

## Tal antropologia qual museu?<sup>1</sup>

Regina Abreu<sup>2</sup>

### Apresentação:

O diálogo da Antropologia com os museus é antigo. Pode-se mesmo dizer que a Antropologia nasceu nos museus e com eles sempre conviveu de formas variadas. Entretanto, refletir sobre estes laços implica indagar sobre o cruzamento e as interfaces entre duas áreas de conhecimento e pesquisa com percursos próprios. Muitas mudanças se fizeram sentir. A Antropologia que praticamos hoje tem poucos pontos em comum com a Antropologia que se praticava no século XIX, assim como os museus contemporâneos em nada se assemelham às casas de sábios do século XVIII. Evidentemente, que seria uma tarefa irrealizável cartografar mudanças e permanências de tão longo período. Não é esta minha intenção. Mas, considero fundamental partir da compreensão de que a Antropologia se faz no plural, assim como os museus só existem no plural. Em seus movimentos de disputas internas, estas duas áreas expressam diferentes percepções e pontos de vista. Alguns se sobressaem e afirmam-se por certos períodos. Outros são ofuscados ou perdem a potência e o poder explicativo.

A História do diálogo entre a Antropologia e os museus é portanto uma história de lutas e embates na confluência de três movimentos distintos: da Antropologia, dos museus e da relação entre as duas áreas. No espaço desta comunicação, procurarei salientar algumas ten-

dências ou canais por onde este diálogo vem se processando, abstraindo as inúmeras particularidades da trajetória de cada uma destas áreas e concentrando-me em algumas questões e impasses importantes que as atravessam. Sei que corro o risco da simplificação, mas também entendo que esta é a única maneira de começar a circunscrever alguns temas recorrentes que caracterizam a relação da Antropologia com os museus. No decorrer do trabalho farei referência a alguns exemplos emblemáticos ou “bons para pensar”

Focalizando o caso brasileiro, partirei do campo da Antropologia, procurando mostrar as principais abordagens que se produziram e indagando que tipo de museu correspondeu a cada vertente de Antropologia produzida entre nós.

A tipologia construída por Marisa Peirano tem sido muito útil para pensar a história da Antropologia no Brasil. Para esta autora, “a alteridade é um aspecto fundante da antropologia, sem a qual a disciplina não reconhece a si própria”.<sup>3</sup> Desse modo, a história da antropologia é também a história de como os antropólogos construíram diferentes tipos de alteridade. Enquanto em outros países, os antropólogos construíram alteridades exóticas e distantes fora de seus contextos nacionais de origem, no caso brasileiro, a construção das alteridades se deu em território nacional. Assim, ela estabelece quatro modalidades: “alteridade radical”, “alteridade amenizada”, “alteridade próxima”, “alteridade mínima”

Por “alteridade radical” a autora assinala os principais estudos de etnologia indígena predominantes do final do século XIX até meados do século XX quando os antropólogos de uma maneira geral priorizavam alteridades distantes geográfica e culturalmente de seus contextos de origem.

1 Trabalho apresentado na Mesa 1: História dos museus na interface com a Antropologia.

2 Antropóloga. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

3 Peirano, Marisa “Antropologia no Brasil (alteridade contextualizada)”, in: O que ler na Ciência Social brasileira (1970-1995), SP, ed. Sumaré, 1999.

A noção de “alteridade amenizada” compreende os estudos consagrados pela expressão de Roberto Cardoso de Oliveira como de “fricção interétnica”, ou seja, onde se privilegiou refletir sobre as relações entre diferentes culturas, notadamente entre os povos indígenas e segmentos da população rural e a sociedade nacional no processo de expansão das fronteiras e incorporação de diferentes populações ao projeto nacional. Estes estudos eclodiram nos anos 50 e 60, transformando-se em objetos legítimos do estudo acadêmico articulados com políticas sociais, como o indigenismo.

Estudos de “alteridades próximas” refletiram a guinada da Antropologia, a partir dos anos 70, para a pesquisa no contexto de origem dos próprios antropólogos, incluindo diferentes ambientes geográficos e culturais produzidos pela sociedade nacional. Particularmente importante foi o surgimento da Antropologia Urbana correspondendo a pesquisas que vão de estilos de vida da classe média a hábitos culturais do psiquismo, consumo de drogas e violência, passando por estudos de culturas populares, velhice, gênero, prostituição, parentesco, entre outros.

A “Alteridade mínima” correspondeu ao movimento auto-reflexivo da Antropologia a partir dos anos 80 quando antropólogos começaram a refletir sobre a própria Antropologia e, em alguns casos colocaram os próprios antropólogos no lugar de “nativos” estabelecendo um olhar crítico sobre eles. É no contexto destes estudos de “alteridade mínima” que muitas pesquisas sobre museus etnográficos ou antropológicos vem sendo produzidas.<sup>4</sup>

A tipologia formulada por Marisa Peirano será tomada aqui como um guia inicial, uma espécie de bússola para nossa orientação. Evidentemente, que os movimentos da Antropologia sinalizam percursos que podem ser agrupados das mais variadas formas. As diferentes classificações da história da Antropologia não indicam momentos estanques e precisos. Alteridades radicais, próximas, amenizadas e mínimas vêm convivendo no espaço da disciplina e muitas vezes estabelecendo pontos de contato entre si.

O tema torna-se mais complexo se incluirmos outras variáveis. Como os antropólogos vem conceituando a noção de cultura ao longo do tempo? Como ela vem se transformando? Este tema nos leva a uma outra questão fundamental na Antropologia: a relação entre a diversidade no plano da cultura e a igualdade no plano da humanidade. Se todos somos iguais e diferentes ao mesmo tempo, dependendo do foco da análise teremos uma Antropologia relativista ou romântica (ênfase na noção de diferença) ou uma Antropologia humanista ou universalista (ênfase na noção de igualdade entre os homens). Este é um vetor que não deve ser subestimado sobretudo na história da aproximação entre Antropologia e museus.

Deixando de lado certas particularidades, proponho agrupar as diversas Antropologias (ou construções de alteridades) em três chaves que me parecem centrais na história da relação entre Antropologias e museus: “antropologias reflexivas e museus de ciência”; “antropologias da ação e museus como instrumentos de políticas públicas”; “antropologias nativas e museus como estratégias de movimentos sociais”

Adiante que, com esta tipologia, poderei agrupar vertentes e abordagens teóricas que não raro partiram de tradições ou campos de pensamento diferentes, mas quero reiterar os pontos em comum que vem fundamentando relações singulares com os museus, espécies de modelos paradigmáticos que são encontrados: em primeiro lugar, os museus etnográficos enquanto lugares essencialmente de produção e difusão de conhecimento científico; em segundo lugar, os museus etnográficos que foram criados com o intuito de subsidiar e instrumentalizar políticas públicas no âmbito estatal; em terceiro lugar, os museus etnográficos que partem de iniciativas dos movimentos sociais ou da articulação entre aqueles a quem chamamos de “nativos” e os antropólogos. Evidentemente, que muitas destas experiências museológicas se interpenetram e configuram possibilidades sempre abertas a mudanças e permanências.

Minha própria comunicação não pretende ser conclusiva, pois ensaio aqui a apresentação de alguns resultados parciais de uma pesquisa em andamento, que muito particularmente se refere ao diálogo entre a Antropologia e os

4 Em artigo recente apresentei um panorama destas pesquisas no país. Ver “Antropologia e Patrimônio no Brasil”, in: Livro da ABA 2006

museus na França e no Brasil, a circulação internacional do pensamento na área dos museus etnográficos e o papel seminal da experiência do Museu do Homem de Paris.

## Antropologia reflexiva e museus de ciência

Os museus antecedem a Antropologia como área de conhecimento e campo reflexivo. Nos livros dedicados às histórias dos museus, é comum encontrarmos sua origem associada aos gregos que a consideravam “templos das musas” lugar de inspiração e imaginação poética. No Ocidente, o museu somente foi associado ao saber muitos anos mais tarde, já na Renascença, quando os sábios ligados às Cortes européias reuniam suas coleções de relíquias para fins de estudo. Neste período, as coleções dos museus pertenciam às Casas Nobres e não eram destinadas ao público em geral. Um marco importante na história dos museus ocorreu quando após a Revolução Francesa, em 1793, o Governo republicano decidiu abrir a Galeria do Louvre para a visitação pública, isto é, para os cidadãos em geral.

Durante o final do século XVIII e início do século XIX, constituíram-se os chamados museus de ciência ou museus enciclopédicos voltados para a produção de pesquisa científica por parte de especialistas formados para este fim. Por outro lado, desenvolveu-se a idéia de que os museus eram lugares também destinados a um público amplo que podia e devia se ilustrar com visitas periódicas a estas casas de memória e saber.

O movimento iluminista e universalista da ciência e as novas formas de governo produzidas a partir do evento da Revolução Francesa geraram um modelo de instituição que em linhas gerais perdurou até os nossos dias. Esta modalidade de museu pode ser definida como uma instituição com pesquisadores que produzem conhecimento, praticam o colecionamento, divulgam o que é produzido e exibem suas coleções para um público amplo. Sua função é

também pedagógica. Desde então, os museus têm sido importantes aliados nos processos civilizatórios nos diversos contextos nacionais. Os rituais de freqüentar as exposições passaram a ser concebidos como rituais importantes onde diferentes segmentos de população vão gradativamente entrando em contato com os novos conhecimentos produzidos pelos especialistas das diferentes áreas, a famosa difusão ou popularização do conhecimento científico.

Observemos que uma das definições de museu divulgada pelo ICOM traz em seu bojo estes aspectos: produção de conhecimento; prática de colecionamento; preservação; difusão, exibição, educação.

“Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exhibe evidências materiais do homem e do seu ambiente para os propósitos de estudo, educação e entretenimento” (ICOM, 1974)

Por seu turno, a Antropologia surgiu como área de conhecimento num contexto em que predominavam as Ciências Naturais e uma visão positivista nas práticas científicas. Afirmar um estudo científico consistia em trabalhar com provas, testemunhos, documentos, evidências empíricas. Para a Antropologia em seus primórdios, estudar povos exóticos, pouco conhecidos, implicava em formar coleções de estudo. Os primeiros antropólogos dedicaram-se a colecionar as culturas que estudavam, como observou James Clifford, pois os objetos retirados de seus contextos de origem representavam as provas vivas e materiais da existência de culturas distantes e pouco conhecidas que passavam a constituir o objeto de estudo dos antropólogos.

Em artigo anterior, refleti sobre o papel dos grandes museus de ciência no Brasil enquanto lugar privilegiado destes estudos num período em que as poucas universidades existentes ainda não haviam incorporado estas novas esferas do conhecimento.<sup>5</sup> Nesta perspectiva, os museus de ciência abrigavam coleções de objetos de

5 Abreu, Regina. “Museus Etnográficos e Práticas de Colecionamento: Antropofagia dos sentidos”, in: Revista do Patrimônio, RJ. IPHAN, 2005.

diferentes culturas. Mas, por trás de cada objeto havia um cientista que coletava, observava, classificava, descrevia e, por fim, exibia suas coleções. As exposições configuravam-se como o resultado das pesquisas. O olhar do pesquisador sobre uma cultura era o olhar dominante. O “outro” era visto apenas como objeto de pesquisa, um “outro construído”, um “objeto de conhecimento” Neste contexto, e legitimados por uma vertente teórica evolucionista, nas primeiras pesquisas antropológicas geradas nos museus, não encontramos as vozes dos povos estudados, estes configuravam-se “outros passivos” de um discurso científico.

Os casos mais extremos deste processo eram a exposição de índios em carne e osso que eram exibidos, da mesma forma que os botânicos exibiam suas plantas ou os zoólogos suas espécies animais. Na esteira das grandes exposições internacionais, o Museu Nacional, por exemplo, em 1882 protagonizou a primeira grande Exposição Nacional onde índios botocudos do interior do Espírito Santo e de Minas Gerais foram exibidos ao lado de objetos indígenas e pinturas retratando índios de diferentes procedências no país.

Por este período, havia sido criada (1876) no Museu Nacional a seção de Antropologia, Zoologia Geral e Aplicada, Anatomia Comparada e Paleontologia Animal, marco dos estudos de Antropologia no país. A criação desta seção era consequência da influência exercida na segunda metade do século XIX pela Sociedade de Antropologia de Paris, sendo o homem primitivo o principal centro de interesse.

Além do Museu Nacional, os primeiros antropólogos brasileiros trabalhavam também em outros grandes museus fundados no século XIX, como o Museu Paraense Emílio Goeldi (1866) e o Museu Paulista (1894). Nestes museus predominava o caráter enciclopédico das pesquisas sob a hegemonia das Ciências Naturais. A criação no Museu Nacional de uma seção de Antropologia ao lado de Zoologia Geral e Aplicada, Anatomia Comparada e Paleontologia Animal nos fornece uma idéia de como a Antropologia estava mesclada com outras especialidades das Ciências Naturais.

Os novos pesquisadores eram em grande parte naturalistas. As pesquisas eram pauta-

das 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 a análise da anatomia humana. Os estudos de Antropologia Física levaram à prática de colecionamento de ossos humanos, sobretudo de crânios. Batista Lacerda comentou em artigo publicado na revista do Museu Nacional sua satisfação em poder levar adiante trabalho sobre os botocudos uma vez que já conseguira reunir onze cérebros de “espécies dessa tribo”<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

Outro fator determinante nas práticas de colecionamento nos primeiros anos da Antropologia consistiu em políticas de museus estrangeiros que fomentaram grandes expedições científicas ao Brasil para coletar acervos de povos indígenas. Aprender o exótico era, antes de tudo, salvar o que irremediavelmente iria se perder daí a significação de relíquia ou de testemunho expressa pelo recolhimento de artefatos produzidos por estes povos.

O personagem emblemático desse período é Curt Nimuendaju, que se tornou a maior autoridade no campo da etnologia indígena durante toda a primeira metade do século, 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 a institucionalização do indigenismo nacional, ocorridos no início do século, chegando a ser considerado o “pai da etnologia brasileira”.<sup>8</sup>

6 Citado em Schwarcz, Lilia. Op cit, pág. 74.

7 Schwarcz, op cit, pág. 87

8 Curt Nimuendajú emigrou para o Brasil em 1903 aos 20

Até os anos 60, a tônica nos museus etnográficos 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.

Exposições que enalteciam a fábula das tres 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 vitrines com os principais orixás do candomblé, novidade para uma época onde apenas se iniciavam os estudos das contribuições dos negros no Brasil.

Em meados do século XX, os grandes museus científicos perderam a hegemonia na pesquisa etnográfica ou foram redimensionados. A institucionalização das Ciências Sociais nas Universidades e o surgimento de novos modelos de museus etnográficos, como o Museu do Homem em Paris, deslocaram para outros planos a relação entre a Antropologia e os museus. As coleções de estudo, antes primordiais para a pesquisa etnográfica, foram ressignificadas. A introdução de novos paradigmas na pesquisa antropológica conduziram os estudos da cultura e as construções de alteridade para aspectos imateriais e simbólicos, onde não era mais tão importante reunir objetos e documentos de cultura material. Para as novas vertentes do conhecimento antropológico, os antropólogos deviam produzir seus próprios documentos com diários de campo, registros de observações participantes e pesquisas de campo qualitativas. Estes deslocamentos físicos, teóricos e metodológicos, sobretudo da Antropologia Cultural, levou muitos antropólogos a passarem ao largo do colecionamento e

da cultura material. Muitos chegaram ao ponto de nem mesmo freqüentar museus etnográficos. O caso do Museu Nacional é exemplar. Com um curso de pós-graduação em Antropologia Social funcionando desde os anos setenta, muitos são os relatos de alunos que jamais tiveram a curiosidade de entrar no prédio das exposições ou das reservas técnicas, freqüentando apenas as salas de aula e as bibliotecas.

### **“Antropologia da Ação” e museus como instrumentos de políticas sociais.**

A partir de um determinado momento da história da Antropologia, alguns antropólogos começaram a se sensibilizar com questões sociais enfrentadas pelos grupos estudados. Alguns artigos começaram a ser produzidos, paralelos aos estudos principais destes antropólogos, como o artigo de Herbert Baldus intitulado “A necessidade do trabalho indianista no Brasil”, publicado em 1939, na Revista do Arquivo Municipal 5(57) ou o artigo de Egon Schaden, “As culturas indígenas e a civilização” publicado em 1955 nos Anais do 1º Congresso Brasileiro de Sociologia.<sup>9</sup> Enquanto Baldus dedicava-se ao estudo dos índios Tapirapé, Schaden era estudioso da cultura guarani. Estes dois artigos expressavam uma preocupação crescente dos antropólogos com o inter-relacionamento dos grupos estudados com outros grupos e, especialmente com a sociedade nacional. Como salientou Peirano, “hoje uma literatura considerável é herdeira direta das preocupações indigenistas que por muito tempo, eram geralmente explicitadas somente em artigos publicados à parte da obra principal dos antropólogos.”

Darcy Ribeiro centrou suas preocupações na direção do indigenismo e Roberto Cardoso de Oliveira cunhou a expressão “fricção interétnica” para se referir aos estudos que focalizavam a situação dos índios com a sociedade

---

anos de idade e aqui viveu até sua morte em 1945. Participou de dezenas de expedições científicas e relacionou-se com diversos povos indígenas. Como assinalou Grupioni, “seu trabalho abarcou domínios do indigenismo, da Linguística, da Etnografia e do colecionamento.” Ver: Grupioni, Luiz Donisete Benzi. *Coleções e Expedições vigiadas*, SP, ed. Hucitec, 1998, pág. 250.

9 Citado por Peirano, Marisa, op. cit.

nacional. Nascia assim uma espécie de “Antropologia da Ação”<sup>10</sup>, onde o antropólogo se colocava ao lado do grupo estudado e engajado com suas questões. Particularmente o tema do contato dos índios com os não índios revestiu-se de preocupação central.

Para Darcy Ribeiro, o “problema indígena” tornou-se um dos principais focos de análise e de atuação política. Neste contexto, atuando na Seção de Estudos do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), idealizou a criação do Museu do Índio – cujo lema era “um museu contra o preconceito”<sup>11</sup> O projeto do Museu do Índio já vinha sendo gestado na Seção de Estudos do SPI desde sua criação em 1942. Mas, foi somente em 1952, ano em que Darcy Ribeiro assumiu a chefia da Seção que a idéia do museu foi ganhando corpo.<sup>12</sup> Em janeiro de 1953, o projeto de adaptação do prédio da rua Mata Machado para a função de museu, feito pelo

arquiteto Aldary Toledo, já estava concluído com o desejo de representar, de acordo com os termos do Relatório, “uma inovação na técnica da museologia do Brasil” Assim, no dia 19 de abril de 1953, como parte das comemorações oficiais do “Dia do Índio” foi inaugurado o Museu do Índio. Durante a cerimônia de inauguração da Instituição, cuja direção ficaria a cargo de Darcy Ribeiro, estiveram presentes Candido Rondon, o diretor do SPI José Maria da Gama Malcher e o diretor do Museu Paulista, o etnólogo Herbert Baldus.

