

53

ISSN 0104-7183
ISSN 1806-9983 (on-line)

Horizontes Antropológicos

Antropologia dos museus

2019

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Reitor: Rui Vicente Oppermann

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Diretora: Claudia Wasserman

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Coordenador: Emerson Giumbelli

Editor Honorário

Sérgio Alves Teixeira

Editor-Chefe

Ruben George Oliven

Editores

Ari Pedro Oro

Arlei Sander Damo

Fernanda Cruz Rifiotis

Apoio editorial

Cristiane Miglioranza

Conselho Editorial

Alejandro Frigerio – Universidad Católica Argentina (Argentina)

Alejandro Grimson – Universidad Nacional de San Martín (Argentina)

Carlos Alberto Steil – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil)

Christian Bromberger – Université d'Aix-Marseille (França)

Claudia Fonseca – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil)

Claudio Lomnitz – Columbia University (Estados Unidos)

Cornelia Eckert – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil)

Cristiana Bastos – Universidade de Lisboa (Portugal)

Daniel Miller – University College London (Reino Unido)

Enzo Pace – Università degli Studi di Padova (Itália)

Gustavo Lins Ribeiro – Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (México)

Joan Pujadas – Universitat Rovira i Virgili (Espanha)

João Biehl – Princeton University (Estados Unidos)

João Leal – Universidade Nova de Lisboa (Portugal)

Lilia Schwarcz – Universidade de São Paulo (Brasil)

Manuela Carneiro da Cunha – University of Chicago (Estados Unidos)

Marc Abélès – École des Hautes Études en Sciences Sociales (França)

Maria Filomena Gregori – Universidade Estadual de Campinas (Brasil)

Mariza Peirano – Universidade de Brasília (Brasil)

Michael Herzfeld – Harvard University (Estados Unidos)

Miriam Pillar Grossi – Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil)

Néstor García Canclini – Universidad Autónoma Mexicana (México)

Otávio Velho – Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)

Paula Montero – Universidade de São Paulo (Brasil)

Pedro Ignácio Schmitz – Instituto Anchietano de Pesquisas (Brasil)

Sergio Visacovsky – Instituto de Desarrollo Económico y Social (Argentina)

Setha Low – City University of New York (Estados Unidos)

Sherry Ortner – University of California Los Angeles (Estados Unidos)

Sonnica Romero – Universidad de la República (Uruguai)

Tim Ingold – University of Aberdeen (Reino Unido)

Linha Editorial

Horizontes Antropológicos é um periódico quadrimestral, publicado pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Seus números são temáticos, abertos à pluralidade de interpretações e de temas que possam interessar à antropologia para a compreensão dos fenômenos socioculturais. Cada número também contempla uma seção denominada Espaço Aberto, dedicada à publicação de trabalhos de ponta, escritos por autores com notório reconhecimento entre seus pares quanto ao domínio do tema abordado. Todos os artigos são inéditos e podem ser publicados em português, espanhol, francês e inglês. O campo de interesse da revista compreende temas relacionados com a antropologia, arqueologia e áreas afins. Como norma geral, os artigos devem ser apresentados para avaliação prévia dos editores e serão depois submetidos a pareceristas externos.



ano 25
número 53
janeiro/abril 2019

ISSN 0104-7183
ISSN 1806-9983 (on-line)

Horizontes Antropológicos

53 | Antropologia dos museus

número organizado por

Maria Eunice Maciel

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil

Regina Abreu

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Brasil

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, ano 25, n. 53, jan./abr. 2019



Expediente:

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Av. Bento Gonçalves, 9500
91509-900 – Porto Alegre – RS – Brasil
Tel./Fax: (51) 3308-6638
E-mail: horizontes@ufrgs.br
Site: <http://www.ufrgs.br/ppgas/ha>

Capa:

Projeto gráfico e confecção: Carla Luzzatto

Ilustração: múmia Kherima, do acervo egípcio do Museu Nacional (foto: projeto Museus do Rio – www.museusdorio.com.br).

Projeto gráfico do miolo, revisão e editoração eletrônica: Trema Assessoria Editorial

Este número é publicado com o suporte financeiro do Programa de Apoio à Editoração de Periódicos da Pró-Reitoria de Pesquisa – UFRGS e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq

Catálogo: Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades / UFRGS

Bibliotecário: Maycke Young de Lima – CRB 10/1920

Horizontes Antropológicos / Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. – Vol. 1, n. 1 (1995)-. – Porto Alegre : UFRGS.IFCH, 2009. – Quadrimestral. Continua: Cadernos de Antropologia. – ISSN 0104-7183 (impresso), ISSN 1806-9983 (on-line).

1. Antropologia. 2. Ciências sociais. I. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. *Programa de Pós-graduação em Antropologia Social*.

Horizontes Antropológicos está indexada em:

International Bibliography of the Sciences

Latin American Periodical Table of Contents – LAPTOC

OpenEdition Journals

ProQuest Social Science Journals

Scientific Electronic Library Online – SciELO

SCOPUS

Social Compass

Web of Science (via SciELO Citation Index)

Sumário | Summary

Apresentação | Introduction

- 7 **Antropologia dos museus: um campo de estudos em expansão**
Anthropology of museums: a field of studies in expansion
Maria Eunice Maciel; Regina Abreu

Artigos | Articles

- 17 **“Museologia colaborativa”: diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas**
“Collaborative museology”: different processes in relationships among anthropologists, ethnographic collections, and indigenous peoples
Adriana Russi; Regina Abreu
- 47 **Conflitos, verdades e política no Museu da Escravidão e da Liberdade no Rio de Janeiro**
Conflicts, truths and politics at the Slavery and Freedom Museum in Rio de Janeiro
Simone Pondé Vassallo; Luz Stella Rodríguez Cáceres
- 81 **Memórias em construção: o presente e o passado da ditadura militar chilena representados no Museo de la Memoria y los Derechos Humanos**
Memories under construction: the present and the past of the Chilean military dictatorship represented in the Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
Fernanda Luíza Teixeira Lima; Aline Vieira de Carvalho

- 107 Colecionando arte e antropologia: controvérsias nos museus de Barcelona
Collecting art and anthropology: controversies in the museums of Barcelona
Renata Montechiare
- 133 Arte Pará: etnografia e interpretação em um salão de artes visuais na Amazônia
Arte Pará: ethnography and interpretation at a visual arts exhibition in the Amazon
John Fletcher
- 169 Museus em periferias urbanas brasileiras
Museums in Brazilian urban periphery
Camila de Fátima Simão de Moura Alcântara
- 203 (Re)encenando o popular: narrativas sobre a cultura brasileira em uma exposição
(Re)enacting the popular: narratives about Brazilian culture in an exhibition
Yasmin Fabris; Ronaldo de Oliveira Corrêa
- 227 Dja Guata Porã: o rio indígena que desaguou no MAR
Dja Guata Porã: the indigenous river that flowed into the MAR
Mariane Aparecida do Nascimento Vieira
- 257 Histórias contadas: análise de uma experiência entre os Anishinabe
Telling history: analysis of an experience among the Anishinabe
Juliana Braz Dias
- 283 Um antropólogo no museu: Edgar Roquette-Pinto e o exercício da antropologia no Brasil nas primeiras décadas do século XX
An anthropologist at the museum: Edgar Roquette-Pinto and the exercise of anthropology in the first decades of the 20th century
Rita de Cássia Melo Santos

- 317 A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro
The Brazilian Anthropological Exhibition (1882) and the presentation of Botocudo Indians: first contact performances in a Brazilian human zoo case
Marina Cavalcante Vieira

Espaço Aberto | Open Space

- 359 O Museu Nacional: ciência e educação numa história institucional brasileira
The Museu Nacional (Rio de Janeiro): science and education in the history of a Brazilian institution
Luiz Fernando Dias Duarte
- 385 Percursos do Diabo e seus papéis nas igrejas neopentecostais
Paths of the devil and his roles in neo-Pentecostal churches
André Ricardo de Souza; Edin Sued Abumanssur; Jorge Leite Júnior

Resenhas | Book Reviews

- 411 MATOS, Maria Izilda Santos de; AVELINO, Yvone Dias (org.). *Deslocamentos: desafios, territórios e tensões (passado e presente nas Tecituras das Cidades)*
Arthur Daltin Carrega
- 417 MACHADO, Mônica. *Antropologia digital e experiências virtuais no Museu de Favela*
Marina Leitão Damin

- 421 MONTEIRO, Marko Synésio Alves. *Os dilemas do humano: reinventando o corpo numa era (bio)tecnológica*
Gil Vicente Nagai Lourenção
- 427 LEBNER, Ashley. *Redescribing relations: Strathernian conversations on ethnography, knowledge and politics*
Magda dos Santos Ribeiro
- 433 TIKUNA, Djuena. *Tchautchiüãne*
Agenor Cavalcanti Vasconcelos Neto; Patrícia Vaz Borges

Antropologia dos museus: um campo de estudos em expansão

Anthropology of museums: a field of studies in expansion

Maria Eunice Maciel*

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre, RS, Brasil

mariaeunicemaciel@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0000-1287>

Regina Abreu**

** Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

abreuregin@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3880-1749>

A tristeza estampada no rosto de uma das mais antigas múmias egípcias que integrava o acervo do Museu Nacional e que escolhemos para a capa do número 53 de *Horizontes Antropológicos* expressa o sentimento de todos nós diante da tragédia ocorrida no dia 2 de setembro de 2018, quando um incêndio de enormes proporções destruiu parte expressiva do acervo e do próprio prédio do nosso mais antigo e importante museu, justamente quando festejava seus 200 anos de existência. Já estávamos em organização deste volume quando essa tragédia aconteceu e, assim, esta edição de *Horizontes Antropológicos*, dedicada à antropologia dos museus, também homenageia essa instituição, cujas exposições e acervos encantaram sucessivas gerações, tendo sido uma das primeiras instituições dedicadas à ciência e, muito particularmente, à antropologia no Brasil. Sede do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, um dos mais relevantes centros de pesquisa e produção de conhecimento em antropologia no Brasil, o Museu Nacional detinha expressivo acervo etnográfico, com destaque para as coleções reunidas por Curt Nimuendajú, conhecido como “pai da etnologia brasileira”.

Além disso, congregava coleções diversificadas de objetos de pesquisa científica numa abrangência enciclopédica, desde insetos a fósseis de animais pré-históricos, passando pelo fóssil de Luzia, nossa referência ancestral e que muito nos tem ensinado sobre as origens dos primeiros habitantes em nosso território. A imagem que escolhemos para a capa deste número da revista retrata Kherima, uma jovem que viveu no Egito, entre os séculos I e II da Era Cristã, num período em que o Egito já havia passado para o controle do império romano. Kherima integrava o importante acervo egípcio do Museu Nacional, que foi inteiramente queimado no incêndio de 2018.

O museu mantinha em exposição permanente um conjunto de múmias singulares. Não eram múmias de faraós ou de esferas de poder, mas múmias de personagens ligados ao mundo do sagrado. Além de Kherima, havia a múmia de Hori, um sacerdote de alta hierarquia da 21ª Dinastia, a múmia de Sha-Amun-en-su, cantora de Amon em Tebas, da 22ª Dinastia, Harsiese, alto funcionário na região tebana, da 26ª Dinastia. Parte do importante acervo egípcio do Museu Nacional foi adquirido por D. Pedro I num leilão, em 1826, de um carregamento de peças egípcias oriundas das pilhagens de Belzoni e trazidas por um contrabandista italiano chamado Nicolau Fiengo. A maior parte delas vinha do Vale dos Reis, na antiga Tebas e atual Luxor. D. Pedro I arrematou as

peças e doou-as ao Museu Real, que havia sido fundado por D. João VI em 1818, que mais tarde se transformaria no Museu Nacional. No período do Segundo Império, D. Pedro II, em sua segunda viagem ao Egito, entre 1876 e 1877, recebeu de presente do quediwa Ismail, então soberano local, um esquife lacrado. Dentro do caixão de madeira estucada e colorida havia a múmia de uma cantora-sacerdotisa que entoava cânticos sagrados no templo dedicado ao deus Amon, em Karnak, nos arredores de Tebas (atual Luxor). Essa mulher morreu com cerca de 50 anos durante a XXII dinastia, por volta de 750 a.C. O ataúde de Sha-Amun-en-su, nome que significa “os campos verdejantes de Amon”, permaneceu no gabinete de Pedro II no palácio imperial da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, até 1889. Reza a lenda que a múmia era um dos “xodós” do monarca.

Com a proclamação da República, quando o Museu Nacional passou a ocupar o prédio do antigo palácio imperial, a múmia foi incorporada à coleção egípcia. Até o trágico incêndio, o acervo egípcio compunha-se de 700 peças, contendo peças que cobriam praticamente toda a história do Antigo Egito, desde o período Pré-Dinástico (entre 5 mil a 3 mil a.C.) ao período Romano (de 32 a.C. a 395 d.C.). A maior parte era, contudo, do período Faraônico (80% das peças, de 3 mil a.C. a 32 d.C.), especialmente do Novo Reinado (1550 a 1069 a.C.) e do III Período Intermediário (1069 a 332 a.C.). No acervo, encontravam-se diversos objetos de contexto religioso e funerário. Havia papiros, estátuas de deuses e deusas, estelas funerárias e votivas, *shabits* (imagens de pessoas para acompanhar o finado no além-vida), amuletos para proteger o corpo mumificado, esquifes, vasos canópicos (para guardar os órgãos do morto) e múmias de gatos, filhotes de crocodilos, íbis, tartarugas e humanos (Pivetta, 2014).

“O acervo egípcio do Museu Nacional era reconhecidamente o maior da América Latina, internacionalmente respeitado. Agora, resta no Brasil o pequeno acervo egípcio do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP em São Paulo e as poucas peças originais no Museu Egípcio Rosacruz em Curitiba” (Stella, 2018). A homenagem que fazemos ao Museu Nacional é para nós também uma forma de afirmar nosso mais veemente protesto com relação ao descaso dos poderes públicos com relação aos museus e aos expressivos acervos etnográficos, científicos e históricos reunidos por dezenas de gerações em nosso país.

Queremos reiterar que esta publicação também incentive a contribuição para a campanha “Museu Nacional vive!” trazendo pesquisas e material iconográfico sobre antropologia e museus num esforço de manter vivas na memória

da população imagens e lembranças de materialidades que arderam para sempre em face do descaso e da falta de investimentos públicos, que infelizmente têm sido uma tendência em nosso país.

O Museu Nacional não era exclusivamente um museu de antropologia, mas detinha um importante acervo etnológico, reunido ao longo desses 200 anos. As coleções eram de diversas procedências, incluindo pesquisas de antropólogos, doações, compras e até mesmo saques e transações coloniais, troféus de guerras entre povos indígenas, presentes de chefes tribais africanos aos governantes portugueses. Neste último caso, estavam os presentes doados em 1811 pelo rei Adandozan, do Daomé, hoje Benin, ao então príncipe regente D. João VI, que geraram uma coleção africana que continha raridades como o trono, a bandeira, objetos de uso pessoal e amuletos diversos. Esses objetos condensavam narrativas sobre relações de poder e cordialidade entre governantes, relações comerciais, deixando entrever personagens obscuros e histórias ainda não desvendadas.

Levando em consideração a pouca sobrevivência de objetos de origem africana desse período, particularmente esses objetos configuravam pistas importantes para estudos e pesquisas sobre a presença africana no Brasil. Os objetos são fontes e referências para a memória e para a história. Alguns são especialmente significativos, como sinalizou Krzysztof Pomian (1984), denominando-os de “semióforos” – objetos dotados de capacidade evocativa, que condensam narrativas e que são elos de ligação entre memórias no tempo e no espaço. Alguns têm “agência”, para usar o conceito de Alfred Gell (1998), e estão investidos de poderes sobre pessoas e seres naturais e sobrenaturais. Outros expressam símbolos reconhecidos culturalmente ou transformam-se em “alegorias”, no sentido atribuído por Walter Benjamin (1985), funcionando como pontes entre temporalidades que passaram a não mais se comunicar devido ao caráter abrupto de grandes transformações econômicas, sociais e políticas e seus efeitos nas esferas subjetivas.

