anos, de 1998 a 1991, os índios participaram ativamente da organização do acervo, com a assessoria da antropóloga Jussara Gomes Gruber. A definição dos objetos, o levantamento de dados sobre as peças, a seleção dos objetos para a exposição, o desenho das ilustrações, tudo isto foi realizado pelos próprios índios sob a liderança de Constantino Ramos Lopes Cupeatücü, índio ticuna que havia escapado do massacre do Capacete com um ferimento a bala e se tornara responsável, depois de algum treinamento, pela guarda do acervo e sua dinamização.

A experiência de criação do Museu Magüta estava longe de constituir um evento cultural pacificado. No entender de Freire, essa singela instituição nas mãos das lideranças indígenas adquiriu um “potencial explosivo” na luta pela auto-afirmação da identidade étnica dos ticunas e no confronto com os madeireiros, políticos e latifundiários da região. No dia e na hora da inauguração do Museu Magüta, o prefeito de Benjamin Constant “convocou uma concorrida manifestação de rua, carregada de hostilidade, contra a demarcação das terras indígenas, em frente ao museu”, provocando o cancelamento da solenidade e seu adiamento. O Museu só foi inaugurado três

semanas depois, em dezembro de 1991, devido à ampla repercussão na imprensa e de protestos de instituições, como a Universidade do Amazonas e o Conselho de Reitores das Universidades Brasileiras (Crub) e à intervenção do Comando Militar da Amazônia.¹⁹

Na época em que foi fundado, o Museu Magüta representou grande novidade no panorama dos museus no País. Se, outrora, os grupos indígenas eram representados nos museus etnográficos a partir de práticas de colecionamento de etnólogos-colecionadores, o Museu Magüta teve, desde o início, uma proposta de auto-representação indígena. Tratava-se de um lugar de construção e de afirmação de uma identidade étnica na primeira pessoa, ou seja, implementada pelo próprio grupo interessado. A participação dos índios no processo de constituição das coleções e na montagem da exposição, bem como as responsabilidades que eles mesmos assumiram na administração e na dinamização do Museu, configuraram um dos aspectos da singularidade desta experiência. Segundo Jussara Gruber, antropóloga envolvida no processo de constituição do museu,

os objetos escolhidos foram os que têm para os ticunas maior significação cultural e afetiva. Essas particularidades, portanto, fazem dessa iniciativa um instrumento de autogestão da cultura, opondo-se às concepções mais tradicionais de museus etnográficos, onde os objetos são coletados e apresentados sob a ótica da sociedade dominante, predominando, muitas vezes, o interesse pessoal ou a curiosidade de um de seus produtores. Por outro lado, é um museu que não se afirma em princípios de poder e autoridade, de luxo ou consumo. Sua

*força reside muito mais numa profunda e persistente vontade dos índios de se tornarem visíveis como índios ticunas, de se comunicarem com os membros de outras sociedades e conquistarem o espaço social e cultural a que têm direito.*²⁰

Com o trabalho do Museu, os índios ticunas passaram a ser mais respeitados e valorizados na região e mais conhecidos no País e até internacionalmente. Em 1995, o Museu sofreu nova ameaça por parte dos madeireiros que queriam incendiá-lo. Entretanto, estes não encontravam mais apoio na população local. Segundo Jussara Gruber,

*o trabalho educativo do museu – através de um programa de interação com as escolas da cidade, que tem por finalidade aproximar as novas gerações da cultura e da história dos ticunas – vem cumprindo a importante função social de promover uma maior harmonia nas relações interétnicas na região, colaborando para que sejam desfeitas, gradativamente, as idéias preconceituosas e discriminatórias a respeito das populações indígenas.*²¹

Em julho de 1995, o Museu foi premiado como Museu-Símbolo pelo International Council of Museums – Icom, por ocasião do Encontro realizado em julho, em Stavanger, Noruega. No mesmo ano, obteve o prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, concedido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, por sua contribuição à preservação da memória cultural brasileira.