Em artigo escrito na Revista da UNESCO, em 1955, Darcy discorre sobre o recém criado museu associando-o a uma nova orientação da etnologia que “deveria descartar os antigos preconceitos e se interessar sobretudo pelos problemas humanos da população focalizada” Darcy contrapunha-se à visão evolucionista que estudava os chamados povos primitivos como “fósseis da espécie humana” e que, segundo ele, “cujo único interesse consistia em oferecer um exemplo das condições arcaicas que teria conhecido a nossa sociedade” Darcy opunha o novo museu do índio aos “tradicionalis museus de etnologia” Ele almejava com seu novo museu inspirar “o sentimento de solidariedade com os povos de um destino trágico e estimular a compreensão de suas criações artísticas” O Museu do Índio criado pelo Serviço de Proteção aos Índios teria como propósito “despertar a simpatia face aos índios, apresentados como seres humanos que, dentro dos limites de suas culturas e dos recursos de seu ambiente trouxeram soluções próprias a problemas humanos universais” A idéia era sublinhar o que os índios poderiam oferecer “de mais característico em suas vidas cotidianas, em suas lutas pela existência, no comportamento que adotavam em família, em suas atitudes com relação às crianças, na alegria de viver e na busca da beleza que (segundo ele seriam) características que se (exprimiriam) em todas as suas obras”<sup>13</sup>

Darcy reforçava o objetivo de utilizar o museu como instrumento de luta “combatendo os preconceitos mais correntes” como “a convicção de que os índios (eram) incapazes de execu-

10 Marisa Peirano considera que a conceituação teórica proposta por Roberto Cardoso de Oliveira sobre a “Antropologia da Ação” que apareceu como bricolagem de preocupações indigenistas e inspiração teórica sociológica, revelando uma situação na qual dois grupos são dialeticamente unidos através de seus interesses opostos, foi uma inovação importante da Antropologia feita no Brasil.

11 As bases da política indigenista brasileira foram lançadas durante o Governo de Nilo Peçanha (1909-1910), com a criação em 1910 do Serviço de Proteção ao Índio que teve em Cândido Rondon seu pai fundador, seu primeiro diretor e seu grande ideólogo. Foi durante os Governos de Getúlio Vargas (1930-1945 e 1951-1954) e de Eurico Gaspar Dutra (1946-1951) que a política indigenista do SPI ganhou visibilidade, densidade e enraizamento na vida social brasileira. (ver Chagas, Mario. A Imaginação Museal, tese de doutorado UERJ, 2003, pg. 212)

12 Quando assumiu a chefia da Seção de Estudos do SPI, Darcy Ribeiro procurou incentivar as atividades de pesquisa, reorganizar e atualizar a biblioteca e o arquivo cine-fotográfico, ampliar o setor de registro sonográfico, incrementar o intercâmbio com instituições nacionais e internacionais e fortalecer o contato com antigos aliados como Oracy Nogueira, Egon Schaden, Eduardo Galvão, Herbert Baldus e outros. No final do ano de 1952, em seu relatório anual, Darcy fazia referência à previsão de criação de um museu “dotado de instalações modernas” e informava que o que até então existia era “um simples depósito onde o material etnográfico colhido em dez anos de atividades do SE era meramente conservado” l”. (Chagas, Mario, idem, pg. 214)

13 Ribeiro, Darcy. “Le Musée de l’Indien, Rio de Janeiro”, in: Museum vol VIII n° I, Paris, UNESCO, 1955, pág. 8-10.

tar qualquer trabalho delicado, que eles (eram) seres inferiores de nascimento, que eles (eram) inaptos à civilização ou (eram naturalmente acometidos) de uma preguiça invencível”

O antropólogo fornecia alguns exemplos de como poderia combater o preconceito contra os índios: alguns guias especialmente treinados evidenciariam para os visitantes o virtuosismo dos objetos executados (peneiras, cestas, cerâmicas). O guia levaria os visitantes a concluir que o desejo de perfeição que se exprimia em todas as atividades dos indígenas frequentemente transformava os objetos do cotidiano (arco, flecha, vaso) em obras de arte. Darcy sublinhava a preocupação estética dos indígenas como demonstração da riqueza de suas culturas. Assim, ele afirmava ter se preocupado em colocar em vitrines especiais esculturas de argila de grande beleza estética e coleções de ornamentos plumários que ele considerava esplêndidos pela combinação de cores e pela habilidade técnica dos artesãos que os confeccionaram.<sup>14</sup>

Levando os visitantes a observar um outro painel, que abrigava machados de pedra, o guia explicaria que a alimentação da maior parte dos índios do Brasil repousaria sobre a cultura da mandioca e do milho e que por este motivo eles precisavam abrir largas clareiras nas florestas. O guia deveria falar dos esforços extenuantes necessários às derrubadas de árvores com os machados de pedra. Assim, todos seriam levados a concluir que a “famosa preguiça” dos índios seria muito mais uma “reação à dominação estrangeira ou uma repugnância natural a executar trabalhos nos quais os índios não (encontravam) nenhuma satisfação de ordem emocional.”

O museu deveria privilegiar informações sobre as condições de vida dos povos indígenas na sociedade brasileira, os graves problemas sociais e o fato dos índios não terem a propriedade de suas terras asseguradas. Darcy propunha que a exposição fugisse da tendência em mostrar os objetos indígenas como exóticos para se fixar na idéia de que estes objetos inte-

grariam o elenco de soluções encontradas pelos indígenas para os problemas com que se defrontavam diante das necessidades de subsistência em florestas tropicais ou regiões áridas.

Por fim, a exposição deveria trazer painéis ilustrativos das contribuições dos indígenas à sociedade brasileira, como por exemplo, os instrumentos e culturas agrícolas que se expandiram como o milho, a mandioca, o tabaco. Darcy finalizava dizendo que diante das contribuições indígenas, o visitante deveria perceber nos índios as mesmas qualidades essenciais que veria em si próprio, ou seja, as qualidades inerentes a qualquer ser humano que tem direito à liberdade e à busca da felicidade.

O surgimento do Museu do Índio, em 1953, pode ser visto como marco de uma museologia engajada no contexto antropológico brasileiro. O museu era visto como instrumento de luta para afirmação de um lugar para os povos indígenas. Além disso, percebe-se uma visão antropológica humanista e universalista, onde a ênfase estaria mais nos aspectos de igualdade entre os povos e de pertencimento das etnias indígenas ao conjunto da humanidade do que propriamente em suas diferenças culturais. É interessante perceber como nesta modalidade de museu, o tema da arte era colocado em evidência. A estetização das culturas indígenas serviria para atribuir um valor positivo aos objetos que os arautos do cientificismo evolucionista haviam relegado ao lugar de “fósseis” de estágios inferiores de evolução humana. Darcy propunha a inversão do sinal diacrítico na apresentação das contribuições culturais, especialmente da cultura material indígena.

Este movimento de valorização pela arte dos povos ditos primitivos estava na ordem do dia nos anos 40 e 50. André Breton e os pintores surrealistas chamavam a atenção para o valor estético de objetos confeccionados nas chamadas sociedades tradicionais. Na Europa, pintores modernos colecionavam objetos recolhidos em viagens a lugares longínquos. Desde a década de 20, quando novas correntes artísticas explodiram com vigor na Europa (Fovismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo, Purismo, Construtivismo) e entraram na América Latina, os conceitos de arte (belas-artes, artes decorativas, utilitárias) e as próprias fronteiras entre as

14 Para maiores detalhes sobre a relação de Darcy com a arte, especialmente arte plumária, ver a dissertação de Mestrado de Ione Couto produzida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Memória Social, RJ, 2005.

diversas linguagens artísticas (pintura, escultura, arquitetura) foram questionadas.<sup>15</sup>

Por outro lado, o fim da Segunda Guerra havia lançado novos desafios para o mundo intelectual, notadamente os antropólogos. A criação da UNESCO em 1945, com o objetivo de construir a paz entre os povos por intermédio do estímulo ao encontro das culturas foi um divisor de águas neste sentido. Projetos de pesquisa sobre a noção de cultura e a idéia de diversidade cultural foram postos em prática. A UNESCO congregando 171 países, com sede em Paris, centrava sua atuação em projetos de educação, ciência e cultura. De acordo com Ângela Mascelani, “a arte, tomada como linguagem universal, desempenhava papel importante – denominador comum através do qual os homens podiam se entender e reforçar seus elos. A difusão destas idéias – do homem universal – tocava o meio artístico e intelectual que delas compartilhava na maior parte dos países do Ocidente. Tal concepção favorecia uma visão menos rígida sobre os conceitos de arte e estimulava a percepção de novas formas expressivas. (...) É justamente essa maleabilidade das fronteiras que vai possibilitar que se olhe de maneira diferente para a atividade criativa em geral, permitindo a identificação do caráter artístico em obras que não obedeciam aos grandes estilos reconhecidos, como é o caso das obras feitas pelos artistas populares.”<sup>16</sup> Desse modo, além do campo da Antropologia, o campo da Arte estava se renovando com a valorização da chamada “arte primitiva” ou “arte naïf”