A cultura material tem sido um dos focos da antropologia desde os primórdios. No contexto dos pioneiros, coletar objetos em pesquisa de campo configurava uma maneira de atestar ou de exibir a prova material viva dos grupos estudados e de suas diferentes culturas. Muitos museus antropológicos ou etnográficos tornaram-se repositórios de práticas de colecionamento em grande escala e voltadas para esse fim no contexto de uma lógica positivista

do conhecimento. O estranhamento com as diferentes alteridades pesquisadas implicaram essa grande empreitada de juntar coisas que representassem ou expressassem as primeiras pesquisas antropológicas. A esse movimento, que teve muita intensidade no século XIX, somou-se um outro: o dos processos coloniais. Ao lado de objetos coletados pelos primeiros antropólogos e pesquisadores dos povos não europeus, foram adicionados objetos retirados pelo saque, a violência e a guerra colonial, que passaram a conviver nas mesmas “reservas técnicas” dos museus. São esses dois tipos de objetos que se inscreveram nas primeiras iniciativas dos departamentos antropológicos nos grandes museus enciclopédicos, um misto de práticas científicas associadas a práticas coloniais. Posteriormente, a prática colecionista dos antropólogos foi aos poucos se refinando e passou a estar cada vez mais ligada aos temas de pesquisas e aos grandes paradigmas científicos. Com a regulação do trânsito dos objetos a partir de agências nacionais e internacionais e, sobretudo, com o desenvolvimento de uma área de estudos e de práticas museológicas, a antropologia beneficiou-se com a criação de departamentos antropológicos mais especializados ou de museus especialmente criados para colecionamento, guarda, pesquisa, difusão e exibição de acervos construídos com base em pesquisas de campo. Todo esse longo processo gerou uma riqueza de propostas museológicas e um conjunto não menos rico de acervos sobre culturas pesquisadas. O campo dos museus que têm em sua base e em suas propostas de colecionamento a ação e a pesquisa de antropólogos é hoje vasto e altamente diversificado, incluindo diferentes temáticas, entre as quais a indígena, a urbana, a de gênero, a da diversidade religiosa, a de diferenças regionais e locais, a de expressões artísticas. Soma-se a essa diversificação o surgimento recente de museus propostos por diferentes povos que passaram a assumir o protagonismo de suas ações e projetos no campo museológico, antropológico e político. Surgiram assim, no final do século XX, museus indígenas, museus de gênero, museus de povos quilombolas ou associados a projetos decoloniais. Outra novidade foram as parcerias crescentes entre antropólogos, museólogos e remanescentes dos povos pesquisados, cujos acervos se encontram preservados em reservas técnicas de instituições museológicas consolidadas.

A antropologia vai aos poucos encontrando no campo dos museus e da museologia fortes aliados para a construção de novos paradigmas voltados para os estudos, as pesquisas, a difusão dos conhecimentos sobre as relações

sociais e humanas na dinâmica da chamada diversidade cultural. O tema da alteridade é ressignificado a partir da colaboração estreita que os museus passam a ter não apenas com aqueles que estudam e pesquisam as diferentes culturas humanas, mas também com aqueles que as vivenciam ou que se proclamam herdeiros de antigas tradições já desaparecidas e cujos vestígios e traços só podem ser encontrados em reservas técnicas dos museus. Desse modo, os museus e, em especial os museus antropológicos e/ou etnográficos, passaram a desempenhar relevante lugar num mundo cada vez mais interconectado e cujos conhecimentos podem ser compartilhados por grande número de agentes.

A antropologia dos museus como campo específico de estudos e pesquisas surge nesse novo contexto onde o desafio consiste, de um lado, em repensar o lugar do museu, em especial do museu antropológico e/ou etnográfico, e, de outro lado, em refletir de um ponto de vista antropológico sobre o lugar da forma “museu” nas relações sociais e na produção da diversidade cultural no contemporâneo. Uma extensa literatura vem sendo produzida sobre o tema, sinalizando um crescimento significativo da potência dos museus como lugares de estudos, pesquisas e difusão do conhecimento antropológico. Paralelamente, temos assistido a um crescimento do campo da museologia e do patrimônio como um campo de estudos onde não têm sido poucos os antropólogos a se aventurarem em novas e relevantes reflexões. Somando-se a tudo isso, observa-se a entrada massiva de agentes sociais que veem nos museus e nos patrimônios lugares de interlocução e diálogo para a construção de políticas públicas, de afirmação e luta por direitos culturais e congêneres e de relações de interculturalidade. Não é exagero dizer que, de “coisas do passado”, os museus passaram a ser hoje lugares de muitas novidades, perplexidades e projetos de futuro para aqueles que acreditam nas práticas da diversidade cultural como importantes patrimônios da espécie humana.

Os artigos apresentados neste número de Horizontes Antropológicos expressam algumas das tendências no campo da antropologia dos museus.

Abrindo o dossiê, apresentamos alguns temas que revelam inquietações e novidades para aqueles que trabalham na área de antropologia dos museus. Adriana Russi e Regina Abreu procuram sistematizar o intenso debate que vem se produzindo em torno do que se convencionou chamar de “museologia colaborativa”, processo que envolve o trabalho compartilhado entre profissionais

de museus, antropólogos e os povos indígenas representados nos museus. O artigo “‘Museologia colaborativa’: diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas” discorre sobre ações de inclusão e diálogo com remanescentes de povos cujos objetos foram musealizados em diferentes museus. O artigo focaliza experiências dialógicas, em contextos nacionais e internacionais, que envolvem antropólogos, profissionais de museus, povos indígenas, museus e coleções, apontando para a relevância de práticas colaborativas e simétricas entre aqueles que estudam e representam as diferentes culturas e aqueles que as vivenciam cotidianamente.

Em seguida, trazemos um conjunto extremamente revelador da relação entre museus e projetos políticos em contextos decoloniais. Simone Pondé Vassallo e Luz Stella Rodríguez Cáceres evocam os debates e as diferentes posições envolvidas em torno de um projeto de construção de um museu da escravidão no Rio de Janeiro, em “Conflitos, verdades e política no Museu da Escravidão e da Liberdade no Rio de Janeiro”. Fernanda Luíza Teixeira Lima e Aline Vieira de Carvalho apresentam uma experiência de museu cujo objetivo é trazer à tona memórias evocativas de um período recente de ditadura militar no Chile, reiterando a dinâmica entre lembranças e esquecimentos como forma constitutiva dos museus, no artigo “Memórias em construção: o presente e o passado da ditadura militar chilena representados no Museo de la Memoria y los Derechos Humanos”.

Na sequência, salientamos dois artigos que fazem uma reflexão antropológica sobre museus e exposições de arte: o primeiro, focalizando a relação entre arte e antropologia em museus de Barcelona, é de autoria de Renata Montechiare e intitula-se “Colecionando arte e antropologia: controvérsias nos museus de Barcelona”, enquanto o segundo, de autoria de John Fletcher, apresenta uma etnografia sobre um salão de artes visuais, sob o título “Arte Pará: etnografia e interpretação em um salão de artes visuais na Amazônia”. Na mesma linha etnográfica, destacam-se ainda dois artigos. Camila de Fátima Simão de Moura Alcântara descreve o crescente dinamismo da museologia social no artigo “Museus em periferias urbanas brasileiras” e Yasmin Fabris e Ronaldo de Oliveira Corrêa apresentam um estudo de caso sobre uma exposição dedicada à chamada “cultura brasileira” no artigo “(Re)encenando o popular: narrativas sobre a cultura brasileira em uma exposição”. O tema da Nova Museologia, movimento de renovação dos processos e estudos museológicos, é acionado por Mariane Aparecida do Nascimento Vieira como elemento explicativo para

novas propostas de exposição sobre os povos indígenas no contemporâneo. Apresentando uma etnografia sobre a exposição *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena*, promovida no Rio de Janeiro em maio de 2017 no Museu de Arte do Rio, a autora discute a relação dos povos indígenas com o museu no artigo intitulado “*Dja Guata Porã: o rio indígena que desaguou no MAR*”. Na mesma linha de reflexão sobre a relação entre os povos indígenas e o museu, apresentamos o artigo de Juliana Braz Dias, “*Histórias contadas: análise de uma experiência entre os Anishinabe*”.

Por fim, contemplamos a dimensão histórica da relação entre antropólogos e museus em dois artigos que focalizam momentos seminais na relação entre antropologia e museus: “Um antropólogo no museu: Edgar Roquette-Pinto e o exercício da antropologia no Brasil nas primeiras décadas do século XX”, de Rita de Cássia Melo Santos, e “A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro”, de Marina Cavalcante Vieira.

A seção Espaço Aberto contém dois artigos. O primeiro intitula-se “O Museu Nacional: ciência e educação numa história institucional brasileira”. Seu autor, Luiz Fernando Dias Duarte é professor titular de Antropologia da UFRJ e foi diretor do Museu Nacional entre 1998 e 2001. No momento, ele é seu diretor adjunto de Assuntos Técnicos. Ele traça um panorama do museu, que em 2018 completou duzentos anos de existência e que, nesse mesmo ano, foi destruído por um incêndio. Sua reflexão é preciosa, pois a história do Museu Nacional reflete a história do país e as vicissitudes pelas quais suas instituições culturais passam.

O segundo artigo, de André Ricardo de Souza, Edin Sued Abumanssur e Jorge Leite Júnior, tem o título “*Percursos do Diabo e seus papéis nas igrejas neopentecostais*”. Baseados numa vasta literatura, seus autores discorrem inicialmente sobre a figura mítica e doutrinária do Diabo no Ocidente cristão, abordando as suas diferentes faces e representações históricas e sua influência e consequência nas práticas de indivíduos, instituições e sociedades. Na sequência, o texto discorre sobre a diferença de tratamento dado ao Demônio na Igreja Católica e nas igrejas pentecostais, bem como nos meios eruditos e populares. Destaca, no caso do Brasil, o papel crescente que tal figura, enquanto personificação do mal, tem tido nas denominações neopentecostais. Em especial, a análise concentra-se na Igreja Universal do Reino de Deus, que atribui

aos demônios, identificados com as entidades do panteão afrorreligioso, extraordinária capacidade de influenciarem negativamente as pessoas. Para os autores, nesta igreja o Demônio cumpre um papel político e econômico, pois ela se vale dessa figura para demonizar tanto organizações que considera adversárias nas áreas religiosa, econômica, midiática e política, quanto indivíduos, mesmo políticos da própria igreja, que se envolveram em escândalos no exercício dos seus mandatos.

Por fim, só nos resta desejar boa leitura a todos e todas na certeza de que novos horizontes se descortinam a partir de campos inovadores como o que esta edição apresenta trazendo a antropologia dos museus para o centro do debate.

Referências

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Lescov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

GELL, A. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

PIVETTA, M. O último ato da favorita do imperador. *Pesquisa Fapesp*, n. 215, jan. 2014. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2014/01/13/o-ultimo-ato-da-favorita-imperador/>. Acesso em: 20 nov. 2018.

POMIAN, K. Coleção. In: ROMANO, R. (org.). *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. v. 1, p. 51-86.

STELLA, T. H. de T. Importância do acervo egípcio do Museu Nacional na História do Brasil. *Vermelho*, 6 set. 2018. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia/314796-1>. Acesso em: 20 nov. 2018.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

“Museologia colaborativa”: diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas

“Collaborative museology”: different processes in relationships among anthropologists, ethnographic collections, and indigenous peoples

Adriana Russi^{*,**}

* Universidade Federal Fluminense – Rio das Ostras, RJ, Brasil

** Universidade de São Paulo – São Paulo, SP, Brasil

Em pós-doutoramento

adri.russitm@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0738-1558>

Regina Abreu^{***}

*** Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

abreuregin@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3880-1749>

Resumo

Os museus antropológicos exercem relevante papel na preservação dos patrimônios materiais. Antropólogos, entre outros, contribuem para o colecionamento, documentação, pesquisa e curadoria de exposições sobre diferentes povos e culturas. Nas últimas décadas, cunhou-se a expressão “museologia colaborativa” para expressar uma ação de inclusão e diálogo com remanescentes de povos cujos objetos foram musealizados. Reconfigurando práticas nos museus, tais ações impactaram particularmente as relações entre antropólogos e povos indígenas. Essas experiências dialógicas, em contextos nacionais e internacionais, envolvem antropólogos, profissionais de museus, povos indígenas, museus e coleções. São diferentes processos que apontam para um exercício colaborativo e simétrico entre aqueles que estudam e representam as diferentes culturas e aqueles que as vivenciam cotidianamente. Analisando a literatura sobre o tema, este artigo dialoga com experiências de campo, trazendo dados sobre a “museologia colaborativa” no Museu de Arqueologia e Etnologia da UFSC, em Florianópolis, e no Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém.

Palavras-chave: museologia colaborativa; coleções etnográficas; antropólogos; povos indígenas.

Abstract

Anthropological museums play a relevant role in the preservation of material heritage. Anthropologists, among others, contribute to the collection, documentation, research and curation of exhibitions on different peoples and cultures. In the last decades, the expression “collaborative museology” has been coined to express an action of inclusion and dialogue with remnants of peoples whose objects have been musealized. By reconfiguring practices in museums, such actions particularly impacted relations between anthropologists and indigenous peoples. These dialogic experiences, in national and international contexts, involve anthropologists, museum professionals, indigenous peoples, museums and collections. They are different processes that point to a collaborative and symmetrical exercise between those who study and represent the different cultures and those who experience them daily. Analyzing the literature on the subject, this article talks with field experiences, bringing data about “collaborative museology” at the Museum of Archeology and Ethnology of UFSC, in Florianópolis, and the Emílio Goeldi Museum in Belém.

Keywords: collaborative museology; ethnographic collections; anthropologists; indigenous people.

Introdução

Nas últimas décadas, acompanhamos uma virada teórico-epistemológica no campo dos museus e da antropologia que traz novos alentos, particularmente aos museus antropológicos ou etnográficos. Um interessante mas também controverso debate vem ocorrendo e se volta às relações que ocorrem entre os museus, suas coleções, seus profissionais, os antropólogos e os remanescentes de povos cujos objetos encontram-se nos acervos dos museus.

Em suas origens, a antropologia, integrando o conjunto dos saberes enciclopédicos das ciências de finais do século XIX, era produzida nos museus – as grandes casas onde se praticava a pesquisa científica. Naquele contexto os objetos eram colecionados como testemunhos e provas materiais das diferentes culturas. A produção do conhecimento antropológico atravessou o século XX e adentrou o século XXI no diálogo com os museus, embora possamos apontar importantes inflexões. A partir dos anos 1920, com a antropologia relativista, inaugurada pelos estudos de Franz Boas e Bronislaw Malinowski, ocorre progressivamente um deslocamento das pesquisas para as universidades, centros e laboratórios de pesquisas. Esse deslocamento afetou o papel dos museus na produção do conhecimento antropológico, mas não chegou a interferir no lugar dos museus como centros de colecionamento de cultura material, documentação e exibição a partir de pesquisas etnográficas. Muitos antropólogos, inclusive o próprio Franz Boas, criticaram os museus etnográficos, reivindicando uma renovação dos ambientes de pesquisa, ensino e reflexão para a antropologia cultural e social. A tensão entre antropologia e museus chegou a alguns momentos difíceis, como em 1968, quando William Sturtevant colocou uma interrogação que produziu inúmeros debates: “Does anthropology needs museums?” Na época, Sturtevant, seguido de outros antropólogos, considerava que a antropologia praticada nas universidades se distanciava do modelo de antropologia praticado nos museus: a primeira se concentrava na pesquisa de campo com observação participante e registros escritos; a segunda, com a coleta e exposição de objetos. Após muitos debates, o lugar dos museus antropológicos ganhou gradativamente novas configurações. Contribuiu para essa renovação a busca por formas mais simétricas de diálogo entre antropólogos e remanescentes de povos e culturas pesquisados. Além disso, o próprio campo dos museus conheceu um vigoroso movimento a partir da segunda metade do século XX, que passou a ser conhecido como Nova

Museologia. Este movimento, do qual foram precursores alguns antropólogos como Hugues de Varine, foi demarcado na mesa-redonda de Santiago do Chile, em 1972, quando se realizaram debates entre profissionais dos museus, sendo traçadas importantes diretrizes que delinearão toda uma nova forma de pensar o museu e a museologia ao reforçar a integração entre museu e sociedade; era a ideia do “museu integral”. Os desdobramentos do movimento da Nova Museologia gerou novas formas de pesquisa, colecionamento e exposições e também novas formas de museus como os ecomuseus, os museus de território, os museus comunitários e os museus sociais.¹

A partir dos anos 1990, prolongando-se para o século XXI, os museus antropológicos ou etnográficos, mobilizados pelo acúmulo dos debates no campo da antropologia e no campo da “nova museologia”, colocam em pauta a revisão sobre sua função social, sua forma de expor e apresentar/representar o “outro”, além do seu lugar na conservação e produção de conhecimento. Como afirma Dias (2007, p. 126):

[...] os museus etnográficos parecem estar num estado de crise permanente que se manifesta nos países europeus através da sua renovação ou transformação radical. São numerosos os debates, as mesas-redondas e os colóquios dedicados ao presente e ao futuro dessas instituições. Que fazer com os museus de etnografia? [...] qual o papel do museu enquanto espaço de mostra das diferenças culturais na época da globalização?