Desde o início, o ticuna Constantino Ramos Lopes Cupeatüci destacou-se nas atividades de coordenação e de colecionamento de objetos para o Museu. Guardando as devidas proporções,

Constantino representou para o colecionamento ticuna, no final do século XX, o mesmo que Curt Nimuendajú no início do século, em termos do objetivo de coleta de artefatos e estudo da cultura material. Entretanto, enquanto o primeiro procurava representar sua própria cultura, o segundo integrava uma visão de antropologia e uma prática de colecionamento que retirava os objetos de seus contextos de origem para enviá-los para os grandes museus etnográficos, onde diferentes culturas deveriam ser exibidas em conjuntos-sínteses da diversidade cultural da humanidade. O Museu ticuna emergiu como uma experiência articulada aos próprios índios que, talvez pela primeira vez na história do Brasil, realizavam uma experiência museológica na primeira pessoa. Diversamente do padrão dos museus etnográficos no País, este se constituiu como um museu engajado, articulado com as lutas do grupo ticuna. Convidado a participar do Seminário Patrimônio Cultural: Coleções, Narrativas e Memória Social, organizado no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Unirio, Constantino relatou sua experiência ao Museu e ao Centro de Documentação e Pesquisa do Alto Solimões. A partir desse depoimento, percebemos a relação estreita de sua prática de colecionamento com os objetivos das lutas do grupo ticuna:

Tudo começou com a luta pela demarcação de terras e pela conquista dos direitos à educação e à saúde. Nós morávamos na terra, mas vivíamos como os animais que podem ser mortos a qualquer momento, pois cada pedaço de terra tinha um patrão. Começamos a nos reunir para discutir o

que fazer e procurar quem nos ajudasse. No princípio, por volta dos anos 1972 e 1973, os mais velhos diziam que havia uma proteção para os índios, que era o Serviço de Proteção ao Índio, mas não havia nada de concreto para nós. A luta dos índios ticanos começou pela demarcação das terras e depois por educação e saúde. A educação na região era pouca e de má qualidade. Mais tarde, foram aparecendo mais pessoas não-índias interessadas em ajudar. Por volta de 1975, a PUC do Rio Grande do Sul se instalou em Benjamin Constant e fez um curso de extensão direto de Porto Alegre. A educação melhorou um pouquinho. De 1980 a 1983, eu fiz o curso de extensão com o pessoal da PUC. Eles tinham também o curso de formação para professores leigos rurais que eu fiz em 1985. Quando voltei, um mês depois, comecei a dar aulas para os meus próprios parentes e entrei no curso de agentes de saúde. Em 1986, os caciques e os professores começaram a discutir a questão da criação de um museu. Algumas pessoas que estavam com a gente como a antropóloga Jussara Gomes Gruber, que chegou como aluna do curso de extensão, e após um estágio com os ticanos passou a se dedicar ao trabalho de apoio aos índios, estimularam a criação de uma organização de caciques e, mais tarde, dos professores e agentes de saúde. Então foram criadas três organizações: CGPT (Conselho Geral dos Professores Ticanos), CGTT (Conselho Geral da Tribo Ticuna) e depois a OSPTS (Organização de Saúde do Povo Ticuna do Alto Solimões). Em 1986, foi criado o Centro Magüta que gerou a discussão sobre o Museu. Na época, na região do Alto Solimões, os índios não tinham mais direito nem mesmo de falar a própria língua que era proibida na escola. A intenção da criação do Museu era que os índios não perdessem tudo o que tinham, já que mesmo suas armas como a zarabatana não sabiam mais fabricar, além de

serem obrigados pelos patrões a plantar mandioca e fabricar farinha para ser vendida em Benjamin Constant, Tabatinga e Leticia, na Colômbia. A idéia de criar o Museu foi para preservar a arte e a língua ticunas, assim como o mito e a história.²²

Constantino revela seu processo de entronização da linguagem museológica, de como foi se convertendo, pouco a pouco, num coletor de artefatos de seu próprio grupo:

No final de 1988, saí da aldeia para trabalhar como professor na cidade de Benjamin Constant. Mas, então, a Jussara me chamou para que eu assumisse o Museu. Ela me explicou o que eu iria fazer, o prédio onde eu ia trabalhar e me ensinou sobre o que era museu. Ela me mostrou uns livros que tinham fotos de exposições. Com a orientação dela entendi o que era museu e saí para fazer reuniões na aldeia e explicar para eles o que era museu, explicar que precisava das zarabatanas, da iguacaba, da arte em geral, de tudo o que ia ser colocado dentro do museu. Os parentes me perguntavam o porquê disso e eu respondia que era para o museu, que a gente tinha uma casa onde seria colocado tudo o que eu estava pedindo. A antropóloga Jussara tinha trabalhado no Museu Nacional, então ela tinha fotografias dos pentes que os índios faziam, dos colares de dentes que os antigos faziam, de uma agulha que servia para os antigos tecerem panos de algodão. Ela me passou essas fotografias e eu mostrei para os parentes, procurando quem fizesse aqueles objetos para colocar no Museu. Eu dizia que iria colocar o nome de quem fizesse coisas bonitas no Museu, o nome em português e na língua ticuna, o nome da aldeia e a idade de quem doou. Eles perguntavam: "Por que você quer isso?" E eu explicava que era para a informação, porque cada peça teria o nome da pessoa que fez e o número do registro — coisas que eu aprendi. Isso durou três

anos, de 1989 a 1994 [sic]. Consegui coletar do meu próprio povo 380 peças, dessas foram escolhidas as mais bonitas e 170 ficaram na exposição.

A iniciação de Constantino na linguagem museológica reflete uma tendência de aproximação dos povos indígenas aos costumes e hábitos do Ocidente. É interessante notar que o Museu chegou para eles ao mesmo tempo que a escola — modelo de educação da sociedade ocidental moderna. Mas a adesão dos índios ao Museu e ao processo de colecionamento indica a eficácia desta instituição e seus processos nas necessidades de construção e de afirmação de uma identidade étnica. Com a prática do colecionamento, tornava-se mais fácil objetificar para si mesmo e para seu grupo uma cultura que foi sendo modificada e, principalmente, espoliada por madeireiros, latifundiários, políticos. O Museu se inscrevia numa ação de resistência ou até mesmo de reexistência. Por meio do colecionamento de seus próprios artefatos, mitos e tradições, os ticunas inventavam uma nova maneira de existir, com maior visibilidade, exibindo a si mesmos para não desaparecerem como cultura singular e para não serem trucidados por grupos fortes econômica e politicamente. No relato de sua experiência no Museu, Constantino explicita as tensões e ao mesmo tempo as vitórias advindas no processo. Com o Museu aberto para os ticunas, para a população pobre da região e também para turistas, ficava cada vez mais difícil ocultar ou apagar a existência dos ticunas enquanto grupo cultural e socialmente específico. Deste modo, o Museu ticuna voltava-se para o presente e não para as lembranças do passado. Ao contrário das experiências dos grandes

museus etnográficos do século XIX e início do século XX, o Museu Magüta não estava interessado em fazer a memória do que não mais existia. Sua intenção era afirmar a existência dos artefatos, recolocá-los na vida cotidiana, usando como instrumento o processo museológico. Musealizar para não apagar, para não esquecer. Musealizar para que o grupo pudesse ser visto, olhado, estudado. Diferentemente dos objetos depositados nos grandes museus etnográficos, que serviam de testemunhos de um mundo fadado ao desaparecimento, a proposta do Museu Magüta emergia como proposta ativa de vida e construção de auto-estima para um grupo indígena que acreditava poder construir um futuro enquanto grupo com identidade própria e peculiar.

A nossa intenção com o museu era mostrar a arte ticuna, e com a biblioteca queríamos chamar os alunos para dentro do Museu, aproximar os índios dos brancos. Isso a gente só conseguiu uns três anos depois da abertura do Museu. Durante esse tempo tivemos muitos problemas, pois a população tinha raiva e o próprio prefeito tinha certeza de que a entidade era uma entidade de denúncia, por isso queria acabar com ela. A coisa melhorou com a chegada dos turistas. Fizemos contato com as agências de turismo de Leticia e começamos a receber uma média de 30 a 50 turistas. Como é uma cidade pequena, a principal avenida é a que dá acesso ao museu. Então, eles começaram a ver que o Museu atraía os turistas. Depois começamos a fazer palestras nos colégios estaduais e municipais. A coisa foi crescendo e, em 1994, já tínhamos alunos visitando o Museu, onde dizíamos o que era o Museu, mesmo assim alguns alunos diziam que estávamos falando grego pra eles, pois lá as pessoas não fazem idéia de que existem museus como o

Nacional e o Imperial, assim como os de ciências. Os alunos se aproximaram e a biblioteca foi muito utilizada por eles. Isso durou até 1997.