Darcy Ribeiro era contemporâneo de uma geração de artistas brasileiros que, como seus pares na Europa, buscavam inspiração na produção artística das etnias indígenas ou dos segmentos populares, como Cândido Portinari, Di Cavalcanti, e Augusto Rodrigues, este último responsável pela descoberta do ceramista Vitalino Pereira dos Santos, o mestre Vitalino (1909-1963), “cuja obra – como assinala Ângela Mascelani” viria a chamar a atenção para uma

peculiar criação, em barro, existente em várias partes do país” É importante assinalar que, em 1947, logo 6 anos antes da inauguração do Museu do Índio, Augusto Rodrigues havia organizado no Rio de Janeiro, a primeira exposição da arte popular pernambucana. Esta exposição tornou-se referencial para todos aqueles que passaram a trabalhar com a chamada arte popular, valorizando “obras produzidas em meios periféricos e surgidas em comunidades em que (prevalciam) os modos de vida e culturas tradicionais”<sup>17</sup>

Foi ainda no contexto dos anos 40 e 50 que se consolidou, em Paris, como grande novidade, o projeto do Museu do Homem. Antropologia universalista e Humanismo conjugavam-se num museu cujo objetivo era mostrar a unidade da espécie humana em sua diversidade cultural. O homem era o centro deste mega empreendimento que conjugou esforços de antropólogos como Paul Rivet, Alfred Métraux, Marcel Mauss e Claude Lévi-Strauss. A perspectiva iluminista da paz entre os homens representava o fio condutor da proposta de um museu onde os antropólogos deveriam mostrar as diferentes culturas em relação umas com as outras. De forma bem diversa dos museus enciclopédicos onde cada cultura era estudada e exibida em separado, fruto de sólidas pesquisas de estudiosos dedicados unicamente a cada uma delas, no Museu do Homem, o objetivo era conjugar pesquisas e exposições de culturas que se relacionavam umas com as outras. A idéia da relação, da troca, do intercâmbio das culturas predominava numa intenção clara de enfatizar a unidade do homem num contexto em que as diferenças culturais enriqueciam o conteúdo da humanidade. Um dos conceitos fundantes desta modalidade universalista de museu antropológico era pois o conceito de humanidade.

O antropólogo Paul Rivet (1876-1958), contemporâneo e amigo de pais fundadores da Antropologia Cultural como Franz Boas e Marcel Mauss, membro do Instituto de Etnologia desde 1925, professor da cadeira de antropologia do Museu Nacional de História Natural da França desde 1928, havia assumido desde 1928, juntamente com Georges Henri Rivièrre, a tarefa de reorganizar inteiramente o velho museu

15 A esse respeito ver: Lynton, Norbert. *Arte Moderna. Enciclopédia das artes plásticas em todos os tempos.* Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1966 e Mascelani, Maria Ângela “A Casa do Pontal e suas coleções de arte popular brasileira”, in: *Revista do Patrimônio* n. 28, RJ, Brasília, IPHAN, 1999.

16 Mascelani, Maria Ângela, op. cit., pág. 131-132.

17 Mascelani, Maria Ângela, o. cit. Pág. 133

de Etnografia do Trocadero. Assim, em 1938, os dois haviam transformado este velho museu no Museu do Homem. Os princípios norteadores eram aqueles formulados por Boas de uma Antropologia que buscava contextualizar os objetos atribuindo a eles uma visão etnográfica. O objetivo era divulgar uma etnologia progressista, atenta aos fatos da língua e da cultura e, fundamentalmente, atingir um público amplo. O Museu do Homem deveria expor os objetos, mostrando como a cultura era produzida, como o homem representava um elemento transformador da natureza, do mundo à sua volta e de si próprio.<sup>18</sup> O foco do museu concentrava-se na cultura material das sociedades não ocidentais.

Paul Rivet e os antropólogos envolvidos com o Museu do Homem também estavam articulados com a proposta da criação da UNESCO. A tragédia da Segunda Guerra Mundial provocou nesta geração de pensadores uma reflexão importante sobre o papel dos intelectuais na construção da Paz Mundial. Diversos combates centrados na luta contra o fascismo e o racismo foram travados por esta geração de antropólogos que conjugavam pesquisa e ação, ciência e militância. No final da guerra, o Museu do Homem iria assumir-se como veículo estratégico no combate a todas as formas de racismo e na afirmação do conceito antropológico (leia-se boasiano) de cultura.

Em 1948, no primeiro volume da *Revista Museum* da UNESCO, Paul Rivet escreveu um artigo intitulado “Museus do Homem e Compreensão Internacional”. Neste artigo, Rivet propunha que a experiência do Museu do Homem se difundisse para todas as nações do Ocidente como instrumentos na luta contra o fascismo e o racismo. Para ele, a equação que unia a Antropologia e a instituição museológica era o único mecanismo capaz fazer frente ao obscurantismo que havia levado à Segunda Guerra e que ainda assombrava o Ocidente.

“Nenhuma ciência pode rivalizar com a ciência do homem ou etnologia no sentido de fazer triunfar a compreensão internacional entre os povos e as nações. Nenhum instrumento tem maior eficácia que os mu-

seus consagrados à Antropologia, pois estes museus dispõem de condições para difundir noções que são a base para a paz entre os povos. O nome que nós damos a estes museus, “museus do homem” exprimem por si só seus objetivos que são a um só tempo culturais, educativos e morais.”<sup>19</sup>

Paul Rivet pregava assim que se fundassem por toda a parte “museus do homem” que ele classificava como “museus para a paz”. A Antropologia detinha papel decisivo nesta cruzada, pois por meio do conceito antropológico de cultura e da noção de diversidade cultural, a humanidade poderia compreender que suas diferenças e particularidades nada mais eram do que expressões variadas de uma mesma unidade: a unidade da espécie humana. Por meio do conhecimento de culturas diferentes, os indivíduos aprenderiam a respeitar e admirar as diferenças entre sua cultura e a de outros povos.

Rivet se contrapunha aos museus como “centros reservados unicamente para uma elite de intelectuais e de pesquisadores”. ou seja, museus voltados apenas para a produção científica. Os “museus do homem” deveriam “ser acessíveis a todos os trabalhadores – intelectuais e manuais – em horários em que estes estivessem disponíveis, ou seja, após o jantar. Somente deste modo, voltados para um público amplo, os museus antropológicos cumpririam suas extraordinárias vocações para a difusão cultural. Este projeto incluía a propagação para as massas populares do que ele julgava como “as noções indispensáveis para a felicidade da humanidade inteira” pois, “ainda que o racismo tenha sido o grande derrotado na última guerra”, os povos, segundo ele, viviam o temor do seu ressurgimento esporádico ainda que “sob formas menos brutais que o hitlerismo” “As medidas de discriminação racial, que (sobreviviam) aqui e ali, ou (tendiam) a renascer, os comportamentos colonialistas de certas nações, as tendências anti-semitas que (brotavam) com tanta facilidade por todo o lado (eram, na sua visão,) provas de que o racismo condenado tantas vezes pelos homens de boa vontade ainda (encontrava-se) latente.”

18 Ver: Laurière, Christine, Paul Rivet (1876-1958), le savant et le politique, tese de Doutorado apresentada à École des Hautes Études en Sciences Sociales, 200

19 Rivet, Paul “Musées de l’homme et compréhension internationale”, in: *Revista Museum*, Paris, UNESCO, 1948

Paul Rivet acreditava que divulgando as novas concepções da ciência antropológica, as massas populares compreenderiam que o racismo era desprovido de “base científica” e que a ciência o condenava definitivamente. Cabia ao “Museu do Homem” demonstrar o caráter mestiçado de toda a humanidade e a impropriedade da noção de raça, uma vez que já não se encontraria mais nenhum agrupamento populacional que assim pudesse ser chamado. O “Museu do Homem” e seus congêneres espalhados por diferentes países deveriam exibir os tipos humanos constitutivos da população mundial, focalizando as múltiplas misturas que teriam dado origem aos homens modernos.

“(…) desde a época quaternária superior, os tipos humanos que povoavam a Europa Ocidental eram oriundos da raça negra (tipo negroide de Grimaldi), da raça amarela (tipo de Chancelade), da raça branca (tipo de Cro-Magnon) que fizeram cruzamentos entre si, como fizeram cruzamentos posteriormente com os invasores neolíticos, isto é os homens que introduziram na Europa a técnica da pedra polida, a cerâmica, a agricultura, os animais domésticos e as plantas cultivadas. Estas populações mestiçaram-se com os invasores bárbaros, depois com os conquistadores romanos, que eram eles mesmos mestiçados, e, posteriormente mestiçaram-se com os invasores bárbaros e assim por diante. (...) Na Ásia oriental, no quaternário superior, freqüentavam-se os negróides, os mongolóides e homens apresentando características do homem de Cro-Magnon. Na América, este quadro não é diferente. Os índios pré-colombianos são descendentes de emigrantes vindos da Ásia do Nordeste e da Oceania, mongolóides e negróides, e a este substrato veio a agregar-se, depois da conquista, o elemento branco.”

Se do ponto de vista da Antropologia Biológica, a demonstração da evidência da mestiçagem deveria ser enfatizada, do ponto de vista da Antropologia Cultural, Paul Rivet entendia que os “museus do homem” (ou o que ele também chamava de “novos museus de etnologia”) deviam “demonstrar com clareza que todos os povos da terra, quaisquer que (fossem) as cores de suas peles ou de seus cabelos, contribuíssem para o progresso da civilização e que (a) cultu-

ra européia (era) em grande parte resultante de contribuições vindas de todos os continentes, de todas as latitudes, de todas as longitudes.”

Rivet considerava pedagogicamente necessário que o homem do chamado Velho Mundo, que teria se apropriado magnificamente de muitos elementos culturais considerados exóticos conhecesse a origem destes elementos e compreendesse o quanto ele era devedor dos povos do Novo Mundo, pois “o seu orgulho o conduzia frequentemente a considerá-los como inferiores” Citava exemplos destas contribuições do Novo Mundo para o Velho Mundo, entre elas, o milho, a mandioca, a batata doce, a batata, o cacau, a vagem, a pimenta, o fumo, o tomate, o abacaxi, a coca, a borracha.