Além desses debates, nas últimas décadas do século XX, os movimentos sociais acionaram com vigor novas agendas e exigências. Povos tradicionais e não ocidentais, que antes eram representados em grandes museus por meio de acervos muitas vezes conquistados em saques de empresas coloniais, em movimentos de cunho identitário reivindicaram reconhecimento e protagonismo na cena pública. Aqueles, antes tradicionalmente identificados como “outros” a partir da tradição colonial europeia, exigiram um “lugar de fala” na primeira pessoa.

Esses movimentos tiveram impactos nos chamados “museus tradicionais” do Ocidente. Muitas foram as demandas, desde o desejo de repatriação de

1 Ver Dias (2007, 2013); Abreu (2007); Gordon e Silva (2005), Arantes Neto (2005), Cury e Silva (2008) e Schwarcz (2013).

objetos a interferências e reformulações de exposições a partir das leituras dos próprios interessados sobre suas culturas. O monopólio do saber e das interpretações sobre as culturas deixou de ser dos estudiosos e passou a ser um lugar de disputas entre diferentes pontos de vista.

Assim, nos chamados “museus tradicionais” e, em particular, nos museus antropológicos e etnográficos, gradualmente se experimentam novas práticas museológicas, indo desde o processo do colecionamento e documentação até o processo de exposição ou difusão do conhecimento produzido. Essas práticas se abrem a participação plural de equipes interdisciplinares com representantes de movimentos sociais e remanescentes de povos e culturas que o museu se propõe a estudar e representar. Tal tendência tem sido identificada de maneira geral pela expressão “museologia colaborativa” ou “museologia compartilhada” e tem despertado o interesse de estudos contemporâneos. Um conjunto de verbos se associa a esses processos, entre eles: participar, colaborar, compartilhar, analisar, criticar, comentar, opinar, discordar, reivindicar. No caso de museus com coleções etnográficas de povos indígenas, como ocorre em museus brasileiros, tais como o Museu do Índio, o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, o Museu Goeldi, o Museu Nacional, muitas têm sido as descrições sobre os diferentes processos de negociações entre pesquisadores, profissionais de museus e os próprios indígenas.

Neste artigo apresentamos uma reflexão sobre esse tema, ancoradas em nossas práticas e recentes pesquisas.² No Brasil, essas mudanças expressaram-se também em novas políticas públicas, especialmente na Política

2 Entre elas destacamos a pesquisa de pós-doutoramento de Adriana Russi no MAE/USP, ainda em andamento, denominada *Nas fronteiras dos museus: processos museológicos compartilhados com povos indígenas em museus de antropologia e etnologia no Brasil*. Salientamos ainda o artigo de Regina Abreu (2003) sobre a experiência dos índios wajãpi no Museu do Índio, no Rio de Janeiro, uma das primeiras experiências de exposição compartilhada no Brasil no contexto da emergência da nova Política Nacional de Museus. Regina Abreu (2014) também analisa quatro experiências pioneiras de curadorias compartilhadas entre antropólogos e indígenas no Brasil. A primeira envolveu o antropólogo João Pacheco de Oliveira, a artista plástica Jussara Gruber e o povo Tikuna em 1990 e originou o Museu Magüta em Benjamin Constant, Amazonas. A segunda envolveu os antropólogos Dominique Gallois e José Carlos Levinho e os índios wajãpi em 2000 numa exposição sobre a cultura wajãpi, no Museu do Índio. A terceira envolveu a antropóloga Lux Vidal e os povos do Oiapoque numa exposição no Museu do Índio, em 2007. A quarta, novamente com a antropóloga Lux Vidal e os povos do Oiapoque, culminou com a criação do Museu Kuahi, em 2007 (ver também Abreu, 2013).

Nacional dos Museus (Brasil, 2003) que, a partir de amplo debate com diferentes setores da sociedade, incorporou tendências do movimento da Nova Museologia³ e da museologia social.⁴ Entre seus princípios norteadores, destacamos a participação das comunidades nas tomadas de decisões nos contextos e nas práticas dos museus. Museus antropológicos ou etnográficos, especialmente aqueles com acervos de povos indígenas, vêm revendo suas práticas em novas propostas de trabalho que consideram a interdisciplinaridade integrada a atitudes mais inclusivas que respeitam o protagonismo indígena. Alguns antropólogos mais diretamente ligados a essas novas experiências registraram tais mudanças, problematizando os desafios que ocorrem em negociações nesses contextos.⁵ Esses processos museológicos, quando relacionados aos chamados “outros”, têm se beneficiado das contribuições das diferentes formas de participação dos povos indígenas.

Paralelamente, a mobilização dos grupos indígenas levou a uma descoberta dos museus pelos indígenas que passaram desde os anos 1990 a criar seus próprios museus. O Museu Magüta, do povo Tikuna, na cidade de Benjamin Constant, tornou-se um símbolo, premiado pelo International Council of Museums (ICOM) e reconhecido como emblema da luta dos povos indígenas por direitos e garantias constitucionais.⁶ Outras experiências mais recentes de apropriação pelos indígenas do museu como equipamento cultural são descritas como importantes iniciativas de fortalecimento das formas de organização política desses povos e de reverberação de suas vozes (Cury, 2013; França; Van Broekhoven, 2017; Lima Filho; Athias, 2016).

Neste artigo, nosso olhar recai sobre algumas experiências de práticas colaborativas em museus antropológicos ou etnográficos, especialmente relacionados a acervos indígenas. Nos casos pesquisados, refletimos sobre algumas das consequências desse trabalho compartilhado entre antropólogos e indígenas junto a algumas coleções. Procuramos perceber como essas coleções são

3 Sobre o Mouvement international pour une nouvelle Muséologie (MINOM), ver Desvalées e Mairesse (2013) e Duarte (2013).

4 Sobre a museologia social ver Chagas e Gouveia (2014).

5 Destacamos as contribuições de como Velthem (2012), Cury, Vasconcellos e Ortiz (2012), Athias (2015) e Abreu (2007).

6 Ver Velthem (2003), Abreu (2005), Bessa Freire (2009).

objetos de ressignificação e de requalificação por parte dos indígenas e como esses novos olhares sobre os objetos trazem outras perspectivas tanto para os museus quanto para os povos indígenas. Podemos dizer que esse movimento altera o sentido dos museus de representações *sobre* os “outros” para representações *com* os “outros”.

Museus antropológicos ou etnográficos e novos processos museológicos: de práticas de representação sobre os “outros” para práticas de representação com os “outros”

Da criação dos primeiros museus etnográficos na Europa no século XIX – tal como o seminal Musée d’Ethnografie du Trocadéro, fundado em Paris, em 1878 – até os dias de hoje, os objetos e as coleções passaram por diferentes diretrizes conceituais.⁷ É bem conhecido o debate impulsionado por Paul Rivet⁸ e Georges Henri Rivière⁹ que transformaram esse primeiro grande museu de etnografia no Musée de l’Homme, um museu antropológico impulsionado pela moderno conceito antropológico de cultura, movido pelos ideais da diversidade das culturas humanas e da igualdade biológica de nossa espécie. Esse modelo de museu inspirou muitos outros pelo mundo e teve no Brasil os seus adeptos, gerando, por exemplo, o Museu do Homem do Nordeste, que se mantém até hoje em Recife.¹⁰

Embora tenha havido um esforço por parte de alguns antropólogos e profissionais de museus no sentido de circunscrever o campo específico do museu antropológico e/ou do museu etnográfico, é importante sinalizar que a relação entre o campo da antropologia e o dos museus segue um dinamismo próprio que se diferencia em contextos específicos. O sistema de classificação dos museus não segue um percurso cartesiano, tornando frágeis quaisquer

7 Sobre este tema, ver Dias (1991).

8 Fundador do Musée de l’Homme, que em 1973 substituiu o Musée d’Ethnografie du Trocadéro, localizado em Paris.

9 Cofundador do Musée de l’Homme, autor de *La museología* (Rivière, 1993), importante protagonista da Nova Museologia.

10 Sobre a apropriação do ideário do Musée de l’Homme no Brasil e, especificamente, sobre o Museu do Homem no Nordeste, ver Chagas (2009).

tentativas de linearização. Encontramos muitas coleções etnográficas reunidas por antropólogos como partes de suas pesquisas em museus de ciência, antigos museus enciclopédicos, museus históricos ou museus de arte. A pouca racionalidade das classificações dos museus e a incorporação de acervos pelas instituições reflete mais contingências históricas e políticas do que quaisquer perspectivas acadêmicas ou científicas. Coleções que chamamos de “antropológicas” são em geral provenientes de fontes muito desiguais, como pesquisas antropológicas, doações ou mesmo saques coloniais, troféus de guerras e objetos recolhidos por repressões policiais. Essas coleções integram os acervos dos mais diferentes tipos de museus. Essa ressalva relativiza o próprio conceito de museu antropológico e/ou museu etnográfico com o qual trabalhamos neste artigo. Embora focalizemos dois casos de museus que podem ser classificados como “museus antropológicos”, o conjunto de nossa reflexão sobre “museologia colaborativa ou compartilhada” extrapola esses espaços, se espalhando em outros contextos museológicos.

O caso brasileiro é um bom exemplo. Muitas coleções antropológicas e, em especial, relativas a povos indígenas, como as do Museu Nacional do Rio de Janeiro (cuja coleção etnológica foi praticamente dizimada pelo trágico incêndio de setembro de 2018), as do Museu do Índio, as do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP), as do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG) e outras, resultaram de fontes muito diversificadas. Além de coleções resultantes de pesquisas antropológicas em sentido estrito, encontramos doações, compras ou trocas realizadas por governantes, viajantes, militares, comerciantes, missionários e pesquisadores, e também objetos advindos de saques e guerras coloniais, de guerras tribais e de repressões policiais a cultos e rituais de diferentes povos. Essas coleções trazem à tona, portanto, diferentes perspectivas ideológicas, pois se constituíram a partir de distintos projetos. Convivem lado a lado coleções resultantes de pesquisas antropológicas com as de projetos coloniais (Cannizzo, 1998 apud Velthem, 2012).

Além disso, muitas pesquisas antropológicas que redundaram em coleções de cultura material também partiram de matrizes conceituais muito diversas e até opostas, como foi o caso dos projetos de Franz Boas e os de Otis Mason. Se o primeiro compreendia a cultura material como expressão da diversidade cultural, o segundo partia de uma perspectiva evolucionista. As diferenças de abordagem e de projetos implicaram diferentes formas de colecionamento e de exposições.

Nos anos 1980, certamente as teorias do pós-colonialismo¹¹ contribuíram para uma revisão crítica das ciências sociais, o que repercutiu também no universo museal. A noção de fronteira como um “entre-lugar”, apenas para citar um conceito importante para Homi Bhabha (1998), suscitou questionamentos aos museus que dispunham de coleções antropológicas ou etnográficas. A colonialidade se faz presente hoje em países que há décadas são ex-colônias como uma espécie de fantasma do passado. Transpor as mazelas socioeconômicas e políticas deixadas pelas experiências coloniais é um dos desafios que ainda hoje enfrentamos e que repercute no universo museológico.

Paralelamente, o vigoroso movimento da Nova Museologia que ganhou inúmeros adeptos entre museólogos e profissionais de museus em contextos internacionais, impulsionado pela atuação do ICOM, desdobrou-se e ampliou-se com novos movimentos voltados para propor uma museologia afeita às comunidades, especialmente, as populações periféricas e invisibilizadas nos centros urbanos e nas áreas rurais. A chamada museologia social despontou como uma alternativa para muitas populações que viram na criação de museus comunitários uma importante ferramenta para agregar apoios e dinamizar suas bandeiras de luta.¹² Outros movimentos se sucederam e se somaram nessa direção, como o da “museologia crítica”.¹³ Este último associou-se a debates das

-
- 11 Se por um lado os autores pós-coloniais como Bhabha (1998), Stuart Hall (2009), Edward Said (2007) se aproximaram das correntes pós-modernas e pós-estruturalistas, os autores decoloniais estão associados a projetos e autores de esquerda. Nesse sentido, estes últimos buscam uma articulação interdisciplinar e uma emancipação teórico-intelectual. O termo “decolonialidade” parece surgir no sentido de superar as polarizações binárias, como colonizador e colonizado. Paralelamente, se fortalecem movimentos sociais dos grupos minoritários, debatendo e exigindo seus direitos. No Brasil, desde os anos 1980 observamos o crescimento das organizações indígenas, por exemplo. Sobre pós-colonialismo e decolonialismo, ver Ballestrin (2013).
 - 12 Resumidamente, a museologia social constitui uma tomada de posição com relação à aproximação dos museus com a sociedade, especialmente com as populações periféricas. Temas como “direito à memória” ou “direito ao patrimônio” passaram a ser acionados, numa crítica ao que era considerada uma postura “elitista” dos chamados “museus tradicionais”. Ver Moutinho (1993) e Chagas e Gouveia (2014).
 - 13 Pierre Bourdieu (2007), seguido de outros pesquisadores, se voltou a estudos críticos dos “museus tradicionais”. Em sua pesquisa, Bourdieu aponta para a inacessibilidade dos museus para as classes populares. Outro pesquisador crítico sobre os museus foi Anderson (2008), que identificou a relevância do papel dos museus na construção do ideal nacional. A chamada museologia crítica, proposta por Santacana Mestre e Hernández Cardona (2006), aponta as incongruências e contradições de certos processos museológicos.

chamadas teorias do pós-colonialismo, defendendo a função social dos museus e o incremento de outras formas de diálogo entre profissionais dos museus e diferentes segmentos sociais. Essas inquietações trouxeram também para o campo museológico o tema das diferenças culturais e das diferentes formas de apropriação dos projetos propostos pelos museus por parte de uma sociedade plural e multicultural (Bhabha, 1998).

No contexto internacional, salientamos alguns debates que impactaram o campo da antropologia. O “desmonte” do Musée de l’Homme em Paris e a criação, em 2006, do Musée du quai Branly trouxeram à tona uma multiplicidade de questões, protestos, movimentos e reflexões. A questão central dizia respeito ao fato de que as coleções de objetos de povos não ocidentais, que durante anos ficaram sob a guarda do Musée de l’Homme, foram transferidas para o novo museu por determinação direta do governo francês. Os argumentos eram diversos. Falava-se da pouca visitação do Musée de l’Homme, do envelhecimento de um estilo de museu antropológico, da necessidade de reconfiguração dos museus nacionais na França. O fato que mais chamava a atenção era o interesse do próprio presidente da República, Jacques Chirac, no empreendimento, sendo ele próprio um grande colecionador de objetos oriundos de povos não ocidentais. Muitos antropólogos protestaram e chegaram a criar uma barreira humana para impedir a retirada dos objetos do Musée de l’Homme. Mas a mudança ocorreu, suscitando um movimento intenso de reflexões que ainda hoje reverberam no campo da antropologia e dos museus. Benoît de L’Estoile (2007) escreveu um livro sobre o tema, contribuindo para colocar a problemática sobre as coleções de povos não ocidentais e as relações entre antropologia e museus no centro dos debates políticos e acadêmicos. O caso francês trouxe muitas questões sobre o estatuto dos objetos oriundos de povos não ocidentais. Uma onda de reflexões sobre os legados coloniais e os objetos dos “outros” nos grandes museus europeus, americanos e canadenses girou em torno das representações de alteridade produzidas nesses acervos e de ações para descolonizá-las, propondo novos olhares para essas coleções.

No campo da museologia, autores como Christina Kreps (2003) apontavam para práticas curatoriais baseadas na perspectiva *cross-cultural*, ou seja, práticas inter ou transculturais que reconhecessem outras formas não ocidentais de preservação e musealização.

A problematização do discurso hegemônico a partir dos países centrais se instalou e novas formas de narrativas passaram a ser propostas. Algumas delas se construíram a partir da aproximação do museu e de seus profissionais com o “outro”. Tais práticas buscavam a polifonia, apostando numa forma colaborativa entre profissionais de museus, antropólogos e povos indígenas para a formação de coleções, a produção de conhecimento sobre os objetos e a concepção de exposições.