Constantino relata que, em 1997, houve divergências entre alguns dos não-índios que apoiavam a causa ticuna e, por esse motivo, a antropóloga Jussara Gruber e ele deixaram o museu para se dedicar a outras atividades.

O Museu Magüta foi escolhido como Museu-Símbolo do Brasil para representar o Brasil na Conferência Mundial na Noruega, que aconteceu de 1º a 7 de julho de 1995. Nosso trabalho foi reconhecido e, no final do ano, recebemos o segundo troféu. Hoje nós continuamos mostrando o trabalho, mas eu não faço mais parte do Museu, eu saí em 1997 após alguns conflitos internos. Hoje, eu faço parte de outra organização, a OGPT (Organização Geral dos Professores Ticunas), onde



Exposição Tempo e espaço na Amazônia: os wajãpi, 2001.
Foto: acervo do Museu do Índio.

eu sou secretário e coordeno um curso de formação que foi premiado aqui no Rio de Janeiro e pela Fundação Getúlio Vargas. A situação do Museu Magüta é muito complexa. Depois que ele foi escolhido Museu-Símbolo, houve uma divisão entre alguns assessores dos índios ticunas. Eu acabei ficando na ONG dos professores, continuo trabalhando com a questão da memória junto dos professores indígenas e dentro das escolas. Não estou mais dentro do Museu, mas dentro das escolas ticunas, quem sabe, de repente, criamos de novo um outro museu?!



Cestaria wajãpi, exposição Tempo e espaço na Amazônia: os wajãpi, 2001. Foto: acervo do Museu do Índio.

O Museu Magüta constituiu uma experiência nova no panorama dos museus etnográficos. A experiência de um museu sobre índios, criado na confluência de um diálogo entre índios e antropólogos, merece ser registrada como um momento importante de passagem para um novo estilo de museu etnográfico e de prática de colecionamento. O falar sobre o *outro* é substituído por uma narrativa que mescla a construção da alteridade com a auto-representação e construção de si, que identifico como *alteridade mínima*.

A relação dos ticunas com seus artefatos vem sendo estudada por antropólogos, em experiências que relacionam as práticas de colecionamento de Curt Nimuendajú com as práticas de colecionamento dos próprios ticunas. Neste sentido, é expressivo o trabalho de Priscila Faulhaber, comparando os dois tipos de acervos e as representações a respeito deles.²³

A EXPOSIÇÃO SOBRE (E DOS) WAJãPI NO MUSEU DO ÍNDIO: NA CONFLUÊNCIA ENTRE MÚLTIPLOS OLHARES

Ao inaugurar a exposição Tempo e Espaço na Amazônia — os Wajãpi, no Museu do Índio, seu diretor, o antropólogo José Carlos Levinho, declarava que a exposição se inseria

numa política do Museu voltada para quatro metas principais. Em primeiro lugar, realizar exposições que focalizem culturas indígenas particulares, questionando a visão que perdurou por muito tempo dentro e fora da instituição a

respeito da representação de um índio brasileiro genérico. Em segundo lugar, realizar exposições assinadas por antropólogos que trabalhem com grupos indígenas específicos, valorizando as curadorias, ou seja, valorizando a adoção de um ponto de vista particular, nomeando o sujeito do conhecimento, a perspectiva a partir da qual cada cultura é construída. Em terceiro lugar, estimular a participação dos próprios grupos cujas culturas são representadas no Museu, de modo a favorecer o intercâmbio entre estes grupos, os curadores da exposição e os técnicos do Museu e de modo que as exposições apresentem resultados também para os índios. E, em quarto lugar, inserir a exposição num contexto de modernização da instituição, utilizando sofisticadas técnicas museográficas e visando conferir a estas culturas particulares o mesmo status de outras exposições em museus das chamadas altas culturas.²⁴

Este depoimento expressa o anseio de romper com as visões genéricas e as amplas pretensões a abarcar grande número de representações de culturas presentes nos grandes museus etnográficos. Além disso, traz uma preocupação absolutamente nova, ou pelo menos rara, para um grande museu etnográfico: incluir a participação dos índios na montagem de uma exposição.