O Museu do Homem e seus congêneres espalhados pelo mundo teriam pois função eminentemente pedagógica de conhecimento mútuo entre as culturas para o entendimento e colaboração entre elas. Por fim, ele chamava a atenção da necessidade de evidenciar nestes museus “a maravilhosa ascensão de nossa espécie” Cuidadoso, buscando fugir aos estereótipos evolucionistas, Rivet não abria mão de pensar o humano como uma espécie com percurso próprio. Para ele, era preciso que os visitantes compreendessem que o ser humano enquanto espécie havia alcançado conquistas importantes para a sobrevivência de toda a humanidade. Esta compreensão elevaria a auto-estima dos indivíduos, funcionando como um “imenso hino de fé e de esperança que se propagaria e amplificaria no curso dos anos, seguindo todo o percurso que a humanidade (teria) percorrido.” A execução deste hino nos museus sensibilizaria os visitantes para entender a eficácia dos esforços empreendidos por toda a humanidade para uma construção ascendente, animando os indivíduos nas horas de dúvida ou de tristeza.

É interessante observar como Rivet conciliava a Antropologia Cultural com a Antropologia Biológica e como seu pensamento estava marcado pelos propósitos de contribuir para a construção de uma via pacífica de compreensão entre os povos. O museu que ele propunha de maneira alguma era eurocêntrico, hipervalorizando as conquistas da chamada civilização ocidental. Pelo contrário, num estilo boasiano de Antropologia, com fortes pitadas de difusio-

nismo, o sentido do museu antropológico consistia em valorizar as contribuições de todas as culturas para o projeto do humano, da humanidade. Esta via não abolia a preocupação com os ideais de progresso e de enunciação do percurso da espécie humana. Aqui o estudo e a exibição das culturas em suas particularidades deviam vir combinados com a demonstração de uma relação permanente entre as culturas, de uma mestiçagem dinâmica entre as populações e de uma marcha comum de toda a humanidade.

“Em resumo, o estudo do homem pode e deve, por intermédio de nossos museus, demonstrar que os agrupamentos humanos atuais são o resultado de múltiplas mestiçagens, e que será inútil procurar em suas composições um argumento em favor de um racismo. Ele pode e deve provar a solidariedade de todos os povos da terra, exaltar e fortificar o sentimento de interações culturais que, no curso dos anos, são produzidos entre diversos continentes; ele pode e deve estimular a confiança do homem no seu destino e provar que é na via da compreensão internacional e da solidariedade humana que os homens podem caminhar confiantes num futuro melhor.”

Museus para o combate aos preconceitos e para a construção de solidariedades, este parecia ser o lema do fundador e diretor do Museu do Homem no final dos anos quarenta e início dos anos cinquenta. Este também parecia ser o lema que inspirou Darcy Ribeiro a fundar o Museu do Índio. Os museus de cunho antropológico eram pensados como instrumentos de políticas públicas e práticas sociais. Vinculados a instituições estatais e de pesquisa, tanto o Museu do Homem quanto o Museu do Índio, foram idealizados para atingir um público amplo disseminando informações capazes de modificar mentalidades arraigadas de preconceitos e discriminações. No caso do Museu do Homem, a intenção era fortalecer a idéia da mestiçagem e valorizar as diferentes contribuições culturais para o progresso da humanidade. No caso do Museu do Índio, o objetivo era fortalecer as etnias indígenas numa perspectiva também humanitária. Por diversas vezes, Darcy Ribeiro utilizou a expressão “humanidade índia” para se referir

aos índios no Brasil. Para atingir seus objetivos, Darcy propunha um museu estetizado. Os objetos indígenas chamariam a atenção pelo belo, pela elaboração estética complexa que os envolveria. Darcy queria combater os preconceitos específicos no Brasil da época que qualificavam as culturas indígenas brasileiras como inferiores com relação a suas congêneres da América Latina. Não eram poucos os intelectuais que no contexto das aquisições humanas enalteciam contribuições notáveis dos incas, astecas e maias, considerando poucas e frágeis as contribuições dos índios brasileiros. Darcy estava pois irmanado a Paul Rivet nos mesmos ideais de uma Antropologia humanista e universalista, mas seus objetivos com o Museu do Índio eram mais específicos, voltados para a construção positiva da relação da sociedade brasileira com as etnias indígenas.

O Museu do Índio estabeleceu desde o início relações com o Museu do Homem. No Relatório de Atividades do Museu do Índio, de 1954, mereceram destaque a recepção a Paul Rivet, que veio ao Brasil representando o Instituto de Etnologia Francesa e a conferência do Prof Alfred Métraux do Departamento de Ciências Sociais da UNESCO.

A proposta de criação de museus do homem no Brasil encontrou boa acolhida em Darcy Ribeiro e também em Gilberto Freyre. Gilberto Freyre (1900-) era também como Paul Rivet um admirador de Franz Boas.<sup>20</sup> Em 1922, havia concluído Dissertação de Mestrado na Universidade de Colúmbia sob orientação do eminente antropólogo, intitulada *Social Life in Brazil in the Middle of the 19th Century*. No mesmo ano, embarcou para a Europa em viagem de estudos percorrendo alguns museus de antropologia sob orientação de Franz Boas.

20 Durante os anos de 1920/1930, Paul Rivet e Franz Boas nutriram forte relação epistolar. Analisando esta correspondência, Christine Laurière sinaliza que os dois homens partilhavam de uma mesma concepção de engajamento científico. Travaram em comum muitos combates e dialogaram sobre muitos projetos. Franz Boas morreu em 1942 em Columbia justamente num jantar oferecido em homenagem a Paul Rivet, onde se encontrava também Claude Lévi-Strauss, na época ainda um jovem etnólogo pouco conhecido. Ver: Laurière, Christine, op. cit.

“Paris e agora Berlim – nos seus museus etnológicos e etnográficos – como aqui se diz – ou do Homem, isto é, antropológicos, tenho cumprido meu programa de estudos, a seu modo pós-graduado e segundo sugestões do europeu Boas. Pois na Europa, pedi a orientação do grande Boas para esses contatos com museus vivos como são os da Alemanha, os ingleses e franceses. Boas, como antropólogo, é um entusiasta de museus desse gênero. Pensa que neles se pode aprender mais do que em simples conferências abstratas em puras salas de aula. Esses três museus – o de Paris, o de Oxford, o de Berlim – pedem dias seguidos de estudos panorâmicos. Panorâmico sem se considerar o que pode ser realizado em qualquer deles como estudo especializado”. (Gilberto Freyre)<sup>21</sup>

Gilberto Freyre alimentava o sonho da criação de um museu do homem no Brasil, “especializado na apresentação sistemática, didática, cientificamente orientada, de material antropológico relativo à gente brasileira – aos seus físicos, às suas etnias, às suas culturas (entrando aqui uma reorientação dos nossos estudos antropológicos sob inspiração de Boas, de Wissler, de Kroeber) – nas suas várias expressões regionais.” Ainda em 1922, ele comentava em seu diário, que se pudesse, quando voltasse ao Brasil, organizaria um museu antropológico segundo a orientação de Franz Boas.<sup>22</sup>

Anos mais tarde, quando com o fim do Estado Novo, em 1945, Gilberto Freyre foi eleito deputado federal pela União Democrática Nacional (UDN) para o período de 1946-1950, ele propôs a criação do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais aproveitando o centenário de nascimento de Joaquim Nabuco. No discurso de defesa do projeto, referiu-se longamente aos museus que conhecera no exterior e à importância desses órgãos no âmbito da pesquisa, do desenvolvimento social e da defesa dos valores regionais. Com essas referências, procurou justificar a inclusão no corpo do Instituto Joaquim

Nabuco de um museu de antropologia, “um museu de etnografia matuta e sertaneja, de arte popular, de indústria caseira”.<sup>23</sup>

O foco do Museu do Homem do Nordeste deveria ser a cultura regional. Freyre enumerou em seu projeto os objetos que deveriam constar no museu:

“Será obra de maior interesse científico e prático a de reunir-se, com critério científico, o material mais relacionado com a vida e com o trabalho das nossas populações regionais. Tipos de habitação, de redes de dormir, de redes de pesca, de barcos como os do Rio São Francisco – cuja figura de barqueiro reclama estudo especial – de brinquedos de menino, de mamulengo, de louça, de traje, de chapéu, de alpercata, de faca, de cachimbo, de tecido, de bordado, de renda chamada da terra ou do Ceará, receitas de remédios, alimentos, doces, bebidas, credences, superstições, tudo isso tem interesse científico, artístico, cultural, social, prático. Enganam-se os reformadores de gabinete que vêem em tudo isso apenas divertimento para os olhos dos turistas ou dos antiquários.”<sup>24</sup>

O Museu do Homem do Nordeste, preconizado por Gilberto Freyre em seu discurso de 1947 só foi aberto ao público em 1964 com a denominação de Museu de Antropologia. Até esta data, o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais priorizou a consolidação de suas práticas de documentação, preservação, divulgação científica e promoção cultural. O Museu surgiu como um desdobramento das atividades do Instituto sob a supervisão de Gilberto Freyre, a direção de Mauro Mota e contando com os antropólogos René Ribeiro e Waldemar Valente na equipe de organização museal. Em 1978, o Museu de Antropologia foi fundido a dois outros museus pernambucanos, o Museu de Arte Popular e o Museu do Açúcar dando origem finalmente ao Museu do Homem do Nordeste. É interessante observar como a tradição dos museus de arte popular foram caminhando lado a lado

21 Freyre, Gilberto. *Tempo morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade*, 1915-1930, RJ, José Olympio, 1975 a, pág 88, citado por Chagas, Mario. A imaginação museal, op. cit. Pág.148

22 Freyre, Gilberto. op. cit., citado por Chagas, Mario, op.cit.

23 Biblioteca Virtual Gilberto Freyre (<http://prossiga.bvgf.fgf.org.br>). Fonte: Freire, Gilberto. Necessidade de institutos de pesquisa social no Brasil. Discurso proferido na Câmara Federal, Rio de Janeiro, 4 dez. 1948, citado por Chagas, Mario, op. cit., pág. 167.