Esse movimento de reflexão a partir de teorias pós-coloniais encontrou terreno fértil no fortalecimento de movimentos sociais e identitários de povos indígenas e remanescentes dos povos cujos acervos encontravam-se nesses grandes “museus tradicionais” ou em museus antropológicos. Como afirmou Marshall Sahlins (1997), representantes de povos tradicionais em processos de valorização de suas culturas passaram paulatinamente a assumir protagonismo em projetos que diziam respeito aos seus interesses. A descrição de Shepard et al. (2017, p. 766) sobre os movimentos sociais, sobretudo os movimentos dos povos indígenas e as crescentes reivindicações de interlocução direta com Estados-nações, cada vez mais fundados em direitos, sobretudo em “direitos coletivos”, apresenta a dimensão dessas amplas movimentações e construções de protagonismos:

[...] a partir dos anos de 1970, bem como com o crescimento demográfico de povos indígenas na América do Sul – muitos destes, anteriormente considerados à beira da extinção [...] a titulação de vastas terras indígenas, especialmente no Brasil, e o ressurgimento de novas identidades, esses povos têm conquistado, no Brasil e em outros países, novas modalidades de inserção e de interlocução com os Estados-nação, assim como com a própria disciplina da antropologia [...]. Essas mudanças de paradigma pedem um novo modelo para a museologia etnográfica [...] e para o conceito geral de patrimônio cultural indígena [...].

Políticas culturais e de museus no Brasil e a questão indígena

A análise de processos museológicos colaborativos que envolvem povos indígenas remete às políticas de cultura e às questões indígenas. João Domingues descreve as mudanças implementadas nas políticas públicas para a área da

cultura no Brasil, a partir da entrada de Gilberto Gil como ministro da cultura em 2003. Naquele momento, evidenciaram-se os impactos das pressões dos movimentos sociais para a elaboração de políticas que se constituíssem no diálogo com as bases da sociedade (Domingues, 2010).

Domingues aponta ainda o conceito antropológico de cultura como um das novidades no campo das políticas públicas de cultura no Brasil. Essa acepção de cultura e a noção de diversidade e pluralidade que lhes são intrínsecas já repercutiam internacionalmente em convenções e conferências promovidas pela Unesco.¹⁴ Em 1996, com a publicação do relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento, intitulado *Nossa diversidade criadora*, a Unesco estabelece uma agenda centrada na noção de diversidade cultural como eixo para ações em diversos campos.¹⁵

Com o processo de democratização do Estado brasileiro nos anos 1980, houve um crescimento do debate e participação de movimentos sociais e identitários, ampliando-se a representatividade de diferentes segmentos, notadamente dos povos indígenas em fóruns políticos que discutiam programas nacionais. A Constituição de 1988 refletiu essa participação ampliada de diferentes segmentos, que conquistaram espaços decisivos de defesa de direitos coletivos.¹⁶ Os artigos 231 e 232 marcaram um importante avanço nesse sentido, assegurando os direitos à livre determinação dos povos indígenas em suas formas de organização social, costumes, línguas, crenças e tradições. Da mesma maneira, as discussões sobre o entendimento acerca do “patrimônio cultural brasileiro” também ganharam destaque nos artigos 215 e 216. Nesses artigos fica expresso que integram o “patrimônio cultural brasileiro” tanto o patrimônio material (edificado ou não) quanto aquele que passou a ser identificado como “patrimônio imaterial”, reconhecendo a importância da memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

A partir de 2003, o Ministério da Cultura (MinC) instituiu grupos de trabalho para identificar demandas específicas como a questão das culturas

14 Sobre o papel da Unesco no campo dos patrimônios e museus, ver Abreu (2015).

15 O relatório foi publicado no Brasil em 1997 (ver Pérez de Cuéllar, 1997).

16 No artigo 215, § 1º do texto constitucional, consta que: “O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional” (Brasil, 1992).

indígenas. Conforme salienta Russi (2014), o Prêmio Culturas Indígenas foi idealizado para ser concedido anualmente e resultou de propostas identificadas pelo Grupo de Trabalho para as Culturas Indígenas do MinC.¹⁷ Em 2012, aprovou-se o Plano Setorial para Culturas Indígenas do MinC (PSCI), criado no contexto das políticas indigenistas. Essa ação do MinC tinha por objetivo colaborar para concretizar os direitos dos povos indígenas, criando condições para o exercício da “cidadania cultural” desses povos. As ações do plano se voltaram à proteção, promoção, fortalecimento e à valorização das culturas indígenas, a partir da intensa participação dos povos indígenas em sua concepção e implementação.

No PSCI, a ênfase que se dá aos textos legais relativos à preservação da diversidade cultural não é mais a do contexto de “multiculturalidade”, mas de “interculturalidade”.¹⁸ A tônica deixou de ser a da tolerância (que muitas vezes supunha distanciamento) e passou a ser ancorada na ideia de confluência, interação entre culturas diversas, que subentende a “incorporação recíproca e convivência ativa”, sendo essa a ideia de “interculturalidade” presente no documento do PSCI.

Assim, se por um lado vemos os antropólogos atuarem nesse “cenário”, por outro tem sido cada vez mais ativa a participação de representantes das populações interessadas, notadamente, os povos indígenas, quilombolas e um conjunto de “populações tradicionais”. O que queremos evidenciar é que concomitantemente tínhamos, por um lado, o esforço do governo de implementar políticas de cultura voltadas aos povos indígenas e, por outro, o incentivo, ou melhor, a prerrogativa que o plano e suas ações estivessem calcados na intensa participação social dos povos indígenas, remetendo à participação dos “novos sujeitos de direito coletivo no Brasil”. E os antropólogos passaram a ocupar relevante papel nesse campo de negociações e disputas.

Apesar desses avanços, recentes debates evidenciam que ainda persistem dificuldades para que se efetive o direito constitucional desses povos (Museu do Índio, 2013). A gestão de patrimônios culturais indígenas deveria se tornar

17 O prêmio subordina-se aos princípios enunciados no artigo 215 da Constituição Federal e está vinculado à Lei Rouanet, ao Programa Mais Cultura e ao Programa Cultura Viva do MinC.

18 O antropólogo Néstor García Canclini (2009) foi um dos autores usados como referência sobre o tema “interculturalidade”, na elaboração do PSCI.

uma preocupação central nas políticas públicas indigenistas e culturais no Brasil, hoje fortemente abaladas pela crise política e econômica que afeta nosso país. Essa tensão aponta muitos desafios ao campo das relações entre antropólogos, museus e povos indígenas.

O cenário sobre políticas para museus no Brasil acompanhou articulações e ações internacionais. Retomando um pouco do percurso histórico, um ano depois da criação da Unesco, em 1945, vimos surgir o International Council of Museums (ICOM) – e, apenas dois anos depois, foi criado o Comitê Brasileiro do ICOM. O mundo dos museus se instaurou no Brasil ainda no século XIX e o campo propriamente da museologia remete aos anos 1930, quando da instituição do primeiro curso de museologia no Rio de Janeiro. Desde então, seus profissionais foram cada vez mais atuantes na defesa desse campo profissional, reconhecendo esta como uma área importante do conhecimento.

Desde os anos 1970 ou talvez antes disso, dentre as tendências da museologia brasileira observamos aquelas mais progressistas na relação do museu com a sociedade. A declaração oriunda da já citada mesa-redonda de Santiago do Chile, de 1972, ecoa em nosso país desde então, primeiro com a tendência da Nova Museologia nos anos 1980, e uma década depois com a chamada museologia social ou sociomuseologia.¹⁹ Tais tendências enfatizam a função social do museu num diálogo estreito com a comunidade ao incorporar suas demandas e problemas. O museu se coloca a serviço da sociedade.

Como vimos, os anos 1960 e 1970 foram marcados por questionamentos quanto às relações estabelecidas entre museus, museologia e antropologia. Nos anos 1980, processos decoloniais suscitaram críticas ao ambiente museal, ao salientar que as práticas museológicas, particularmente aquelas dos museus de etnografia, eram intrinsecamente ligadas a projetos coloniais. Segundo Durand (2007, p. 375):

No caso da etnomuseologia combinou-se também com a emergência, a partir dos anos 60, das ideias (no fundo igualmente ligadas à crítica do saber canônico) que é possível agrupar debaixo das bandeiras da “nova museologia” e dos “ecomuseus”: contribuição para um “melhor conhecimento delas próprias” por

19 Ver Chagas e Gouveia (2014); Moutinho (2014).

parte das populações envolvidas, ancoragem territorial, descentralização, interdisciplinaridade, contextualização, promoção do “desenvolvimento sustentado” através da “identidade”, participação em vez de autoridade [...].²⁰

No Brasil, já em 1986, tivemos a idealização do Sistema Nacional de Museus, com vistas a articular as instituições museais e a estabelecer padrões mínimos para seu funcionamento. Uma figura expoente desse momento foi Waldisa Rússio (Carvalho, 2011), para quem a musealização é tomada como prática social e jogo de representação de memórias.

As mudanças dos paradigmas para as políticas culturais brasileiras de 2003 incluíram a organização do setor museológico nacional a partir de linhas programáticas. No âmbito de políticas públicas de caráter mais amplo, a valorização do patrimônio cultural foi dispositivo para o aprimoramento de processos democráticos, sendo os museus tomados como práticas e processos socioculturais a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.

Resumidamente, o objetivo da Política Nacional de Museus (PNM) é o de:

[...] promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro, considerado como um dos dispositivos de inclusão social e cidadania, por meio do desenvolvimento e da revitalização das instituições museológicas existentes e pelo fomento à criação de novos processos de produção e institucionalização de memórias constitutivas da diversidade social, étnica e cultural do país. (Brasil, 2003, p. 8).

Com a centralidade que ganharam no panorama político e cultural do mundo contemporâneo, os museus foram tomados como “práticas sociais complexas” (Brasil, 2007). Tratava-se de premissa associada a um novo projeto de nação mais inclusivo e com maiores estímulos à participação cidadã. Um dos sete eixos programáticos da PNM – o da democratização e acesso aos bens culturais – remete diretamente a processos participativos, o que estimula práticas colaborativas com povos indígenas.

20 Nessa passagem do texto, o autor remete suas ideias ao regulamento do *Mouvement international pour une nouvelle Muséologie* (Mouvement..., 1987).

Segundo o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), o panorama museal brasileiro é hoje constituído por quase quatro mil museus. A partir de dados disponíveis no *Guia dos museus brasileiros*, identificamos 457 museus classificados na tipologia “antropologia e etnografia” (Instituto Brasileiro de Museus, 2011). Nessa tipologia inserem-se museus e/ou “[...] coleções relacionadas às diversas etnias, voltadas para o estudo antropológico e social das diferentes culturas. Ex: acervos folclóricos, artes e tradições populares, indígenas, afro-brasileiras, do homem americano, do homem do sertão etc.” (Instituto Brasileiro de Museus, 2011, p. 19).

Dentre esses 457 museus considerados como sendo “de antropologia” encontramos um universo muito diversificado de instituições, constituído por museus públicos e privados, de pequeno, médio ou grande porte. Muitos deles poderiam ser classificados como “tradicionais”, outros como “ecomuseus” ou “museus comunitários”. Há também os “museus universitários”. Alguns têm como principal coleção os objetos etnográficos, outros são constituídos por diferentes tipologias de coleções e outros sequer têm um conjunto de objetos etnográficos. Certos museus estão instalados em edifícios de grandes dimensões, equipados com modernas reservas técnicas e conduzidos por um quadro funcional altamente qualificado. Outros se caracterizam por um amontoado de objetos, mal documentados e acondicionados, e têm numa única pessoa a figura responsável por quase todas as atividades do museu. Assim, considerando as regiões e o tipo de acervo de antropologia ou etnografia, o panorama é o seguinte: 161 museus estão na região Sul, 140 na região Sudeste, 101 na região Nordeste, 28 na região Norte, 27 museus na região Centro-Oeste.

As coleções referentes aos povos indígenas demonstram enorme potencial para processos de valorização dessas culturas (Abreu, 2005; Velthem, 2003). Ver e conhecer as peças confeccionadas por ancestrais representa uma das maneiras de acesso dos povos indígenas a aspectos de suas culturas para, a partir dessa experiência, tecer projetos para o futuro. As práticas patrimoniais estariam assim associadas ao futuro, seriam as “raízes do futuro”, tecendo elos entre diferentes temporalidades, como assinalou Hugues de Varine (2013). Os museus, especialmente os museus de antropologia, foram se abrindo para novas formas de apropriação e diálogo de diferentes segmentos sociais, notadamente os povos indígenas, com o patrimônio musealizado, tornando-se “lugares onde novos significados podem ser atribuídos aos movimentos de preservação cultural e de afirmação de identidades” (Velthem, 2012, p. 58).

Indícios de mudanças: as experiências narradas por James Clifford e Michael Ames

O antropólogo James Clifford (2016) chamou a atenção para o potencial dos museus como “zonas de contato”. Em texto publicado originalmente em 1997, ele relata o encontro ocorrido em 1989, no Portland Museum of Art (Oregon, Estados Unidos), entre um grupo de velhos tlingit,²¹ antropólogos e outros especialistas para conversarem sobre a Coleção Rasmussen de arte indígena da Costa Noroeste (Clifford, 1997). Por ocasião da reinstalação dessa coleção no museu, o então diretor do Portland Art Institute, Dan Monroe, sugeriu que a discussão incluísse lideranças tlingit. Assim, ao longo de três dias, indígenas (re)viram muitos objetos confeccionados por seus ancestrais. Ao contrário do que os anfitriões esperavam, os indígenas usaram a ocasião para trazerem à tona questões que na época lhes eram contemporâneas.

Os objetos eram um pretexto para que os indígenas contassem suas histórias e funcionaram como *aides-mémoire* e foram bons elementos para suscitar questões que afligiam aquele povo, tais como a problemática do território e a regulação de seus recursos naturais por órgãos do governo. Eram questões políticas. Cada um dos envolvidos naquele encontro tinha expectativas muito diferentes. Para os indígenas, por exemplo, era a oportunidade de estabelecer alianças e parcerias com aqueles que ali se encontravam, como antropólogos, especialistas de arte, profissionais do museu.

A equipe do museu enfrentaria dificuldades a partir daquele encontro. Depois de tantas narrativas, danças e performances dos Tlingit, que perspectiva o museu deveria priorizar? O que deveria ser enfatizado na exposição? Clifford identificou diferentes agendas naquele encontro e indagou: como acomodá-las em um mesmo projeto? O universo das representações no ambiente museal passava por muitos agenciamentos, complexidades e se configurava num lugar de cruzamentos e seleções múltiplas, traduções e apropriações.

Outras experiências dessa natureza foram postas em marcha no Canadá por pesquisadores, como o antropólogo Michael McClean Ames (1990), que no

21 Povo nativo norte-americano que vive na faixa litorânea e ilhas do Pacífico, na região que vai do sudeste do Alasca ao norte da Colúmbia Britânica, no Canadá (Clifford, 2016).

final dos anos 1980 trabalhou com os Kwakiult.²² Ames era professor no departamento de antropologia da University of British Columbia, em Vancouver, e foi diretor do Museum of Anthropology (MOA), vinculado àquela universidade.

Em 1988, um ano antes do episódio que acompanhou no museu de Portland, Clifford também esteve trabalhando com os Kwakiult no centro cultural U'Mista e no MOA. As três instituições por onde Ames e Clifford circularam e pesquisaram: MOA, Kwagiulth Museum, em Cape Mudge, e U'Mista Cultural Centre, em Alert Bay, foram criadas na mesma época, respectivamente em 1976, 1979 e 1980.

Desde seus princípios, o MOA procurou mostrar os contatos dos europeus com as *first nations*, se estabelecendo como um museu articulador com outras instituições de memórias desses povos e apresentando em suas exposições os dramas e conflitos advindos dos confrontos coloniais e pós-coloniais. Nessas duas instituições de memórias locais ("*tribal*" *memory houses*), os objetos tinham múltiplos significados. Um sentido era apresentado aos visitantes externos, enquanto outro era apropriado pelos membros das comunidades locais.

À frente da direção do MOA por duas décadas (1974 a 1997), tendo voltado a essa função por dois anos antes de falecer, Ames foi considerado um grande inovador ao articular instituições através do MOA, que se tornou um campo de interseção. Como afirma Shelton (2007, p. 390), a contribuição do texto de Clifford se revela na descrição de seu campo na Colúmbia Britânica como um campo de interseção em que o museu se revelava como um lugar de relações de poder passando por mudanças e refletia "as articulações das disputas dos sentidos locais e globais".