Para a curadoria da referida exposição, o diretor do Museu do Índio, José Carlos Levinho, convidou a antropóloga Dominique Gallois, professora-doutora do Departamento de Antropologia e coordenadora do Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da Universidade de São Paulo. Dominique Gallois trabalha com os índios wajãpi há mais de 20 anos, sendo também assessora de uma importante ONG dedicada a programas de intervenção

nas áreas de educação e controle territorial — o Centro de Trabalho Indigenista.

Os wajãpis moram no Amapá e vivem numa terra demarcada, a Terra Indígena Wajãpi, com 604 mil hectares. Cada grupo wajãpi mora em uma aldeia separada. Alguns moram muito longe, outros moram perto. É um total de 13 aldeias e a população vem aumentando sensivelmente. No mesmo ano que começou a demarcação da terra, 1994, os wajãpis criaram uma organização não governamental, o Conselho das Aldeias Wajãpi-Apina. Através dessa ONG, eles vêm promovendo projetos de desenvolvimento sustentável ligados ao artesanato e ao garimpo, com substâncias não poluentes, além de produção e venda de produtos agrícolas, como o cupuaçu, a copaíba e a castanha.

O processo de idealização e montagem da exposição no Museu do Índio envolveu várias etapas e foi uma vivência rica, resultado do intercâmbio de experiências, conhecimentos e tradições culturais entre a curadora, os técnicos do Museu e os índios. Desde o início, todos firmaram o compromisso de incorporar o ponto de vista dos wajãpis sobre sua própria cultura. Este procedimento implicava a abertura para alterações de diversas ordens, inclusive na abordagem estética da própria museografia concebida pelo setor.

A participação dos índios deu-se em todos os momentos, tendo início com a confecção dos objetos para a exposição. Dominique Gallois explica:

Os wajãpi se mobilizaram para produzir a coleção de mais de 300 objetos e todos os materiais necessários para a casa que seria construída no

Rio. Com apoio dos jovens que dirigem o Conselho das Aldeias – Apina, os produtores comunicavam-se através da radiofonia, circulavam listas, preocupados com os prazos e com a qualidade dos objetos.

No entender da antropóloga,

foi a primeira vez que um grupo indígena da Amazônia participou tão intensamente e, sobretudo, coletivamente, da preparação de uma exposição. Eles se organizaram para que todos os diferentes grupos locais da área pudessem colaborar com o evento. Foi assim que eles fizeram a lista dos objetos, distribuindo tarefas entre todos. Durante três meses, trabalharam muito em todas as aldeias, selecionando as melhores peças, transportando tudo desde lugares muito distantes. Depois, escolheram as pessoas que viriam para orientar a montagem da

*mostra e os músicos que iriam tocar suas flautas na festa de abertura.*²⁵

Sobre a participação dos wajãpis na mostra, devemos destacar alguns aspectos importantes. Em primeiro lugar, esta participação não ocorreu de forma isolada, mas organizada, já que a troca com o Museu foi mediada pela ONG Apina – criada a partir de trocas de informações entre os índios, a antropóloga e outros grupos e entidades. Cabe lembrar que faz parte do processo de luta e de afirmação dos grupos indígenas a criação de entidades próprias para a defesa de seus interesses. Os índios não se colocam mais como objetos da tutela de organismos estatais, mas falam em seu



Índios tocando djeridu, 2001. Acervo Museu do Índio.

próprio nome de maneira organizada. Este é um dado novo, importante para ser levado em consideração por museus e instituições congêneres.