24 Idem. Citado por Chagas, Mario, op cit, pág. 168.

com os novos museus antropológicos. O Museu de Arte Popular de Pernambuco tinha sido criado por iniciativa do pintor Abelardo Rodrigues em 1953, no contexto de valorização por parte dos artistas modernos da arte produzida pelos segmentos populares. Contava com obras de Vitalino, Zé Caboclo, Zé Rodrigues, Porfírio Faustino, Severino de Tracunhaem, além de coleções de imagens, brinquedos populares em madeira, couro, pano e palha, de ex-votos. O Museu do Açúcar tinha sido criado pelo Instituto do Açúcar e do Alcool em 1961 e contava em seu acervo com representações dos processos tecnológicos de plantio, corte, colheita, transporte e manufatura do açúcar em épocas distintas, além de requintadas coleções de alfaias referentes às famílias tradicionais de Pernambuco.<sup>25</sup>

Mario Chagas destaca que em folheto denominado “Sugestões em torno do Museu de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Freyre sistematizou seu projeto de museu. Este deveria reunir, “sob critério antropológico, documentação quanto possível significativa acerca do passado, da vida e da cultura de uma região tradicionalmente agrária do Brasil como a que se estende da Bahia ao Amazonas.” Em outras palavras, tratava-se de um Museu de Antropologia Regional.

Passados mais de vinte anos da criação do Museu do Índio, Darcy Ribeiro também viu-se envolvido com um projeto de criação de um “museu do homem” Em 1976, ele foi convidado a colaborar num projeto da Universidade Federal de Minas Gerais para criar um Museu do Homem de Minas Gerais. O plano diretor deste museu seria “a coleta, o estudo, a exposição e a difusão de expressões culturais “das populações que viveram ou vivem no território brasileiro, especialmente em Minas Gerais, situando-as no contexto geral da evolução do homem”<sup>26</sup> Para Darcy, o Museu do Homem do Nordeste teria a mesma função político-pedagógica do Museu do Índio, devendo também ser instrumento no combate ao preconceito e na afirmação de uma sociedade mais criativa e solidária.

“reconstituir os caminhos milenares pelos quais nos viemos construindo como rebento derradeiro de uma romanidade, de uma negritude e de uma indianidade mestiçadas na raça e na cultura, primeiro na Ibéria e depois na África e, finalmente, no Aquém-mar. Reconstituição que se fará não para afirmar passadas glórias alheias de que fomos as vítimas, mas para nos tornarmos capazes, amanhã, de expressar melhor que nossas matrizes, as potencialidades humanas comuns pela criação de uma sociedade afinal mais criativa e mais solidária”<sup>27</sup>

Como observou Mario Chagas, a proposta conceitual do Museu do Homem de Minas Gerais constituía uma forma de musealização do livro *O processo civilizatório* de Darcy Ribeiro, cuja primeira edição data de 1968. O projeto consistia em exibir “a grande aventura luso-brasileira de criar uma civilização tropical e mestiça” Os oito circuitos de exposição eram assim descritos: “1. O fenômeno humano e o surgimento do homo sapiens; 2. A evolução cultural do homem e suas sucessivas revoluções: agrícola, urbana, do regadio, metalúrgica, pastoral, mercantil, industrial, termonuclear; 2. O homem americano: suas origens, seus níveis de desenvolvimento evolutivo e suas civilizações; 4. O índio brasileiro: seus graus de desenvolvimento, suas línguas e culturas; 5. A civilização brasileira: suas matrizes lusitana e africanas e seus ciclos civilizatórios; 6. A civilização do ouro: Minas Gerais o contexto histórico, a expressão barroca nas artes e na economia industrial moderna. 7. O Brasil no mundo e 8. A cultura caipira e a tecnologia da vida rural.”<sup>28</sup>

O Museu do Homem de Minas Gerais não chegou a se efetivar, mas o seu projeto acalentado nos anos 70 representava a permanência do paradigma do Museu do Homem enquanto uma idéia-força que congregava o tema da diversidade das culturas humanas com a unidade da espécie humana, que pretendia por intermédio dos museus afirmar diferentes processos civilizatórios e contribuir para a solidariedade entre os povos e para a paz mundial. Além dis-

25 Para a história em detalhes da criação do Museu do Homem do Nordeste, ver: Chagas, Mario. *A Imaginação Museal*, op. cit., pág. 173-178

26 Ribeiro, Darcy, 1997a, p. 466, citado por Chagas, Mario. Op. cit., pág. 239.

27 Ribeiro, Darcy, in: Fundação de Desenvolvimento da Pesquisa (Fundep). *Projeto do Museu do Homem* (Arquivo Fundação Darcy Ribeiro). Belo Horizonte, 1978, citado por Chagas, Mario. Op. cit., pág. 241.

28 Citado por Chagas, Mario, op cit, pág. 242

so, assim como o Museu do Índio e o Museu do Homem do Nordeste, o projeto do Museu do Homem de Minas Gerais representou mais um exemplo de iniciativas vinculadas a instituições estatais, protagonizadas por antropólogos renomados, com claros objetivos de intervenção social e política na construção de novas mentalidades na luta contra o preconceito, o racismo, a intolerância e na afirmação e valorização da mestiçagem como via para o desenvolvimento nacional e regional.<sup>29</sup>

### **Antropologias e museus nativos como estratégias de movimentos sociais**

No início dos anos 90, uma surpresa insinuou-se no horizonte das experiências museológicas vinculadas ao campo da Antropologia. Ouvia-se dizer que um pequeno museu havia sido criado em Benjamin Constant, uma cidade de aproximadamente 12 mil habitantes, localizada na confluência dos rios Javari e Solimões, na região do Alto Solimões, Amazonas, próximo à fronteira do Brasil com o Peru e a Colômbia por índios ticuna. Como explicar este fenômeno? Se os estudos sobre memória social apontavam que o “museu” era sobretudo uma instituição ocidental, produto das sociedades letradas que há muito haviam perdido o sentido espontâneo da memória, uma instituição destinada a arquivar, catalogar, classificar, lembrar o que a memória dos modernos teimava em esquecer, como ex-

plicar que um agrupamento humano fundado em relações tradicionais, onde se esperava uma memória coletiva coesa, fosse precisar de um museu? Não diziam os clássicos que nas sociedades tradicionais a memória permearia o próprio tecido social, sendo essas sociedades, sociedades-memória por excelência? Para que os índios iriam querer museus contrariando todas as expectativas da literatura antropológica?

### **O museu Máguta**

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 ticuna perceberam que o direito dos ticuna 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 um instrumento de luta, num momento crítico de mobilização política, quando os ticuna 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 catorze deles, entre homens, mulheres e crianças, ferindo 23 e deixando dez desaparecidos, num massacre que teve ampla repercussão nacional e internacional.<sup>30</sup>

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 da CGT, algumas lideranças indígenas converteram-se subitamente em profissionais de museu, aprendendo algumas técnicas de museologia e museogra-

29 Sobre a relação entre Museus e Antropologia é importante também levar em conta a fundação, em 1968, no Rio de Janeiro, do Museu de Folclore Edison Carneiro como um dos resultados do movimento folclorista, em especial, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro que congregou diferentes intelectuais, e teve forte atuação de 1947 a 1964. Outras iniciativas museológicas, como a formação da Coleção de Arte Popular de Jacques Van de Beuque durante os anos 40 até sua morte nos anos 90 também tem relação direta com as novas tendências da Arte e da Antropologia, particularmente nos contextos de fundação da UNESCO e das “Antropologias da Ação” que animaram os antropólogos do pós-guerra.

30 Oliveira Filho e Lima, 1988, citado por Freire, 2003, pág. 220.

fia. Para a formação do acervo, essas lideranças mobilizaram cerca de 95 aldeias, com uma população de 28 mil índios, nos municípios de Benjamin Constant, Tabatinga, São Paulo de Olivença, Amaturá, Santo Antonio do Içá, Tocantins, Jutai e Beruri. O principal trabalho consistiu de um lado, em recuperar antigas tradições e técnicas artesanais em desaparecimento e, de outro lado, 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 ticuna foram consultadas fotografias antigas e registros feitos em 1929, pelo etnólogo Curt Mimuendajú. Em seguida, foram realizadas entrevistas com anciãos das aldeias e com a colaboração destes, oficinas com os mais jovens que reaprendiam a confeccionar os antigos artefatos. Durante três anos, de 1998 a 1991, os índios participaram ativamente na 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 à bala e tornara-se responsável, depois de algum treinamento, pela guarda do acervo e sua dinamização.