Naquela época, o MOA se tornou local de ensino de museologia e foi reconhecido mundialmente por suas perspectivas experimentais de educação sobre a diversidade cultural. As publicações de Ames (1985, 1992) defendem a democratização dos museus e seu papel na promoção da colaboração através do empoderamento dos povos indígenas. Uma das estratégias que empregou nesse sentido foi a da consulta pública com as *first nations* sobre os objetos musealizados nas coleções e seu acesso a eles. Afinal, como os museus deveriam proceder em relação aos nativos? As diferentes posições e disputas entre

22 Os Kwakiult cuja autodenominação é Kwakwaka'wakw são um povo que vive no Canadá e ocupa o nordeste da Ilha de Vancouver e uma porção na costa continental na altura desta ilha. Ver Ribeiro (1994).

povos nativos e museus provocou enorme debate no Canadá acerca dos parâmetros, tendo suscitado a formulação do Native American Graves Protection and Repatriation Act (NAGPRA) para a colaboração museológica. Parece que as armadilhas e os desafios para museus e antropólogos, descritos por Clifford em seu texto de 1997, continuam candentes e atuais.

Para Ames, os museus de antropologia eram instituições conservadoras que se dedicavam a apresentar uma versão positiva da história. Em sua crítica, o autor avalia a cultura dos museus e suas relações com a sociedade, indicando que os antropólogos acabavam por estereotipar as pessoas. Tanto os antropólogos quanto as instituições museológicas onde trabalham são atravessados por questões culturais, sociais, econômicas, políticas e ideológicas.

A contemporaneidade brasileira e os processos colaborativos: dados preliminares de dois casos

Como indicam França e Van Broekhoven (2017), vários museus de antropologia no Brasil se dedicam a desenvolver experiências colaborativas com povos indígenas, entre os quais citamos: Museu Paraense Emílio Goeldi, Museu do Estado de Pernambuco, Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, Museu Nacional do Rio de Janeiro, Museu do Índio, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de Santa Catarina e o Museu Histórico Pedagógico Índia Vanuïre, entre outros.

Acompanhamos, assim, processos museais colaborativos, denominados genericamente pela expressão “museologia colaborativa” ou “museologia compartilhada” que, como já assinalamos, refere-se a diferentes tipos de processos museológicos que resultam de interação e troca entre profissionais de instituições museológicas, e diferentes sujeitos, sobretudo diferentes grupos ou comunidades que, de alguma maneira, mantêm vínculos com o museu, entre outras relações. Dutra (2014) analisa esse fenômeno na perspectiva da “curadoria compartilhada” como prática de reconfiguração das ações educativas do museu.

Para ilustrar uma experiência nesse sentido, lembramos o caso da exposição Xavante. Em 1996, a antropóloga Sonia Dorta, que na ocasião ainda trabalhava no MAE/USP, foi convidada pela Associação Indígena Xavante Warã para colaborar com um grupo xavante a contar “o que é ser Xavante” aos moradores

da cidade de São Paulo, através de uma exposição. A antropóloga ouvindo os velhos e as lideranças xavante concebeu com eles a exposição Xavante – Os Ritos são para Todos, que ficou em cartaz na Estação Ciência da USP e depois foi remontada em um formato menor no Teatro Tuca da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Ainda em um trabalho de parceria, Sonia Dorta foi convidada um ano depois para, da mesma maneira, conceber de forma conjunta a exposição Viver a Vida Xavante, que ficou em cartaz no Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás. Os módulos, os objetos, os textos e legendas, tudo que foi escolhido decorreu de conversas, de diálogos e de decisões entre a curadora e os indígenas. Na época, expressões como “curadoria compartilhada” ou “museologia colaborativa” nem eram empregadas. Experiências como essa foram precursoras de uma tendência que se afirmaria posteriormente.

Tecendo saberes pelos caminhos guarani, kaingang e laklãnõ-xokleng: a exposição no MARquE

O Museu de Arqueologia e Etnologia da UFSC Prof. Oswaldo Rodrigues Cabral, o MARquE, foi inaugurado em 1965 e ocupa hoje um prédio com mais de 2000 m². Seu acervo é constituído principalmente por objetos arqueológicos e etnográficos, com mais de 30 mil objetos musealizados. Em seu acervo etnográfico encontramos objetos dos povos Guarani, Kaingang e Laklãnõ-Xokleng e também objetos da cultura popular. Administrado pela Universidade Federal de Santa Catarina, trata-se de um museu universitário cuja trajetória está associada ao Instituto de Antropologia. Embora publicamente o MARquE afirme que suas ações colaborativas são recentes, remetendo sua narrativa à exposição Ticuna em Dois Tempos, de 2013, é possível reconhecer em suas práticas as aproximações e parcerias com os povos indígenas, ainda nos anos 1990. Mais recentemente as atividades do museu desenvolvidas com povos indígenas se concretizam através da acessibilidade ao acervo, formação e documentação de acervo, exposições, elaboração de produtos e ação educativa.

Aqui relataremos brevemente as articulações, parcerias e negociações que resultaram na exposição Tecendo Saberes pelos Caminhos Guarani, Kaingang e Laklãnõ-Xokleng. Essa exposição ficou em cartaz no MARquE de setembro de 2017 a julho de 2018, ocupando a sala de exposições de curta duração. A exposição foi uma atividade da Ação Saberes Indígenas na Escola (Asie) no âmbito

da formação de professores indígenas guarani, kaingang e laklãnõ-xokleng, na UFSC, em torno de práticas e saberes tradicionais relacionadas à ocupação tradicional de seus territórios em Santa Catarina. Para a concepção da exposição, a equipe do MARquE considerou ser imprescindível a participação dos grupos indígenas. Convidados a participar, os professores indígenas em formação se reuniram em suas comunidades para identificar os interlocutores e os representantes que constituiriam um grupo de trabalho para realizar a exposição em conjunto com os profissionais do MARquE.

Uma das principais intenções da exposição, como atividade da Asie, era fomentar ações de valorização de saberes e práticas nas escolas e comunidades que pudessem servir para a elaboração de material didático ou paradidático usando diferentes linguagens. A intenção da exposição era mostrar processos de ensino-aprendizagem próprios, socializando aspectos sociais e culturais. Constituído o grupo de trabalho, ele foi responsável por conceber a exposição a partir de reuniões e constantes consultas às suas comunidades. Decidido sobre o que apresentariam na exposição, passaram a organizar as ideias no espaço expositivo a partir de módulos: um módulo introdutório, um módulo que apresentava a ocupação territorial desde a chegada dos europeus à contemporaneidade, um módulo dedicado à alimentação, um módulo que mostrava alguns processos artesanais como tecelagem e cestaria, um módulo dedicado a aspectos religiosos e um módulo que abordava a escola. Por decisão coletiva, todos os textos e legendas eram nas quatro línguas: nas línguas indígenas (kaingang, guarani e laklãnõ-xokleng) e em português. Conjuntamente decidiram não usar objetos do acervo do MARquE, mas objetos confeccionados especialmente para a exposição. Além da escolha dos objetos, eles também escolheram mapas, fotografias e vídeos que integravam a narrativa expositiva. O módulo introdutório, por exemplo, fazia uma clara homenagem aos anciões, àqueles que cada comunidade reconhece por sua experiência e sabedoria, através da fotografia dessas pessoas.

O museu, por sua vez, precisou aprender com todo esse processo de discussões e negociações, administrando os diferentes tempos: o tempo dos professores em formação, o tempo das comunidades e o tempo da universidade. Embora alguns profissionais do museu tenham mencionado as dificuldades em conceber e realizar uma exposição através de um processo colaborativo que traz toda uma complexidade de sujeitos e tempos, todos foram unânimes em considerar a riqueza da experiência proposta.

O MPEG e a abertura de sua reserva técnica: as experiências da etnomuseologia

O Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG) foi constituído em Belém em 1866. Ocupando uma área de mais de 2.000 m², o MPEG abriga importante acervo arqueológico, etnográfico, de ciências naturais e de obras raras, totalizando mais de 30 mil bens musealizados. Em seu acervo indígena mais de 54 povos estão ali representados em diversos objetos.

No Brasil, o conceito “etnomuseologia” vem sendo empregado nas últimas décadas persistindo ainda pouco teorizado. Em artigo de 1994, Berta Ribeiro utilizou esse conceito sem explicitar claramente seus pressupostos. Há suposições de que tal conceito decorre de mudanças provocadas no ambiente museal pelo movimento da Nova Museologia e da museologia social. Glenn Shepard o emprega para nomear alguns processos compartilhados com povos indígenas, desenvolvidos recentemente pelo MPEG. A partir de experiências nesse museu, a “etnomuseologia visa engajar os povos indígenas em um diálogo com sua cultura material”, comportando uma diversidade de conceitos, expectativas e atitudes desses povos em relação às coleções etnográficas (Shepard et al., 2017, p. 765).

A abordagem da etnomuseologia implementada no MPEG propõe que os museus não funcionem apenas para visitantes e pesquisadores tomarem consciência através dos bens materiais preservados. A partir de uma visão crítica, essa abordagem busca “tornar o outro presente”, colocando os povos em novo diálogo com (e sobre) seus patrimônios e “objetiva enriquecer o campo da museologia com categorias indígenas relativas aos objetos culturais, materiais e imateriais”.

A etnomuseologia também faz reflexões críticas sobre os diversos processos culturais que “fazem patrimônio”, contextualizando sempre as coleções, a sua história, os seus modos de aquisição, a salvaguarda e a exposição das peças. Essa abordagem também revisita os valores e significados atribuídos aos objetos, via as relações singulares que cada povo mantém com eles. Portanto, a etnomuseologia exige parcerias efetivas entre povos indígenas e instituições museais. (Shepard et al., 2017, p. 767).

A partir de uma série de demandas das comunidades indígenas por um diálogo com sua cultura material musealizada, vários projetos se iniciaram no âmbito

da coleção etnográfica da Reserva Técnica Curt Nimuendajú, no MPEG, formada em 1870. A despeito da singularidade de cada um dos projetos, a intenção é a de colocar em diálogo pesquisadores e representantes dos povos indígenas para recontextualizar os objetos musealizados. A proposição ancora-se na participação efetiva dos povos indígenas, resultando na articulação entre pesquisadores, povos indígenas e coleções (Gallois, 1991). O pesquisador é, então, um intermediário que facilita a formação de pesquisadores indígenas para que eles assumam com protagonismo a produção de conhecimento sobre seu próprio patrimônio cultural.

A antropóloga Lucia Hussak van Velthem, curadora da coleção etnográfica do MPEG entre 1985 a 2008, tendo reassumido essa curadoria, abriu o acervo para acesso aos povos indígenas. Entre outras iniciativas do MPEG na perspectiva da colaboração com indígenas, destacam-se pesquisas compartilhadas e concepção de exposições entre antropólogos e povos indígenas. Recentemente, o MPEG desenvolveu um trabalho de museologia colaborativa com o povo Ka'apor, uma parceria com o Museum Volkenkunde de Leiden, nos Países Baixos.

Os indígenas vieram visitar o acervo etnográfico em grupos de quatro a seis pessoas, por visita. Foram feitas três visitas, de uma semana, pelos Mebêngôkre-Kayapó, e uma visita pelos Baniwa, em momentos separados ao longo de quatro anos do projeto, o qual também envolveu repetidas idas da equipe do MPEG a campo, para diversas comunidades Mebêngôkre-Kayapó e Baniwa. (Shepard et al., 2017, p. 768).

Além disso, nove jovens indígenas foram formados para realizar o registro audiovisual em suas aldeias, que receberam equipamentos como filmadoras. A equipe do MPEG constatou as diferentes concepções que cada povo tem sobre os objetos, favorecendo uma análise conjunta que complementou a documentação já existente sobre o acervo. Para os envolvidos revelaram-se conceitos diferentes e, às vezes, divergentes entre os museólogos e os indígenas. Se por um lado a equipe do MPEG revela respeito frente aos conceitos indígenas que dinamizam a própria prática museológica, por outro eles reconhecem os desafios que esse fazer “com” os indígenas traz ao campo museal.

Os pesquisadores do museu reconhecem que além de redefinir e melhorar a sistematização da documentação sobre os objetos, o trabalho com os interlocutores indígenas viabiliza a formação técnica de indígenas com uso de

tecnologias digitais. Essa qualificação permite que esses indígenas contribuam em processos de revalorização e reinvenção cultural em sua própria etnia.

Outra iniciativa colaborativa do MPEG em que Lucia van Velthem tem participação direta é a articulação entre os museus da Amazônia e os povos indígenas através da Rede dos Museus da Amazônia ou Amazonian Museum Network. Essa rede de museus, iniciada em 2010, envolve o próprio MPEG, o Musée des cultures guyanaises, de Caiena (Guiana Francesa), e o Stichting Surinaams Museum, de Paramaribo (Suriname), e tem entre as principais intenções a digitalização dos acervos desses museus e sua disponibilização no website da rede. Outra intenção, em andamento, é a aproximação dos povos indígenas do Planalto das Guianas a esses acervos.

Reflexões finais

Se nos anos 1990 Berta Ribeiro (1994) se preocupava com a possibilidade do desenvolvimento de pesquisas nas reservas técnicas dos museus etnográficos no Brasil, atualmente Athias e Gomes (2016) propõem outra problematização: compreender e conceituar museus indígenas em uma perspectiva antropológica contemporânea. Lima Filho e Athias (2016, p. 80), por sua vez, suscitam outros questionamentos: “como fazer pesquisas nos museus envolvendo esses ‘outros’? Como trazer suas preocupações para os museus?”

As reflexões desses pesquisadores revelam preocupações em torno de fazeres e saberes que podem ser construídos de diferentes formas. Lima Filho e Athias (2016) falam, por exemplo, que os museus etnográficos precisam cada vez mais incorporar narrativas na 1ª pessoa do plural, ou seja, “nós” – pesquisadores (antropólogos, museólogos e outros) – com os detentores do patrimônio musealizado.

O que temos verificado na contemporaneidade é uma miríade de fazeres colaborativos no âmbito dos museus etnográficos ou com coleções etnográficas com povos indígenas. As relações que se estabelecem entre antropólogos, profissionais de museus e indígenas vão desde meras e rápidas consultas a efetivas e duradouras parcerias.

Como indicou Lucia van Velthem (2016), uma das principais pautas atuais na relação entre museus, coleções e povos indígenas está no ir e vir entre esses

interlocutores. Assim, são as “negociações” que estão em jogo. E o que temos observado sobre essas relações? Aqui ainda não nos é possível chegar a classificações ou sintetizações a partir de nossos dados, mas notamos por um lado um forte engajamento de alguns antropólogos e profissionais de museus e por outro cada vez mais um posicionamento crítico e uma cobrança sistemática dos povos indígenas. Eles questionam, discordam, não aceitam. O campo das relações está intenso mas muito produtivo, revelando por vezes resultados interessantes, por vezes ambiguidades e desencontros.

Assim, talvez seja possível reafirmar o que muitos já disseram: o valor das coleções etnográficas está para além das pesquisas. Certamente, observamos que acervos estudados com indígenas têm possibilitado inúmeras e diversas apropriações que não aquelas exclusivamente acadêmicas. A inclusão dos ameríndios em processos de curadoria de exposições, por exemplo, tem efetivamente despertado diferentes memórias.

Se Clifford (2016) nos anos 1990 discorria sobre museus como “zonas de contato”, ou seja, como lugares de encontros e trocas entre profissionais dos museus, antropólogos, pesquisadores e os grupos representados pelos objetos musealizados, indicando já naquele momento as dificuldades desses encontros, hoje nos parece que esses contatos se ampliaram. Os museus são também zonas de negociações e, por vezes, zonas de conflitos e disputas. No que tange às relações entre antropólogos, profissionais de museus e povos indígenas, essas zonas de contatos, negociações e conflitos muitas vezes são complexas e difíceis, mas também são alvissareiras, revelando novos mundos de compartilhamentos e de futuros possíveis.

Referências

ABREU, R. Entre o universal e o singular, o museu. Notas sobre a experiência dos índios wajãpi no Museu do Índio. In: BITTENCOURT, J. N.; BENCHETRIT, S. F.; TOSTES, V. L. B. *História representada: o dilema dos museus: livro do seminário internacional*. Rio de Janeiro: Livros do Museu Histórico Nacional, 2003. p. 157-173.

ABREU, R. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 31, p. 100-125, 2005.

ABREU, R. Tal antropologia, qual museu?. In: ABREU, R.; CHAGAS, M.; SANTOS, M. (org.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 138-178.

ABREU, R. Kuahí Museum (film). *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, Brasília, v. 10, n. 1, Jan./June 2013. Disponível em: <http://www.vibrant.org.br/issues/v10n1/regina-abreu-kuahi-museum-film/>. Acesso em: 10 jan. 2018.