Em segundo lugar, a antropóloga tinha realizado um trabalho anterior com este grupo, o que a levou a conjugar múltiplos interesses na confecção da exposição. De um lado, era importante confeccionar os objetos para a exposição. Mas, de outro, era importante estimular a participação coletiva dos índios na reflexão e na apropriação de diferentes aspectos de sua cultura. Por exemplo, alguns objetos de cerâmica, antes tradicionalmente confeccionados pelos wajãpis, não eram mais produzidos, devido a certas facilidades de aquisição de objetos no comércio, como as painéis de alumínio — grande sucesso entre as índias. Espingardas industrializadas já há muito passaram a fazer parte do acervo de objetos wajãpis; pentes de material orgânico foram preteridos por pentes de plástico (em geral, vermelhos); suas vestimentas, antes confeccionadas por eles mesmos, com algodão nativo e tingido com sementes, deram lugar à compra de tecidos industrializados. Aproveitando o motivo da exposição, a curadora da mostra e as lideranças indígenas estimularam, em oficinas, a produção dos objetos tradicionais. Em alguns casos, como o da confecção de um vaso de cerâmica, foi preciso consultar índios mais velhos, pois os mais jovens já haviam perdido o conhecimento da técnica de sua confecção. Neste sentido, a exposição provocou outro movimento que foi além dela mesma, e cujos efeitos, provavelmente ainda se devem fazer sentir nas aldeias.

A curadora da mostra também teve o cuidado para que todas as aldeias wajãpis

fossem contempladas, integrando-as coletivamente na produção da mostra. Sua preocupação era que o Museu adquirisse peças de todas as aldeias, para não gerar conflitos internos ao grupo e estimulá-lo a produzir seus próprios objetos, valorizando-os. Todos os objetos foram comprados em duplicata, tendo em vista produzir uma coleção para o acervo do Museu e uma outra para a exposição, visando à itinerância.

Além do processo de confecção dos objetos, os índios wajãpis participaram da montagem da exposição. Foram chamados ao Museu em algumas ocasiões, quando puderam expressar seus pontos de vista sobre a exposição. Assistiram aos vídeos produzidos pela equipe da mostra e externaram ao diretor do Museu suas opiniões sobre aquilo a que estavam assistindo. Chamaram a atenção para o fato de que o Museu não poderia exibir nenhuma imagem de pessoas que já tivessem falecido, pois, no entender deles, isto seria prejudicial aos espíritos dos wajãpis.

Ao chegarem a uma sala em que estavam expostas varas compridas, confeccionadas para a “festa de empurrar o céu”, algumas índias disseram que seria necessário pintar um circo em vermelho ao redor delas, pois senão não atingiriam o objetivo de “empurrar e conter o mundo de cima”.

Mas a participação mais ativa deu-se na montagem da casa wajãpi: Matapi, Noé, Mata e Emyra foram os índios designados para virem ao Rio de Janeiro montar a *jurá*, uma casa tradicional dos índios wajãpis. O detalhe importante é que eles nunca tinham vindo ao Rio. O processo da montagem desta casa, com 5,5 metros de altura, 5 metros de

largura e 9 metros de comprimento, foi muito rico em termos de relações interculturais, no que se refere aos funcionários do Museu que colaboraram com os wajãpis.

Além disso, o próprio processo de confecção da casa mostrou riqueza em tecnologias arquitetônicas. A arquiteta Catherine Gallois, consultora da mostra, acompanhou o processo. Palhas, troncos e cipós utilizados foram trazidos do Amapá de caminhão. Os wajãpis cortaram os troncos de palmeira ao meio e trançaram-nos para fazer a parte de cima, onde fica a área íntima da família, com espaço para o fogo e para as redes. Bem adaptada às condições climáticas da floresta amazônica, a *jurá* protege contra as chuvas constantes sem deixar de ser arejada.

Ainda assim, o processo de construção da *jurá* no Museu foi bem diferente do mesmo processo na aldeia. Na aldeia, é o dono da casa que a constrói sozinho, apenas com a ajuda da família; e mulheres ajudam a carregar o material. Enquanto na aldeia o wajãpi pode levar até um ano para construir a *jurá* — tendo ainda de dividir o tempo entre outras atividades, como a roça, a caça e a pesca —, no Museu do Índio a ambientação ficou pronta em uma semana, tanto por causa da dedicação dos quatro índios que vieram apenas para este fim como devido à disponibilidade da matéria-prima.

Nesse processo, aconteceram algumas situações inusitadas, como índios posando para fotos com funcionários do Museu, dando entrevista para a televisão, conversando com estudantes, provando da comida da cantina do Museu e passeando pela cidade. O que se passou em uma semana

no Rio de Janeiro certamente foi uma experiência muito rica, que afetou todas as partes envolvidas: os índios, os funcionários do Museu, os visitantes e todos os que entraram em contato com esses índios por algum motivo.