A experiência de criação do Museu Máguta 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 ticuna e no confronto com os madeiros, políticos e latifundiários da região. No dia e na hora da inauguração do Museu Máguta, 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 Univer-

sidade do Amazonas e o Conselho de Reitores das Universidades Brasileiras (Crub) e à intervenção do Comando Militar da Amazônia.<sup>31</sup>

Na época em que foi fundado, o Museu Máguta representou uma 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 Máguta teve desde seu 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 montagem da exposição, bem como as responsabilidades que eles próprios assumiram na administração e 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 ticuna 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.”<sup>32</sup>

Com o trabalho do museu, os índios ticuna 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 madeiros que queriam incendiá-lo. Entretanto, estes não encontravam mais apoio junto à população local. Segundo Jussara Gruber, “o trabalho educativo do museu – através de um programa de interação

31 Dados citados por Freire, 2003, op cit.

32 Gruber, Jussara “Museu Máguta”, in: *Piracema – Revista de Arte e Cultura*, n. 2, ano 2, RJ, Funarte, 1994.

com as escolas da cidade, que tem por finalidade aproximar as novas gerações da cultura e da história dos ticuna – 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”.<sup>33</sup>

Em 1995, o museu foi premiado como “Museu Símbolo” pelo International Council of Museums (Icom), realizado em julho do mesmo ano, 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 para a preservação da memória cultural brasileira.

Desde o início, o ticuna Constantino Ramos Lopes Cupeatücü 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 Nimuendaju 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-síntese da diversidade cultural da humanidade. O museu ticuna emergiu como uma experiência articulada aos próprios índios que, talvez pela primeira vez na história do país, 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 UNIIRO, Constantino relatou sua experiência junto ao museu e ao Centro de Documentação e Pesquisa do Alto Solimões. A partir deste 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 ticuna 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 ticuna 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 Ticunas), 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 Maguta 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

33 Gruber, J. 1995, citado por Freire, 2003.

obrigados pelos patrões a plantar mandioca e fabricar farinha para ser vendida em Benjamin Constant, Tabatinga e Letícia na Colômbia. A idéia de criar o museu foi para preservar a arte e a língua ticunas, assim como o mito e a história.”<sup>34</sup>

Constantino revela seu processo de entronização à 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 igaçaba, da arte em geral, de tudo o que ia ser colocado dentro do museu. Os parentes me perguntavam o porque disso e eu respondia que era para o museu, que a gente tinha uma casa onde seriam colocados 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. 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 com os costumes e hábitos do Ocidente. É interessante notar que o museu chegou para eles juntamente com a chegada da 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 com as 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, expoliada por madeireiros, latifundiários, políticos. O museu se inscrevia numa ação de resistência ou até mesmo de re-existência. Por meio do colecionamento de seus próprios artefatos, mitos e tradições, os ticuna inventavam uma nova maneira de existir, com maior visibilidade, exibindo a si mesmos para não desaparecerem enquanto cultura singular e para não serem trucidados por grupos fortes econômica e politicamente. No relato sobre sua experiência no museu, Constantino explicita as tensões e ao mesmo tempo as vitórias advindas no processo. Com o museu aberto para os ticuna, para a população pobre da região e também para turistas, ficava cada vez mais difícil ocultar ou apagar a existência dos ticuna enquanto grupo cultural e socialmente específico. Desse 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 Máguta 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. Ao contrário dos objetos depositados nos grandes museus etnográficos que serviam como testemunhos de um mundo fadado ao desaparecimento, a proposta do museu Máguta emergia como uma proposta ativa de vida e construção de auto-estima para um grupo indígena que acreditava poder construir um futuro enquanto grupo com uma identidade própria e peculiar.

34 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.

“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 Letícia e começamos a receber uma média de trinta a cinquenta 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 utilizadas por eles. Isso durou até 1997.”

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

“O Museu Máguta foi escolhido como museu símbolo do Brasil para representar o Brasil na Conferência Mundial na Noruega que aconteceu de 01 a 07 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 Ticuna), onde 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 Máguta é muito complexa. Depois que ele foi escolhido “museu-símbolo”, houve uma divisão entre alguns assessores dos índios ticuna. Eu acabei ficando na Ong dos Professores, continuo

trabalhando com a questão da memória junto aos professores indígenas e dentro das escolas. Não estou mais dentro do museu, mas dentro das escolas ticuna, quem sabe, de repente, criamos de novo um outro museu?!”

O Museu Máguta 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 ticuna com seus artefatos vem sendo estudada por antropólogos em experiências que relacionam as práticas de colecionamento de Curt Nimuendaju com as práticas de colecionamento dos próprios ticuna. Neste sentido, é expressivo o trabalho de Priscila Faulhaber, comparando os dois tipos de acervos e as representações sobre eles.<sup>35</sup>

## **A exposição sobre (e dos) Wajãpi no Museu do Índio**

O fenômeno do Museu Máguta enquanto primeira experiência de auto-representação dos “nativos” sobre si mesmos não se deu de forma isolada. Os anos 90 expressaram diversos posicionamentos dos movimentos sociais com relação às instituições de patrimônio e de museus. Em diversas ocasiões, populações representadas em grandes museus reivindicaram o repatriamento de seus objetos. Muitas destas populações começaram a frequentar instituições patrimoniais e a reivindicar a afirmação de outros olhares sobre si próprios. Estes movimentos engendraram não apenas a criação de museus étnicos ou de expressões locais ligados a movi-

35 Faulhaber, Priscila “O etnógrafo e seus “outros”: informantes ou detentores de conhecimento especializado?”, mimeo, 2004.

mentos sociais, mas provocaram mudanças nos quadros de instituições estatais consolidadas.

Desse modo, uma experiência particular no Museu do Índio no início de 2000 expressa que uma nova configuração entre museus e antropologia estava em curso. O diretor da instituição, o antropólogo José Carlos Levinho, estabeleceu uma política de exposições que segundo ele inseria-se “numa política do museu voltada para quatro metas principais. Em primeiro lugar, realizar exposições que focalizassem 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 trabalhassem 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 eram 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 apresentassem 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””<sup>36</sup>

Esta política trazia uma preocupação absolutamente nova, ou pelo menos rara para um grande museu etnográfico: incluir a participação dos índios na montagem de uma exposição. Para realizar a primeira experiência da nova política de exposições, o diretor do Museu do Índio 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 vinte 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 Wajãpi 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 Wajãpi criaram uma organização não governamental, a APINA (Conselho das Aldeias Wajãpi). 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 wajãpi 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 que “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.”<sup>4</sup>

36 *Jornal Museu ao Vivo* (n. 20, ano XII, fev. 2001 a jan. 2002). RJ, Musu do Índio, 2002.

Sobre a participação dos waiãpi na mostra, devemos destacar alguns aspectos importantes. Em primeiro lugar, esta participação não se deu 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 próprio nome de maneira organizada. Este é um dado novo, importante de ser levado em consideração por museus e instituições congêneres.

Em segundo lugar, a antropóloga tinha 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 lado, era importante estimular a participação coletiva dos índios na reflexão e na apropriação de diferentes aspectos de sua própria cultura. Por exemplo, alguns objetos em cerâmica antes tradicionalmente confeccionados pelos waiãpi não eram mais produzidos, em função de 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 waiãpi; pentes de material orgânico foram preteridos por pentes de plástico (em geral vermelhos); suas vestimentas, antes confeccionadas pelos próprios, com algodão nativo e tingido com sementes, deu lugar a aquisição 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 a consulta a índios mais velhos, pois os mais jovens já haviam perdido o conhecimento desta técnica de confecção. Então, neste sentido, a exposição provocou um outro movimento que foi além dela e cujos efeitos provavelmente ainda devem se fazer sentir nas aldeias.

A curadora da mostra teve também o cuidado para que todas as aldeias waiãpi fossem contempladas, integrando-as coletivamente na

produção da mostra. Sua preocupação era de que o museu adquirisse peças de todas as aldeias, para não gerar conflitos internos ao grupo e estimulá-los a produzir seus próprios objetos, valorizando-os. Todos os objetos foram comprados em duplicata, visando produzir uma coleção para o acervo do museu e uma outra para a exposição, visando a itinerância da mesma.

Além do processo de confecção dos objetos, os índios waiãpi participaram da montagem da exposição. Eles foram chamados ao museu em algumas ocasiões, nas quais puderam expressar seus pontos de vista sobre a exposição. Eles assistiram aos vídeos produzidos pela equipe da mostra e externaram suas opiniões sobre o que estavam assistindo ao diretor do museu. Eles 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 waiãpi.

Ao chegarem numa sala onde 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 waiãpi. Matapi, Noé, Mata e Emyra foram os índios designados para virem ao Rio de Janeiro montar a jurá, uma casa tradicional dos índios waiãpi. 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 e funcionários do museu que colaboraram com eles.

Além disso, o próprio processo de confecção da casa mostrou uma riqueza em tecnologias arquitetônicas. A arquiteta Catherine Gallois, consultora da mostra, acompanhou o processo. Palhas, troncos e cipós utilizados foram trazidos do Amapá por um caminhão. Os waiãpi 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 com a ajuda da família e as mulheres ajudam a carregar o material. Enquanto na aldeia o waiãpi pode levar até um ano para construir a Juruá, – tendo ainda de dividir o seu 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 por causa da 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, da equipe do museu, dos próprios índios – gerou como resultado final uma exposição onde a construção da alteridade waiãpi é também um processo de construção de identidades e de subjetividades. Em outras palavras, trata-se de um processo onde os diversos sujeitos são permanentemente afetados entre si, transformando-se mutuamente.

## O Museu da Maré

Mas o movimento de mudanças na relação entre Antropologia e Museus abarcava também outros agrupamentos sociais. Assim, no início do século XXI, um pequeno museu instalado na Favela da Maré no Rio de Janeiro chamava a atenção do Ministro da Cultura que fez questão de participar de sua inauguração

em maio de 2006. O museu trazia uma curiosa linguagem antropológica, sendo dividido em 12 tempos como os meses do ano: tempo da água, da resistência, da casa, da festa, da brincadeira, do medo, do futuro...