ABREU, R. Museus indígenas no Brasil: notas sobre as experiências Tikuna, Wajãpi, Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kali'na. In: FAULHABER, P.; DOMINGUES, H. M. B.; BORGES, L. C. *Ciências e fronteiras*. Rio de Janeiro: Mast, 2014. p. 285-313.

ABREU, R. Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil. In: TARDY, C.; DODEBEI, V. (org.). *Memória e novos patrimônios*. Marseille: OpenEdition Press, 2015. v. 1, p. 67-93.

AMES, M. M. *Museums, the public and anthropology: an examination on anthropology and museums in the western world*. Vancouver: University of British Columbia, 1985. (Ranchi Anthropology Series).

AMES, M. M. Cultural empowerment and museum: opening up anthropology through collaboration. In: PEARCE, S. (ed.). *Objects of knowledge*. London: Athlon, 1990. p. 158-173.

AMES, M. M. *Cannibal tours and glass boxes: the anthropology of museums*. Vancouver: University of British Columbia, 1992.

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARANTES NETO, A. Prefácio. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Museus)*, v. 31, 2005.

ATHIAS, R. Museus, objetos etnográficos e pesquisa antropológica: um debate atual. *Revista Antropológicas*, v. 26, n. 1, p. 231-250, 2015.

ATHIAS, R.; GOMES, A. *Coleções etnográficas, museus indígenas e processos museológicos*. Recife: EdUFPE, 2016.

BALLESTRIN, L. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 11, p. 89-117, maio/ago. 2013.

BESSA FREIRE, J. R. A descoberta do museu pelos índios. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 217-253.

- BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*: de 5 de outubro de 1988. São Paulo: Atlas, 1992.
- BRASIL. Ministério da Cultura. *Política Nacional de Museus: memória e cidadania*. Brasília, 2003.
- BRASIL. Ministério da Cultura. *Política Nacional de Museus*. Brasília, 2007.
- CARVALHO, L. M. de. Waldisa Rússio e Tereza Scheiner: dois caminhos, um único objetivo: discutir museu e museologia. *Revista Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 147-158, 2011.
- CHAGAS, M. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: Ibram: Garamond, 2009.
- CHAGAS, M.; GOUVEIA, I. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). *Cadernos do CEOM*, ano 27, n. 41, 2014. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/download/2592/1523>. Acesso em: 9 ago. 2017.
- CLIFFORD, J. Museums as contact zone. In: CLIFFORD, J. *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997. p. 188-219.
- CLIFFORD, J. Museus como zonas de contato. Tradução Alexandre Barbosa de Souza e Valquiria Prates. *Periódico Permanente*, n. 6, 2016. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato?searchterm=james+clifford>. Acesso em: 20 fev. 2017.
- CURY, M. X. Museus em conexões: reflexões sobre uma proposta de exposição. *Revista IBICT*, Brasília, v. 42, n. 3, p. 471-484, set./dez. 2013.
- CURY, M. X.; SILVA, F. A. O seminário "Museus, identidades e patrimônio cultural": MAE/USP. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, supl. 7, p. 4-8, 2008.
- CURY, M. X.; VASCONCELLOS, C.; ORTIZ, J. *Questões indígenas e museus: debates e possibilidades*. Brodowski: ACAM Portinari; São Paulo: MAE/USP: SEC/SP, 2012.
- DESVALÉES, A.; MAIRESSE, F. (ed.). *Conceitos-chave de museologia*. Tradução Bruno Brulon Soares e Marília Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secult, 2013.

DIAS, N. *Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro (1878-1908): anthropologie et muséologie en France*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1991.

DIAS, N. Antropologia e museus: que tipo de diálogo?. In: ABREU, R.; CHAGAS, M.; SANTOS, M. (org.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 126-137.

DIAS, N. A antropologia ainda precisa de museus?. *Museologia e Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 2, n. 4, maio/jun. 2013. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/9629/7108>. Acesso em: 20 fev. 2017.

DOMINGUES, J. *Programa cultura viva: políticas culturais para a emancipação das classes populares*. Rio de Janeiro: Luminária Academia, 2010.

DUARTE, A. Nova museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. *Revista Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 99-117, 2013. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/248/239>. Acesso em: 20 fev. 2017.

DURAND, J. Y. Este obscuro objeto do desejo etnográfico: o museu. *Etnográfica*, v. 11, n. 2, p. 373-386, nov. 2007.

DUTRA, M. R. *Curadoria compartilhada na experiência de mediação cultural do Museu de Arte Contemporânea do Ceará*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

FRANÇOZO, M.; BROEKHOVEN, L. Dossiê “Patrimônio indígena e coleções etnográficas”. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, v. 12, n. 3, p. 709-711, set./dez. 2017.

GALLOIS, D. O acervo etnográfico como centro de comunicação intercultural. *Ciências em Museus*, v. 1, n. 2, p. 137-142, 1991.

GARCÍA CANCLINI, N. Diversidade e direitos na interculturalidade global. *Revista Itaú Cultural*, São Paulo, n. 8, p. 143-152, abr./jul. 2009.

GORDON, C.; SILVA, F. A. Objetos vivos: a curadoria da coleção etnográfica Xikrin-Kayapó no Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE/USP. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 93-110, 2005.

HALL, S. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In: HALL, S. (org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. p. 95-120.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Guia dos museus brasileiros*. Brasília, 2011.

KREPS, C. F. *Liberating culture: cross-cultural perspective on museums, curation and heritage preservation*. London: Routledge, 2003.

L'ESTOILE, B. de. *Le goût des autres: de l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion, 2007.

LIMA FILHO, M.; ATHIAS, R. Dos museus etnográficos às etnografias dos museus: o lugar da antropologia na contemporaneidade. In: RIAL, C.; SCHWADE, E. (org.). *Diálogos antropológicos contemporâneos*. Rio de Janeiro: ABA, 2016. p. 71-83.

MOUTINHO, M. C. Sobre o conceito de museologia social. *Cadernos de Museologia*, Porto, n. 1, 1993. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/467>. Acesso em: 9 ago. 2017.

MOUTINHO, M. C. Definição evolutiva de sociomuseologia: proposta de reflexão. *Cadernos CEOM*, Chapecó, v. 27, n. 41, p. 423-427, 2014. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2617>. Acesso em: 10 ago. 2017.

MOUVEMENT international pour une nouvelle Muséologie: règlements généraux. [S.l.]: [s.n.], 1987. Disponível em: http://www.minom-icom.net/_old/signud/DOC%20PDF/198702104.pdf. Acesso em: 7 ago. 2017.

MUSEU DO ÍNDIO. *Seminário Gestão de acervos culturais em centros de formação, documentação, de cultura e Museus Indígenas no Brasil*. Documento final. Saquarema: Funai, 2013.

PÉREZ DE CUÉLLAR, J. *Nossa diversidade criadora: relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento*. Campinas: Papirus; Brasília, Unesco, 1997.

RIBEIRO, B. Etnomuseologia: da coleção à exposição. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, n. 4, p. 189-201, 1994.

RIVIÈRE, G. H. *La museología*. Madrid: Akal, 1993.

RUSSI, A. *Tamiriki, pata yotono kwama: a reconstrução de uma casa, a valorização de uma cultura e o protagonismo dos ameríndios Kaxuyana às margens do rio Cachorro (Orximiná-PA)*. 2014. Tese (Doutorado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

SAHLINS, M. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em vias de extinção (parte 2). *Mana*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 103-150, 1997.

SAID, E. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SANTACANA MESTRE, J.; HERNÁNDEZ CARDONA, F. X. *Museología crítica*. Gijón: Trea, 2006.

SCHWARCZ, L. K. A “Era dos museus de etnografia” no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do XIX. In: FIGUEIREDO, B. G.; VIDAL, D. G. (org.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. 2. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. p. 119-143.

SHELTON, A. Questioning locality: the UBC Museum of Anthropology and its hinterlands. *Etnográfica*, v. 11, n. 2, p. 387-406, 2007.

SHEPARD, G. et al. Objeto, sujeito, inimigo, vovô: um estudo em etnomuseologia comparada entre os Mebêngôkre-Kayapó e Baniwa do Brasil. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, v. 12, n. 3, p. 765-787, set./dez. 2017.

VARINE, H. *As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local*. Porto Alegre: Medianiz, 2013.

VELTHEM, L. H. van. Objets de mémoire: indiens, collections et musées au Brésil. *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, n. 45, p. 133-149, 2003.

VELTHEM, L. H. van. O objeto etnográfico é irredutível? Pistas sobre novos sentidos e análises. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, v. 7, n. 1, p. 51-66, jan./abr. 2012.

VELTHEM, L. H. van. Prefácio. In: ATHIAS, R.; GOMES, A. *Coleções etnográficas, museus indígenas e processos museológicos*. Recife: EdUFPE, 2016.

Recebido: 30/01/2018 Aceito: 05/11/2018 | Received: 1/30/2018 Accepted: 11/5/2018



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Conflitos, verdades e política no Museu da Escravidão e da Liberdade no Rio de Janeiro

Conflicts, truths and politics at the Slavery and Freedom Museum in Rio de Janeiro

Simone Pondé Vassallo*

* Universidade Federal Fluminense – Niterói, RJ, Brasil
simonepvassallo@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0773-5141>

Luz Stella Rodríguez Cáceres**

** Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil
lunsella@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9452-3907>

Resumo

Esse artigo se propõe a analisar a tentativa de implementação do Museu da Escravidão e da Liberdade (MEL), marcada por sucessivas dificuldades e cujo intuito é trazer a “verdade” sobre a escravidão. Acreditamos que o MEL se encontre no cerne de intensas disputas políticas mais amplas, daí as adversidades que encontra. Por um lado, ele expressa as dificuldades do movimento negro em trazer a público as memórias da escravidão. Por outro, ele revela os embates entre projetos voltados para ações afirmativas, reparação e reconhecimento no novo contexto político conservador que ocorre tanto na administração pública federal quanto na municipal. Para tanto, nos inspiramos na noção de “rituais abortivos”, de Trouillot, para quem as evocações memorialísticas e os pedidos públicos contemporâneos de desculpas por crimes cometidos no passado esvaziam-se do seu potencial político e não possuem um caráter verdadeiramente transformador.

Palavras-chave: museu; escravidão; verdade; política.

Abstract

This article aims to analyze the attempts to implement the Slavery and Freedom Museum (MEL), overwhelmed by multiple difficulties and whose purpose is to bring the “truth” about slavery. We believe that the MEL is at the heart of intense political disputes, hence the adversities it encounters. On the one hand, it expresses the difficulties of the black movement in bringing the public memories of slavery. On the other, it reveals the tensions between projects based on affirmative action, reparation and recognition in the new conservative political context that occurs in both the federal and municipal public administrations. We are inspired by Trouillot’s notion of abortive rituals, for whom memorialistic evocations and contemporary public apologies for crimes committed in the past lose their political potential and lack a truly transformative character.

Keywords: museum; slavery; truth; politics.

*Mas centrarmos no passado muitas vezes nos desvia das injustiças atuais
para as quais as gerações anteriores apenas lançaram as bases.*

Michel-Rolf Trouillot, *Silencing the past*

“Por um museu sobre a verdade” foi o slogan que acompanhou a campanha publicitária pensada pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC) do Rio de Janeiro para divulgar a execução do provisoriamente denominado Museu da Escravidão e Liberdade (MEL), institucionalizado pela administração do prefeito Marcelo Crivella, no início de 2017. Nilcemar Nogueira, diretora da pasta, planeja que as portas do museu se abram em 2020. Seu objetivo é construir um ponto de referência no Brasil e no mundo em estudos e pesquisas relacionados ao resgate e à preservação da memória e da cultura negra e dar visibilidade ao passado do Rio de Janeiro como um dos maiores portos negreiros, partindo do fato recentemente divulgado por pesquisadores de que quase a metade de todos os africanos trazidos como escravos para as Américas vieram para o Brasil, sendo que, dentre estes, uma imensa maioria teria desembarcado pelo Cais do Valongo, no Rio de Janeiro. Reconhecido como Patrimônio Mundial pela Unesco em 2017, o sítio arqueológico Cais do Valongo possui uma dimensão material e imaterial que simboliza a tragédia do tráfico de africanos e sua escravização.

A campanha nacional seria grande. Difundida nas diferentes mídias e redes sociais, contaria com a participação de artistas como Alcione, Xande de Pilares, Tia Surica e Selminha Sorriso, Geraldinho Carneiro, Haroldo Costa. Fotografias dessas personalidades em primeiro plano e em branco e negro estariam acompanhadas do slogan “Por um museu sobre a verdade” somado ao *hashtag* #euquerorevelarminhahistória para ratificar a importância do projeto. O pontapé inicial foi dado pela sambista Leci Brandão, conhecida militante negra. A campanha teve uma breve vida que não ressoou e sua rápida morte oferece indícios dos acalorados debates e impasses com os quais o museu se confronta desde que foi anunciada sua criação.

Neste artigo¹ nos propomos a explorar a trajetória do MEL, marcada por sucessivas dificuldades na sua implementação e cuja campanha publicitária

1 Agradecemos as sugestões de Stefania Capone e os depoimentos de Milton Guran, Ivanir Santos e demais informantes que muito contribuíram para a elaboração deste artigo.

fracassada pode servir de metáfora. Com o intuito de trazer a “verdade” sobre a escravidão através da sua musealização, a proposta reivindicada para o MEL é a de contribuir para a luta contra a desigualdade racial e pela reparação dos afrodescendentes. Acreditamos que o MEL se encontre no cerne de intensas disputas políticas mais amplas, daí as dificuldades na sua execução. Por um lado, ele expressa as dificuldades do movimento negro em trazer a público as memórias da escravidão. Por outro, ele revela os embates entre projetos voltados para ações afirmativas, reparação e reconhecimento no novo contexto conservador que ocorre com as recentes mudanças na esfera política, tanto no plano federal quanto no municipal. Para tanto, nos inspiramos na noção de “rituais abortivos”, de Michel-Rolph Trouillot (2000), para quem as evocações memorialísticas e os pedidos públicos contemporâneos de desculpas por crimes cometidos no passado esvaziam-se do seu potencial político e não possuem um caráter verdadeiramente transformador.

A ideia da verdade se aproxima da retórica do “nunca mais” que tem acompanhado campanhas de reconciliação nacional prometendo revisitar a história para virar a página, para que acontecimentos trágicos nunca mais se repitam, numa clara aproximação da história *magistra*, ou a história como mestra com uma lição a oferecer. Nos países que viveram longos períodos de ditaduras e que violaram direitos humanos, o tripé “verdade, justiça e reparação” fez parte dos encaminhamentos seguidos para concretizar uma democracia de fato. Objetivava-se resgatar a verdade histórica e aspectos da memória do terrível período nebuloso que terminava oficialmente.

Buscando o “regime de veridicação” (Fassin, 2007) do MEL, levantamos as seguintes questões: o que significa um “um museu da verdade”? Que verdade é essa e como pretende ser revelada? O museu em questão será capaz de propor uma nova imagem de nação? Segundo Trouillot (2017), cada narrativa histórica renova um reclamo sobre a verdade. Nesse sentido, haveria uma só verdade sobre a escravidão ou poderiam ser várias?

Este artigo resulta de pesquisa de campo sobre patrimônios afrodescendentes e representações da escravidão na região portuária do Rio de Janeiro realizada desde 2010 pelas duas autoras. O projeto de criação do MEL ainda está em curso e não podemos prever os seus rumos. Nosso recorte temporal vai até agosto de 2018 e optamos aqui por analisar a criação do museu a partir dos efeitos da transição política e suas tensões, tanto no nível federal – com a transferência do

governo de Dilma Rousseff (PT) para Michel Temer (MDB) – quanto no municipal – com a passagem da prefeitura de Eduardo Paes (MDB) para Marcelo Crivella (PRB). Nossa etnografia se baseia na nossa participação em reuniões, audiências públicas, oficinas promovidas pela SMC e entrevistas com alguns atores envolvidos, além de acompanhamento de notícias na imprensa.

A musealização da escravidão

O projeto de criação do MEL deve ser compreendido num contexto mais amplo. A partir dos anos 1990 produz-se uma mudança no regime memorial que se traduz pela criação do que Duffy (2001) chama de museus do sofrimento humano e da luta pelos direitos humanos. Eles são criados em locais que testemunharam genocídios ou situações de cativeiro humano e têm o intuito alertar para a importância da preservação dos direitos humanos. Eles se inspiram no Holocausto judeu, que se internacionaliza como paradigma e influencia o entendimento de outras tragédias humanas e a necessidade de se refletir sobre tais eventos (Huyssen, 2000; Lowenthal, 2009).