O entrecruzamento de pontos de vista diferenciados — o da curadora, o da equipe do Museu e o dos próprios índios — teve como resultado uma exposição em que a construção da alteridade wajãpi é também um processo de construção de identidades e de subjetividades. Em outras palavras, trata-se de um processo em que os diversos sujeitos são permanentemente afetados entre si, transformando-se mutuamente.

DESDOBRANDO O PROBLEMA

Ao iniciar este ensaio, levantei como questão principal o tema do colecionamento articulado com a história da antropologia. Procurei apresentar um panorama de práticas de colecionamento nos museus etnográficos, chamando a atenção para a questão central da antropologia, que é a construção da alteridade. Tomei como ponto de partida a tipologia formulada por Mariza Peirano que descreve a história da antropologia como um processo que vai do tema da alteridade máxima, passa pelos estudos de alteridade próxima e de fricção interétnica (o contato com alteridades) até desembocar na formulação da alteridade mínima, que representaria o movimento auto-reflexivo da antropologia. Ao apresentar dois estudos de casos recentes de práticas de colecionamento em museus etnográficos — o Museu Magüta e a Exposição Wajãpi, no Museu do Índio — pretendo trazer novos elementos para

reflexão. Estas duas experiências me parecem instigantes, pois situam de forma muito intensa a importância da relação entre dois processos simultâneos na antropologia: a construção do outro e a construção de si ou, dito de outro modo, a construção simultânea do objeto e do sujeito do conhecimento. Este é um tema implícito nas formulações teóricas que estão na base deste campo de estudos. Entretanto, nem sempre foi suficientemente problematizado. Ao que parece, a era dos grandes museus etnográficos expressou um pouco certa arrogância que alguns antropólogos tiveram diante dos outros que observavam, pesquisavam e colecionavam. Era como se o conhecimento que produziam sobre e a partir de povos exóticos e diferentes pudesse ser a tal ponto verdadeiro e objetivo que podia ser cristalizado em artefatos retirados da cultura material e exibido nos museus. Pouco era problematizado sobre a perspectiva singular do colecionador, as condições e os pressupostos que orientavam a coleta. Ainda sob forte herança de uma vertente positivista da ciência, os primeiros antropólogos coletores acreditavam que fragmentos da cultura material, subtraídos de outros povos, eram a prova mais cabal de suas teses. Hoje, sabemos que eram apenas fragmentos de uma visão também fragmentária, posto que parcial, e sempre incompleta das culturas que pesquisavam. O futuro dos museus etnográficos é ainda incerto, mas vem se abrindo para novas experiências e muitas incertezas, o que pode ser promissor.

BIBLIOGRAFIA:

- ABREU, Regina. Entre o universal e o singular, o museu. Notas sobre a experiência dos índios wajãpi no Museu do Índio. In: BITTENCOURT, José Neves, BENCHETRIT, Sarah Fassa e TOSTES, Vera Lúcia Bottrel (org.). *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: MHN/Iphan/Minc, 2003.
- _____. *O enigma de Os sertões*. Rio de Janeiro: Rocco/Funarte, 1988.
- CHAGAS, Mário. *A imaginação museal*. Tese de doutorado apresentada à Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003 (Mimeografado).
- CLIFFORD, James. *On collecting art and culture*. In: *The Predicament of culture*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1988.
- FAULHABER, Priscila O etnógrafo e seus "outros": informantes ou detentores de conhecimento especializado? Belém: Museu Goeldi, 2004 (Mimeografado).
- FREIRE, José Ribamar Bessa. A descoberta do museu pelos índios. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (org.). *Memória e patrimônio*, Rio de Janeiro: DPA, 2003.
- GRUBER, Jussara. Museu Magüta. *Piracema – Revista de Arte e Cultura*, Funarte, n. 2, 1994.
- GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. *Coleções e expedições vigiadas*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- JORNAL MUSEU AO VIVO, Rio de Janeiro, Museu do Índio, n. 20, fev. 2001/jan. 2002.
- MASCELANI, Maria Ângela. A Casa do Pontal e suas coleções de arte popular brasileira. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 28, 1999.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974. v.1.
- MICELI, Sérgio (org.). *O que ler na ciência social brasileira*. 1. Antropologia. São Paulo: Sumaré, 1999.
- PEIRANO, Mariza G. S. *Antropologia no Brasil* (alteridade contextualizada). In: MICELI, Sérgio (org.). *O que ler na ciência social brasileira*. 1. Antropologia. São Paulo: Sumaré, 1999.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- STOKCKING, George. *Objects and others*. Essay on museums and material culture. London: The University of Wisconsin Press, 1985.
- WALDECK, Guacira. Exibindo o povo: invenção ou documento?. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 28, 1999.