Moradores da Maré organizados numa ong expressavam o ponto de vista daqueles que viviam numa comunidade de baixa renda e que foram os protagonistas de incansáveis lutas para se manter no espaço de uma cidade plena de conflitos e exclusões. O museu era fundamentalmente criado para fomentar a auto-estima de trabalhadores que habitavam o lado considerado feio e violento da cidade. Contar a história da Maré, trabalhar com o público escolar (são várias escolas públicas no complexo da Maré) para mudar a imagem do bairro para os próprios moradores, propiciar a reflexão sobre as tensas relações entre a favela e a cidade, mas ao mesmo tempo lembrar com alegria e nostalgia das festas, dos batizados, das redes de amigos e familiares que se teceram ao longo do tempo, estes têm sido alguns dos objetivos do Museu da Maré.

O grande ícone é a casa de palafitas, símbolo maior da resistência e da insistência do próprio homem para sobreviver nas condições mais adversas.

“Um pequeno barraco de madeira sustentado por estacas. Ícone de uma paisagem inexistente no presente, imagem simbólica do passado. Surpresa nos causa pelo equilíbrio, pela estabilidade, pela centralidade que ocupa no espaço onde está. Âncora da lembrança. Sua cor é azul. Não o azul monótono e frio das paredes lisas. É um azul de muitos tons, roubado da cor das águas, do céu e da vida, mutável conforme a luminosidade dos dias, os anúncios de tempestades, os fluxos do mar e os dramas da existência.

O espaço é escasso. Uma pequena varanda é o que restou como porção do mundo exterior. A porta se abre em duas, primeiro para olhar quem chega, depois para convidar a entrar. Por dentro, a vida é rosa. As paredes, de evidente estrutura, selada por taboas criam um cenário de móveis e objetos. Num único cômodo se escreve a vida, dividida em ambientes que propõem o alimento e o repouso. Aqui os objetos falam, feitos de metal, argila, madeira, tecido, pa-

pel, couro, eles têm vida. Isso nos assusta na medida em que nos damos conta da reflexão ali proposta, num convite para vermos adiante dos olhos. Esses objetos nos falam porque são portadores de vidas.

Na parede a lamparina, velhas fotos retocadas, um calendário antigo. Quadros, muitos quadros, do Sagrado Coração, São Jorge, Menino Jesus de Praga, Nossa Senhora da Conceição, todos acima da velha cama patente, geralmente preterida pela rede dependurada sob o travessão. Ao lado, um guarda-roupa, vestidos de chita, saias, blusas, calças e camisas usados com suas marcas e cheiros. Sobre o guarda-roupa há malas de couro e papelão, malas surradas, corroídas por inúmeras viagens, depósitos de lembrança, denunciando que quem vive ali está constantemente de passagem.

Há um criado mudo. Num barraco, sim! Duas gavetas que podem ser abertas, porque aqui, os objetos dialogam e podem ser tocados. E ao abrir se encontra mais vida: grampos de cabelo embrulhados num toco papel, bijuterias descoloradas pelo tempo, orações já muito recitadas e antigas notas de dinheiro, que não compram mais nada, somente o passado.

Um velho rádio emudecido que foi do “Seu Carlos”, uma velha Bíblia com as marcas do sebo e uma imagenzinha de Nossa Senhora Aparecida dão conta das conexões necessárias nesse ambiente dedicado aos sonhos e à fé.

No outro espaço da casa somos devorados. Um velho fogão a gás, da marca “cosmopolita”, um paineleiro arrumado, com painelas brilhantes e areadas, bule e pratos de ágata, garfos, colheres e facas desgastados pelo uso, despertam um apetite da alma. Um pote de cerâmica sobre a aba do fogão nos alerta que ali ainda se cozinha com banha. Sobre o fogão uma prateleira, singelamente forrada por um papel cortado de forma decorativa, com a geometria dos balões. Ao lado, uma mesa revela que às vezes se substitui o gás pelo querosene, o fogareiro “jacaré”. Como não há geladeira, a água geladinha verde do filtro e da moringa. E ali somos devorados pelo pensamento, do alimento ganho com o trabalho do dia a dia, dos dias em que não há nada para comer, nos devora a percepção da fome.

O pequeno lugar ainda encontra espaço para uma mesa cercada por três cadeiras,

todas diferentes entre si, acabam por assim formar um conjunto interessante. Ali é um lugar de encontro, de celebração, ali se encontram as individualidades que vivem na casa. Na mesa se expõem as angústias, nela se conversa e se silencia. Podemos ver a família, os amigos, os vizinhos, tomando o café da tarde, passando no coador de pano, com um pedaço de pão; a avó fazendo o “capitão”, misturando o feijão cozido com carne seca e a farinha crua de mandioca; os pais alegres no dia do batizado servindo o macarrão com galinha.

O telhado é pesado, de telhas de barro tipo francesas, em duas águas, de acabamento irregular. Não protege tão bem do sol e das chuvas, tem frestas e goteiras. As telhas, o vento pode arrancar e expor os medos.

Esta casa é de todos e de ninguém. Um barraco de madeira, razão de ser e centro da história de vida de milhares. É mais que um lugar, é um lugar de memória!” (texto de um dos diretores do Museu, Antonio Carlos)

O Museu da Maré emerge assim como estratégia de um movimento social contemporâneo, onde os cidadãos apropriam-se de instrumentos antes ligados a políticas públicas construindo novas possibilidades para suas próprias vidas. O discurso antropológico, antes restrito às academias e aos museus de ciência, é absorvido e reinterpretado por segmentos populacionais que lutam em defesa de novos projetos sociais. Os novos usos dos museus e, em particular dos museus etnográficos ou antropológicos, merecem ser estudados pois configuram novidades interessantes para os impasses e questões do mundo contemporâneo.

## **Indagações para futuros desdobramentos**

Em 2007, o tema oficial dos museus foi definido pelo ICOM como a relação dos Museus com o Patrimônio Universal. Não é por acaso que o principal organismo de aglutinação dos museus traz o tema do Patrimônio Universal.

Os museus, e muito especialmente os museus antropológicos, vivem da conjugação entre o singular e o universal. Se, de um lado, eles podem ser considerados patrimônios etnográficos relacionados a grupos culturais específicos, por outro lado, eles congregam patrimônios abrangentes. Podem ser locais, regionais, nacionais e universais. Todas estas dimensões combinam-se nos museus. Resulta dessas combinações a riqueza das instituições museológicas.

Por outro lado, novas experiências museológicas protagonizadas por movimentos sociais vêm representando uma novidade interessante e plena de possibilidades. Contudo, precisamos mais do que nunca ficar atentos. Num contexto mundial onde a lógica de mercado tende a lançar as culturas e os povos em regras competitivas em busca de financiamentos, subsídios, prêmios, distinções de vários tipos, parece-me crucial refletir sobre a atuação e o pensamento de intelectuais como Paul Rivet, Darcy Ribeiro, Gilberto Freyre. Particularmente importante me parece o papel que estes intelectuais atribuíam ao Estado enquanto instância fomentadora do encontro e do relacionamento entre as culturas. Idealizando instituições museológicas de grande porte, formulando políticas públicas, estes intelectuais viam as diferentes culturas como expressões do humano. E estas instituições como o lugar de troca e de reconhecimento da igualdade na diferença. Ainda podemos e devemos crer que as culturas expressam a unidade fundamental da espécie humana e que o destino não apenas da humanidade mas da própria vida depende do entendimento e da colaboração entre elas.

## Bibliografia:

- ABREU, Regina “Entre o universal e o singular, o museu. Notas sobre a experiência dos índios waiãpi no museu do índio”, in: *História representada: o dilema dos museus*, MHN, IPHAN, Minc, RJ, 2003
- \_\_\_\_\_. *O Enigma de Os Sertões*, ed Rocco, Funarte, 1988
- CHAGAS, Mário “A Imaginação Museal” tese de doutorado, UERJ, 2003, mimeo.
- CLIFFORD, James. “Colecionando Arte e Cultura”. in: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, RJ, IPHAN
- FAULHABER, Priscila “O etnógrafo e seus “outros”: informantes ou detentores de conhecimento especializado?”, mimeo, 2004
- FREIRE, José Ribamar Bessa “A descoberta do museu pelos índios”, in: *Memória e Patrimônio*, ed DPA, RJ, 2003.
- GRUBER, Jussara “Museu Máguta”, in: *Piracema – Revista de Arte e Cultura*, n. 2 , ano 2, RJ, Funarte, 1994
- GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. *Coleções e Expedições Vigiadas*, SP, ed. Hucitec, 1998
- JORNAL Museu ao Vivo (n. 20, ano XII, fev. 2001 a jan. 2002), RJ, Musu do Índio, 2002
- MASCELANI, Maria Angela. “A Casa do Pontal e sua coleção de arte popular brasileira”, in: “*Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*” n. 28/1999
- MAUSS, Marcel. “Ensaio sobre a dádiva”, in: Mauss, Marcel. *Sociologia e Antropologia*, vol. 1, SP, Edusp, 1974.
- MICELI, S. (org.) *O que ler na Ciência Social brasileira 1. Antropologia*. SP. Ed. Sumaré, 1999
- PEIRANO, Mariza G. S. “Antropologia no Brasil (Alteridade Contextualizada)”, in: Miceli, S. (org.) *O que ler na Ciência Social brasileira 1. Antropologia*. SP. Ed. Sumaré, 1999
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças*. SP. Cia das Letras, 1993
- STOCKING, 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?” , in: “*Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*” n. 28/1999