Os museus e memoriais sobre a escravidão e o tráfico negreiro também fazem parte dessas recentes iniciativas, responsáveis pela aparição da categoria “memória da escravidão” no espaço público (Chivallon, 2012; Hayden, 1997; Kaufman, 2009). O Projeto Rota do Escravo (RDE), criado pela Unesco em 1994, em Uidá, no Benin, pode ser considerado o ponto de partida dos processos contemporâneos de musealização da escravidão. O programa da Unesco parte da constatação de que a escravidão e o tráfico haviam sido até então omitidos da história da humanidade, sendo preciso romper o silêncio sobre esses temas e considerá-los como acontecimentos centrais à compreensão das sociedades modernas (Chivallon, 2012). Os principais locais de embarque de cativos na costa africana reconhecidos pelo RDE, como o Portal do Não Retorno, no Benin, e a Casa dos Escravos, no Senegal, tornaram-se alvo de visitas turísticas (Ciarcia, 2008) e de peregrinações de lideranças políticas e religiosas, que ali pedem perdão pelo envolvimento pregresso de suas nações no tráfico negreiro (Araujo, 2007, 2014), ainda que essas dinâmicas sejam permeadas por inúmeras tensões (Bruner, 2004). A partir do RDE, tem início um processo planetário de ressurgência memorial da escravidão (Chivallon, 2012).

Outro marco fundamental foi a Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Correlata, promovida em 2001 pela ONU em Durban, na África do Sul. Um dos principais pontos debatidos foi a importância dos países que se beneficiaram da escravidão negra reconhecerem as contribuições culturais, econômicas e científicas dos descendentes de africanos e admitirem a persistência da discriminação racial (Conferência..., 2001). Nessa conferência a ONU reconheceu a escravização e o tráfico transatlântico negroiro como crimes contra a humanidade.

Fassin e Rechtman (2011) apontam para a reconfiguração da economia moral contemporânea, que produz uma transformação do sistema de valores e da relação com a verdade. Nesse novo espaço moral, as noções de trauma, vítima e sofrimento são ressignificadas, ganham centralidade e adquirem uma conotação política, já que estão na base dos pedidos de justiça, reconhecimento e reparação (Fassin; Rechtman, 2011; Lowenthal, 2009; Sarti, 2011). Colocando o dispositivo do museu no âmbito das ações de reparação e reflexão sobre o passado, Walter Hawthorne (Historiadores..., 2017) acredita que a criação de um museu ou um centro de investigação sobre a escravidão é consequência de uma ação corretiva e de um exame da história nos quais se encontra implícito um pedido de desculpas. Nessa nova economia moral, os escravizados são entendidos como vítimas de um intenso sofrimento e os museus da escravidão tornam-se parte do conjunto de atos de reparação. Tais mudanças ocorrem com o fim da Guerra Fria, que desloca as tensões para o eixo Norte-Sul e para o referencial ético dos pedidos de desculpa e de reparação (Chivallon, 2012; Martin; Yaquinto, 2004).

Na Inglaterra, tais ações ocorrem desde os anos 1990. Em Bristol, a municipalidade criou o Circuito do Tráfico Negroiro (Slave Trade Trail) que associa importantes construções históricas, heróis locais e instituições financeiras ao inglorio envolvimento passado com o tráfico negroiro (Chivallon, 2001). Em Liverpool, o envolvimento com o tráfico transatlântico negroiro tornou-se público com a criação do Museu Internacional da Escravidão, em 2007 (Smith et al., 2011).

Na França, desde 1998, antilhanos e africanos retiraram o tema da escravidão da invisibilidade e acionaram a recém-criada categoria de “descendentes de escravos”. Em 2009, o Museu da Aquitânia, em Bordeaux, criou algumas importantes salas destinadas ao tráfico negroiro e, em 2012, a cidade de Nantes

inaugurou o Memorial da Abolição da Escravidão. Na Ilha de Guadalupe, território francês no Caribe, foi implantado em 2015 o Centro Caribenho de Expressões e de Memória do Tráfico e da Escravidão. Christine Chivallon se refere a uma economia simbólica da comemoração que se produz no Reino Unido e na França. Assim, “a escravidão sai do seu silêncio e entra no dizível dos rituais públicos” (Chivallon, 2012, p. 37, tradução nossa).

Nos Estados Unidos os debates foram impulsionados pela descoberta acidental de alguns cemitérios de escravos, durante os anos 1990 (Barrett, 2014; Blakey, 2010). O mais importante deles, o African Burial Ground de Nova York, mobilizou inúmeros militantes que, a partir de tensas negociações, conseguiram transformá-lo num Monumento Nacional (Harrington, 1993). Em 2016, foi inaugurado em Washington o Museu Nacional da História e da Cultura Africana Americana, primeiro espaço na capital dos EUA dedicado à história dos afro-americanos, evidenciando o impacto da ação do Estado nessa área.

As iniciativas acima indicam uma mudança na forma de representar a escravidão, que passa a ser publicamente exibida e denunciada, e moralmente condenada. Mas elas também apontam para uma transformação na representação das identidades locais e nacionais. Em Bristol, ocorreu uma alteração no quadro interpretativo da cidade, segundo o qual o seu enriquecimento passa a ser atribuído ao envolvimento com o tráfico negreiro. Já na França, alguns relatos substituem a visão glorificante do passado colonial pela condenação da instituição da escravidão (Chivallon, 2012). Enquanto isso, na África do Sul, o Museu do Apartheid envolve um projeto político mais amplo de *nation-building* que busca a reconciliação com o passado (Fassin, 2007).

No entanto, alguns autores nos ajudam a colocar esse processo numa perspectiva crítica. François Hartog identifica na centralidade crescente assumida por processos de patrimonialização um “sintoma” de uma nova sensibilidade em relação ao tempo, que se caracteriza por um retrocesso voraz ao passado como objeto de consumo do presente. Segundo Hartog (2013, p. 270), estaríamos vivendo um regime presentista no qual o passado é constantemente atualizado nos termos do presente: “Um presente massivo, invasor, onipresente, que não tem outro horizonte além dele mesmo, fabricando cotidianamente o passado e o futuro do qual ele tem necessidade. Um presente já passado antes de ter completamente chegado.” Assim, a patrimonialização seria um sintoma do regime presentista, fruto da crise das grandes utopias e projetos da

modernidade – a crise da noção de futuro e da concepção finalista da história. Nesse regime, o passado é constantemente atualizado nos termos do presente.

Para compreender o que considera ser um “excesso” de comemorações sobre a escravidão, Christine Chivallon (2001, 2012) retoma a noção de presentismo de Hartog, com seu obsessivo desejo de salvaguardar. Para ela, as recentes comemorações da escravidão poderiam falar da incapacidade de verbalizar a lembrança em sua perspectiva de reconciliação e de trabalho de luto em relação à perda fundadora. Teríamos então a passagem de uma “memória insuficiente” para uma “memória em excesso” que paradoxalmente acaba desacreditada pela saturação dos signos, levando consigo o risco de criar um distanciamento em relação à coisa que esses mesmos signos querem representar. Por sua vez, Michel-Rolph Trouillot (2000, p. 131, tradução nossa) também considera que os pedidos de desculpas organizam uma marcação temporal:

Uma novidade central da nossa era é a relação com o tempo histórico. Estamos no umbral de um regime de historicidade que implica uma relação diferente com o passado e especialmente com o futuro. Essa historicidade desafia o direito de definir a Utopia que sempre foi essencial para a legitimidade do Ocidente; poderíamos reconhecer este fato e enfrentar as consequências.

No entanto, para o autor essa nova relação com o tempo histórico traz consequências políticas, e poderíamos nos perguntar se há de fato um novo pacto no presente ou se estamos reciclando sob outro nome as estruturas do passado:

Como eu disse em outro local: “A historicidade da condição humana requer que as práticas de poder e dominação sejam renovadas. É essa renovação que deveria nos interessar mais, mesmo em nome dos nossos passados. Os chamados legados dos horrores passados – escravidão, colonialismo ou Holocausto – só são possíveis por causa dessa renovação. E essa renovação só ocorre no presente. Assim, mesmo em relação ao Passado, nossa autenticidade reside nas lutas do nosso presente.” (Trouillot, 2017, p. 151, tradução nossa).

Nessa perspectiva, as reparações coletivas não devem ser acessadas na base de padrões a-históricos de justiça, elas devem ser encaradas como questões políticas. Segundo ele, a responsabilidade histórica não deve se limitar a lamentar

um pecado original cometido coletivamente, mas considerar as históricas estruturas de privilégio e sua reprodução no presente. As retóricas em torno de sentimentos coletivos de remorso acionadas no interior dos Estados nacionais obscurecem essas relações de poder no imaginário nacional. Radicalizando a sua crítica, Trouillot (2017, p. 185, tradução nossa) considera que caso essas relações de poder não sejam seriamente levadas em conta,

As desculpas coletivas terão pouco poder de transformação. Até o momento, elas nasceram sem a capacidade de encontrar o seu propósito inerente. As fórmulas que elas utilizam para criar os seus sujeitos coletivos [...], apesar de bem-sucedidas ao colocar esses sujeitos em evidência, os impossibilitam de agir. Assim, as desculpas coletivas são fadadas ao insucesso – não por uma possível hipocrisia de alguns atores, mas porque as suas reais condições de emergência negam a possibilidade de uma transformação. Elas são rituais abortivos.

Trouillot e Chivallon partem de situações de “excessos de comemoração” da escravidão que têm como pano de fundo o regime presentista mencionado por Hartog. O presentismo produziria uma ruptura nas formas de comunicação entre presente e passado que, dentro das novas estruturas de poder e dominação, condenaria os rituais comemorativos a um encapsulamento no presente e esvaziaria as representações da escravidão do seu conteúdo verdadeiramente político e transformador.

Antecedentes

De acordo com Myrian Santos, as representações da escravidão em museus brasileiros se expressam através de algumas possibilidades: pelo seu ocultamento, pela sua exageração (como em referências ao samba e ao futebol), ou ainda através da ampla exposição de objetos e situações de tortura que reproduzem estereótipos de submissão e inferioridade dos negros, neutralizando e naturalizando o terror vivido, com o agravante de silenciar a experiência da escravização. Em todos esses casos se reproduz o imaginário do Brasil como uma “democracia racial” (Santos, 2005). Essa perspectiva começa a ser severamente criticada a partir dos anos 1980 por pesquisadores e pelo movimento negro, que

ênfatisam a agência dos escravizados e condenam a democracia racial como um mito que oculta as relações de dominação racial. Nesse contexto surgem os museus afro-brasileiros de Salvador e de São Paulo, que expõem objetos que valorizam a cultura e a autoestima dos negros, produzindo novas narrativas sobre a nação.

No entanto, nos últimos anos, tal como o que ocorre no plano internacional, um novo paradigma para escravidão emerge no Brasil, fazendo referência às suas implicações traumáticas e gerando pedidos de reparação (Santos, 2015). Um marco dessas novas representações da escravidão ocorre com o desenterramento do sítio arqueológico Cais do Valongo, na região portuária do Rio de Janeiro, no início de 2011. Graças à atuação de pesquisadores, lideranças do movimento negro, representantes do Projeto Rota do Escravo e representantes do poder público, o cais é exibido como o local por onde mais teriam desembarcado africanos escravizados em todo o mundo (Vassallo; Cicalo, 2015), tendo funcionado nas primeiras décadas do século XIX. Nas principais narrativas a respeito do cais, ele é representado como o maior símbolo do tráfico transatlântico negreiro fora da África e conduz à denúncia de que o Brasil e o Rio de Janeiro foram, respectivamente, o maior país e a maior cidade escravagista do mundo.² Graças a esse simbolismo que passa a encarnar, o Cais do Valongo é reconhecido em julho de 2017 como patrimônio da humanidade pela Unesco na categoria sítio de memória sensível. Juntamente com Hiroshima, Auschwitz e campos de concentração na Polônia, eles remetem a locais que testemunharam grandes tragédias e crimes contra a humanidade e, por todo o sofrimento que representam, não deveriam jamais ser esquecidos.

O desenterramento do cais deu origem ao Circuito Histórico e Arqueológico de Celebração da Herança Africana na Zona Portuária, atendendo a demandas do movimento negro de reconhecimento dessa localidade como um território negro também conhecido como “Pequena África” (Guimarães, 2016; Vassallo, 2015). Ao dar ampla visibilidade para as memórias da escravidão, essas iniciativas contribuíram fortemente para os pedidos de reparação elaborados por alguns setores do movimento negro, conferindo-lhes visibilidade e força

2 O Brasil teria recebido cerca de 4,68 milhões de africanos escravizados e, desses, mais de 2 milhões teriam desembarcado no Rio de Janeiro, sendo mais de 500 mil pelo Cais do Valongo.

política.³ Elas se somam às políticas de ação afirmativa que ocorrem no país sobretudo a partir dos anos 2000.

Tanto o desenterramento do cais quanto a elaboração do circuito aconteceram durante a dupla gestão do prefeito Eduardo Paes (2009–2016, do MDB), responsável pelo ambicioso projeto Porto Maravilha de revitalização da região portuária, com o intuito de adequar a cidade aos grandes eventos que estaria recebendo, como a Copa do Mundo de Futebol (2012) e os Jogos Olímpicos (2016). A exposição do Cais do Valongo e dos pontos que integram o circuito nunca foi prioridade da administração de Paes, mas foi acatada por atender aos anseios do prefeito de valorização imobiliária de uma região até então considerada estigmatizada. Com esse intuito, Paes também apoiou a sua candidatura junto à Unesco, visando a promoção do bairro através do turismo. Essa iniciativa contou com a forte participação de órgãos públicos municipais, como o Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH – antiga Subsecretaria de Patrimônio), a Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região Portuária (CDURP)⁴ e o setor de relações internacionais da prefeitura. Também contou com o apoio de órgãos municipais voltados para a promoção da igualdade racial, como o Comedine e a Ceppir, de lideranças do movimento negro, de lideranças de religiões de matriz africana e da cultura afro-brasileira, e de pesquisadores universitários dedicados a questões afrodescendentes (Vassallo; Cicalo, 2015).

Num contexto até então de fortalecimento das políticas de ação afirmativa e de valorização do patrimônio afrodescendente, ainda na gestão da presidenta Dilma Rousseff, o pedido de reconhecimento do Cais do Valongo pela Unesco também obteve forte apoio de órgãos federais, como o Ministério da Cultura, o Iphan, a Fundação Palmares e a Secretaria Nacional de Promoção de Políticas de Igualdade Racial (Seppir). Através de uma convergência de interesses de órgãos do governo federal e municipal, e com o apoio de expressivos setores da sociedade civil, a candidatura do cais foi elaborada e aceita num brevíssimo espaço de tempo, ainda que permeada por intensos conflitos (Vassallo; Cicalo, 2015). O Iphan foi o órgão responsável pelo encaminhamento do dossiê de candidatura.

3 Ver, por exemplo, o *Relatório parcial da Comissão Estadual da Verdade da Escravidão Negra no Brasil* (2015) e o projeto de lei municipal n. 774/2018 (Rio de Janeiro, 2018), de delimitação territorial da Pequena África no Rio de Janeiro como reparação pelos crimes da escravidão.

4 Companhia criada através de parceria público-privada para gerir o projeto de revitalização.

Dentre os compromissos firmados pelo Iphan junto à Unesco e ratificados pela prefeitura consta a criação de um Memorial da Diáspora Africana localizado bem em frente ao cais, no prédio das Docas D. Pedro II. A equipe responsável pelo dossiê de candidatura do cais, tendo à frente o antropólogo Milton Guran, entendia que seria preciso um grande museu sobre a diáspora africana para melhor elaborar a narrativa que se desejava conferir ao cais. Além disso, o memorial teria um papel político. De acordo com Guran, o reconhecimento do cais pela Unesco, acrescido do memorial, atuaria como “uma enorme alavanca a nível do debate sobre as diásporas em toda a América”,⁵ outorgando protagonismo ao Brasil nesse debate; o governo federal seria o grande mentor desse projeto, sendo o Iphan o órgão responsável pela sua realização, pois “cabe ao governo federal a relação com os demais estados e com o mundo, com a diáspora, com as Américas”. Além disso, o memorial era também uma antiga demanda do movimento negro, que se intensificou com o desenterramento do cais.

O Cais do Valongo e o Memorial da Diáspora Africana trariam consigo um novo imaginário e um novo projeto para a nação brasileira, que por muito tempo repousou no ideário de uma “democracia racial”. Para Guran, essa é “a mais importante atitude do governo brasileiro frente à sua matriz africana no plano internacional. O Estado brasileiro assumiu de fato que é uma nação que deve à sua constituição a entrada de 4 milhões de africanos escravizados”. Por isso, segundo ele, “a candidatura do cais foi tratada como um projeto do Estado brasileiro”.