NOTAS:

- 1 Peirano, 1999.
- 2 Mauss, 1974.
- 3 Id. ib.
- 4 Clifford, 1994.
- 5 Stocking, 1985.
- 6 Schwarcz, 1993.
- 7 Op. cit., p. 74.
- 8 Op. cit., p. 87.
- 9 Grupioni, 1998.
- 10 Op. cit., p. 250.
- 11 Op. cit. p. 173-174.
- 12 Id. ib.
- 13 A este respeito ver: Abreu, 1988.
- 14 Grupioni, 1998, p.249.
- 15 A respeito dos museus de folclore e arte popular, ver, respectivamente: Waldeck (1999) e Mascelani (1999). Sobre o Museu do Homem do Nordeste, ver Chagas (2003).
- 16 Trabalhei no Setor de Pesquisas desta instituição de 1993 a 1998.
- 17 A este respeito, ver ainda Abreu (2003); e Freire (2003).
- 18 Oliveira Filho e Lima, 1988, citado por Freire, op. cit. p. 220.
- 19 Dados citados citado por Freire, op. cit.

20 Gruber, 1994.

21 Gruber, citado por Freire, op. cit.

22 A entrevista de Constantino foi realizada em maio de 2001 e editada por mim. Agradeço a colaboração de José Ribamar Bessa Freire e da equipe do Núcleo Pró-Índio da UERJ para a viabilização da participação de Constantino no Seminário e no curso Memória e Patrimônio, coordenado por mim e pelo prof. Mário Chagas, no mestrado em Memória Social da Unirio.

23 Faulhaber, 2004.

24 *Jornal Museu ao Vivo*, 2002.

25 Id.



*Roda da tempo, exposição Tempo e espaço na Amazônia: os wajãpi, 2001.
Foto: acervo do Museu do Índio.*

AGRADECIMENTOS

Museu Nacional de Belas Artes

CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS

© Co]. In: Dpyright by Suhrkamp Verlag,
Frankfurt am Main.

Todos os direitos reservados (Theodor W. Adorno:
Valéry-Proust Museum [Museu Valéry-Proust]. In: Prismen:
Kulturkritik und Gesellschaft, 1992. E: Walter Benjamin:
Traumhaus, Muséum, Brunnenhalle [Espaços que suscitam
sonhos, museu, pavilhão de fontes hidrominerais
Passagen-Werk, 1982).

É importante registrar que a publicação da Revista do Patrimônio não seria possível sem a inestimável colaboração de instituições, representadas por seus dirigentes e servidores que, com dedicação e profissionalismo, nos têm permitido o acesso a seus acervos e a utilização de documentos e imagens para o enriquecimento das matérias veiculadas. Queremos agradecer a estes profissionais que lidam diretamente com os acervos.



Capa: fragmento da obra *Balle à Fantasia*, de Rodolfo
Chambelland (1879-1967), 1913. Óleo sobre tela, 149 x 209cm.
Acervo: MNBA/Iphan/MinC

HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

Neste número

Oswald de Andrade

Paul Valéry

Myrian Sepúlveda dos Santos

Lauro Cavalcanti

Vera Lúcia Bottrel Tostes

Rodrigo Melo Franco de Andrade

Denise Grinspum

Regina Abreu

Mário de Andrade

Walter Benjamin

José Neves Bittencourt

Theodor W. Adorno

Luciana Sepúlveda Koptcke

Rui Mourão

Maria de Lourdes Parreiras Horta

Cristina Oliveira Bruno

Cláudia Márcia Ferreira

José Reginaldo Santos Gonçalves

Lygia Martins Costa

Museus