No entanto, as recentes e profundas mudanças políticas ocorridas tanto no governo federal quanto no municipal repercutiram no simbolismo emanado pelo cais, impactaram na construção do memorial e redirecionaram o projeto de nação que se delineava. Em janeiro de 2017, Marcelo Crivella assume a prefeitura do Rio de Janeiro pelo PRB, partido formado majoritariamente por neopentecostais, cuja ascensão expressa a “onda conservadora” que atravessa o Brasil.⁶

5 Esta e as demais citações de Milton Guran são de entrevista concedida em outubro de 2017.

6 As igrejas neopentecostais e a chamada “bancada evangélica” por elas constituída têm se caracterizado pela defesa do mérito e do empreendedorismo individual, condenação moral das políticas redistributivas, menor presença do Estado na economia, terceirização da força de trabalho, mais regulação jurídica da moralidade pública. Também vêm apoiando a chamada “bancada ruralista” em oposição aos que militam pelo direito à terra indígena e quilombola (Almeida, 2017a).

Sobrinho do bispo Edir Macedo,⁷ Crivella é bispo licenciado da Igreja Universal do Reino de Deus (Iurd), denominação conhecida pelas suas ações de intolerância às religiões de matriz africana. Através de acordos políticos, ele nomeia como sua secretária de Cultura a empreendedora cultural Nilcemar Nogueira,⁸ militante negra, neta de criação do compositor Cartola, ligada ao mundo do samba, da favela e das religiões de matriz africana. Com a mudança de administração, é Nilcemar quem assume, como um projeto pessoal, a criação do museu bem em frente ao Cais do Valongo. No entanto, ela o faz ao seu próprio modo, rompendo com o projeto anterior e com os atores a ele vinculados. Em vez de um museu gerido pelo governo federal, através do Iphan, tal como seria o memorial sugerido pelos elaboradores do dossiê de candidatura do Cais do Valongo para a Unesco, ela propõe um museu municipal, tendo a Secretaria de Cultura como seu principal órgão responsável. Por sua vez, essa mudança implicou uma substituição do nome: não mais Memorial da Diáspora Africana, mas sim Museu da Escravidão e da Liberdade (MEL). Com esse gesto, o conflito direto entre Nilcemar Nogueira e os defensores do antigo projeto ficou enunciado.

Em nível federal, a chegada de Michel Temer à presidência da República, em meados de 2016, também impacta os rumos do museu.⁹ Apesar do compromisso assumido junto à Unesco, a nova direção do Iphan concorda em transferir a responsabilidade da criação do MEL para a Secretaria Municipal de Cultura, desincumbindo o governo federal dessa tarefa.

Portanto, o projeto de criação do MEL só pode ser compreendido no cerne de uma disputa política mais ampla que envolve as contendas entre a gestão municipal de Paes e de Crivella, e que também encontra eco nas mudanças na gestão federal após o golpe jurídico-parlamentar contra Dilma Rousseff. Todas essas discrepâncias, por sua vez, encerram conflitos que falam de diferentes (e divergentes)

7 Fundador da Igreja Universal do Reino de Deus (Iurd).

8 Foi diretora de Carnaval da Estação Primeira da Mangueira e presidente do Museu da Imagem e do Som. Cofundou o Centro Cultural Cartola e criou o Museu do Samba em 2015, como parte da sua iniciativa para a inscrição do samba carioca na lista do Iphan do patrimônio cultural imaterial brasileiro.

9 Vale lembrar que Temer (MDB) assumiu a presidência da República em meados de 2016 através de um processo de impeachment de Dilma Rousseff (PT) por muitos qualificado como um “golpe”, em cuja votação parte significativa dos deputados mobilizou léxicos como “deus”, “família” e “nação” em detrimento de “democracia”, “estado de direito” e “cidadania” (Almeida, 2017b).

projetos de nação. Opondo-se às tradicionais representações do Brasil como uma “democracia racial”, o Cais do Valongo emerge invertendo essa equação que implica o reconhecimento do Brasil como o maior país escravagista do mundo, num contexto em que a escravidão é reconhecida pela ONU como um crime contra a humanidade. O cais também proporciona argumentos que fortalecem as políticas de ação afirmativa e demandas de reparação feitas pelos movimentos negros. No entanto, o projeto e a mensagem do cais e do museu parecem estar sendo silenciados nas novas gestões tanto no plano federal quanto no municipal.

O MEL

Logo que assumiu a pasta, a Secretária de Cultura manifestou publicamente o seu desejo de criar o museu. O prefeito recém-empossado acatou o pedido e promulgou o decreto nº 43.128, de 12 de maio de 2017, que lhe dá origem (Rio de Janeiro, 2017). Na primeira reunião pública de apresentação do projeto do MEL à sociedade civil, em 21 de março de 2017, Nilcemar Nogueira nos revela o seu alinhamento com os debates internacionais que entrelaçam as memórias públicas da escravidão à luta contra a desigualdade racial:

Construir um Museu da Escravidão e da Liberdade no Rio de Janeiro consiste na oportunidade de celebrar um Brasil culturalmente rico, valorizando as conquistas do povo negro e as contribuições da cultura de matriz africana, e de se refletir profundamente sobre as influências de nosso passado escravocrata na situação de exclusão social na qual ainda vive boa parte dos afro-brasileiros e no latente racismo que prevalece em nossa e outras sociedades. (Museu..., 2017).

Em seguida, o fato de o Brasil e o Rio de Janeiro terem sido os maiores portos de desembarque de escravizados – chegados sobretudo pelo Cais do Valongo – é apontado como uma das principais justificativas para a criação do museu. Por fim, Nilcemar declara que “no século XXI, o MEL será alimento para a fome de informação, de memória, de reparação e de liberdade”. Com isso, a secretária de Cultura expõe os eixos norteadores do seu projeto que se diz ser acima de tudo político, já que giraria em torno da luta contra a discriminação e a desigualdade racial e envolveria direito à memória e reparação.

Como apontamos, a noção de “verdade” tem sido central no projeto de Nilcemar Nogueira (2017), que assim o justifica: “Tenho lacunas de conhecimento que não quero que meu neto tenha. Minha consciência racial e minha militância nasceram da compreensão de nossa história. Isso passa por não esconder o que foi a escravidão.” Em outras ocasiões ela tem afirmado que a condição para aceitar a pasta foi a de ter carta branca do prefeito para levar a cabo um museu que se propõe a “tratar o legado da escravidão sob a ótica da *verdade* e da reconciliação, consolidado coletivamente, com participação da sociedade civil” (grifo nosso).¹⁰

O MEL é apresentado com a premissa de ser uma construção coletiva, de baixo para cima, que dará visibilidade à presença e participação dos negros na cidade do Rio de Janeiro, onde cada uma das decisões que lhes concerne será tomada seguindo a escuta atenta dos atores interessados. Para levar a cabo essas premissas, Nilcemar e alguns membros da sua equipe visitaram os museus da escravidão de Liverpool e da Ilha de Guadalupe, bem como o Museu Nacional da História e da Cultura Africana Americana de Washington, e em seguida convidaram alguns de seus representantes para um seminário sobre o MEL, no Rio de Janeiro.¹¹

Um grupo de trabalho foi criado para apoiar o desenvolvimento do museu, que no início contou com representantes de diversas instituições do município¹² e com membros de movimentos sociais e culturais da região portuária. Este se dividiu em três subgrupos: 1) Território Sociocultural, direcionado para o mapeamento e levantamento dos atores da região portuária; 2) Território Físico, voltado para o levantamento das condições físicas e materiais dos bairros adjacentes e do próprio prédio; 3) Acervos, encarregado de mapear a existência de acervos digitais, documentais, arqueológicos e museológicos

10 Em discurso oferecido na audiência pública “Área portuária, Pequena África e políticas culturais”, Câmara Municipal do Rio de Janeiro, 11 de agosto de 2017.

11 Seminário “Por um museu sobre a verdade”, ocorrido no Centro Cultural José Bonifácio, em 20 de setembro de 2017.

12 Secretaria Municipal de Cultura, Secretaria Municipal de Urbanismo, Infraestrutura Habitação/ Riourbe, Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH), Instituto Pereira Passos (IPP), Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP), Procuradoria-Geral do Município, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Iplan Rio.

relacionados ao tema da escravidão nas diversas secretarias e/ou órgãos da administração pública.

A partir da constituição desses subgrupos de trabalho, uma série de oficinas aconteceu ao longo de 2017 com o intuito de consultar os interessados sobre o museu, o conteúdo e a forma com que gostariam de ser representados os afrodescendentes e sujeitos com trajetórias ligadas à região portuária. O subgrupo Território Sociocultural, por exemplo, iniciou um mapeamento de atores sociais relacionados à cultura afro-brasileira atuantes nessa área da cidade do Rio de Janeiro. Esse mapeamento pretendeu ser complementado por meio das informações que seriam coletadas em um formulário on-line, no qual os interessados deveriam se inscrever e preencher nome, contato, endereço e responder a perguntas como: “Qual sua relação com a cultura afro-brasileira?”; “Se você fosse sugerir outro nome para o museu, qual seria?”; “Que temas você considera relevantes para as exposições e os programas a serem oferecidos pelo museu?”; “Que temas você encontra como relevantes para o museu?” A ideia do formulário não chegou a se concretizar porque o link saía sistematicamente do ar e pela total incapacidade de despertar o interesse das pessoas no projeto.

Para alguns atores, esse mecanismo de participação não seria mais que uma forma de legitimar decisões já tomadas e de ignorar os pedidos de acadêmicos e parte do movimento negro de que o museu fosse de competência nacional, dada a sua importância. Para outros, tratava-se de uma proposta vazia. Em conversa informal, Mãe Celina, do Centro Cultural Pequena África, lamentava a falta de decisões concretas a partir das reuniões e confessava exaltada: “Nos trouxeram para opinar sobre uma proposta que jamais tem sido apresentada, e é a gente que tem que dar os insumos, mas não saímos do mesmo círculo.”

Ao cabo de um ano de reuniões e seminários, a única coisa que estava clara era que o MEL seria um museu de território,¹³ o que significava abrigar os pontos que inicialmente compuseram o Circuito Histórico e Arqueológico de Celebração da Herança Africana, acrescidos de alguns outros, e perder de vista a dimensão nacional e transnacional. Contudo, se pudermos resumir o primeiro

13 O museu de território é definido pelas gestoras como um museu cujas coleções são representativas de um território específico, mais ou menos vasto e cuja ligação com esse mesmo território se concretiza através de um conjunto de ações em articulação com a comunidade e outras instituições locais.

ano de gestão do MEL, só poderíamos apontar as boas intenções da sua idealizadora, mas o projeto em si não conseguiu avançar. Até agosto de 2018,¹⁴ os participantes das reuniões continuavam sem saber qual seria a “verdade” que o museu se propunha a desvelar, qual história do negro se queria exaltar, ou de que forma as memórias da diáspora seriam resgatadas e expostas. Durante o seminário “Por um museu sobre a verdade”,¹⁵ que compunha uma dessas reuniões, o ex-ministro da Igualdade Racial, Edson Santos, manifestou que ainda que o museu fosse um ponto de convergência, a participação sem resultados estava esgotando os ânimos dos interessados, e instigou a secretária com a seguinte frase: “Nos ouça, mas decida”, ecoando assim os anseios dos participantes, que seguiam sem conhecer o plano museológico. Para alguns protagonistas, esses encontros foram adquirindo um caráter de blindagem política para a secretária, que se viu fragilizada, sem maior respaldo político na administração municipal ou na Câmara de Vereadores e alvo de críticas dos movimentos sociais não apenas pelo museu não sair do papel, mas também pela própria gestão do setor cultural, que se viu asfíxiado tanto pelas políticas conservadoras como pelos contingenciamentos econômicos realizados pelo prefeito Crivella, que atingiram em cheio as iniciativas culturais afro-brasileiras.

Apesar de Nilcemar Nogueira afirmar repetidamente que a sua condição para assumir a pasta foi a de ter plena liberdade para realizar os projetos que desejasse, ela também declarou que a construção do MEL se daria através de captação de recursos da iniciativa privada, sobretudo através da Lei Rouanet de incentivo à cultura, e que já haveria uma empresa chinesa interessada.¹⁶ Um convênio teria sido assinado com a Unesco em 20 de novembro de 2017, em que esta administraria captações e faria as licitações para os contratos necessários. Por parte de bancos e organizadores internacionais, a SMC contava em janeiro de 2018 com R\$ 10 milhões em doações para o projeto (Reis; Autran, 2018). Em contrapartida, a destinação orçamentária do prefeito Crivella para o museu em 2018 seria

14 Até agosto de 2018 a SMC divulgou ter realizado 80 reuniões com mais de 200 entidades, envolvendo a escuta de mais de mil pessoas, assim como teria efetuado 50 apresentações e discursos proferidos sobre o MEL.

15 Realizado em 25 de novembro de 2017 no Museu do Amanhã.

16 Informação veiculada durante o seminário “Por um museu sobre a verdade”, em 25 de novembro de 2017.

de R\$ 1.000,00, tal como o noticiou o jornalista Ancelmo Gois (2018). Vale lembrar que no início do mandato, no ato solene de apresentação da secretária de Cultura, Crivella anunciava que Nilcemar Nogueira teria que “fazer mais com menos”, reforçando o exercício de austeridade que marcaria seu mandato. Tal fato nos leva a perguntar em que consiste o “apoio” da prefeitura e a sua “carta branca”, que não se traduzem em repasse de verba para a execução do projeto.

As sucessivas reuniões de discussão do museu giraram em círculos com debates repetitivos que não saíam do lugar. A explicação para essa situação vai além da falta de repasse financeiro por parte da prefeitura e nos mostra o quanto Nilcemar Nogueira, com seu projeto de criação do MEL, estaria isolada no novo cenário político. Seu insulamento expressa tanto as tensões dentro do próprio movimento negro quanto os embates mais amplos que refletem a fragilidade de um projeto particularmente político que, ao subverter os pressupostos tradicionais de representação da nação, parece não despertar mais interesse dos novos representantes dos setores do Estado que deveriam assumi-lo.

As controvérsias

Desde seu anuncio, o MEL tem estado envolto em diversas divergências. A primeira se refere ao nome escolhido. Ainda que para muitos a reflexão sobre a escravidão seja impostergável, o nome dado ao museu foi alvo de acirradas críticas por parte de diversos setores do movimento negro. A sigla MEL foi proposta por sua alusão intencional ao mel de engenho derivado da cana-de-açúcar, essencial na alimentação dos escravos no Brasil colonial:

Altamente nutritivo, o mel de engenho tinha vital importância na senzala como fonte de carboidratos e ferro capaz de garantir aos escravos energia necessária para os pesados trabalhos nas fazendas de açúcar. O alimento adoçava a vida puro, misturado à farinha, com mandioca, cará ou inhame, acompanhado de pão ou de queijo e de tantas outras formas. (Museu..., 2017).

Tal associação foi suficiente para uma parcela de intelectuais e historiadores negros acusarem o projeto de edulcorar uma instituição tão perversa como a escravidão. Para o compositor e escritor negro Nei Lopes (2017),

como chamar de MEL a exposição permanente de um holocausto que, iniciado sob o pretexto da evangelização exatamente dos “gentios” e estendendo-se por mais de quatro séculos, custou à África milhões de vidas humanas, animais e vegetais, numa catástrofe ecológica sem precedentes, que repercute até hoje?

Na defesa do projeto, a secretária de Cultura recuou do nome e daí em diante o MEL vem sendo apresentado como um nome provisório, até que um novo nome venha a ser definido mediante votação.¹⁷

Além disso, temos os defensores do Memorial da Diáspora Africana, que envolvem os pesquisadores e técnicos responsáveis pela elaboração do dossiê do Cais do Valongo, setores do movimento negro e integrantes da administração de Paes, no município, e de Dilma Rousseff, no governo federal. Existem ainda outros projetos de museus relacionados à cultura afro-brasileira na região: um elaborado por pesquisadores do Instituto de Pesquisa e Planejamento Regional da UFRJ (Ippur), outro por integrantes da ONG Ação da Cidadania e um terceiro por alguns militantes negros com apoio do governo estadual, mas nenhum deles saiu do papel. Há ainda o projeto de lei municipal n. 774/2018 (Rio de Janeiro, 2018), fruto da iniciativa de algumas lideranças do movimento negro que são contra a construção de um museu e optam pela criação do que chamam de “memorial vivo”, que consiste na delimitação e restauração do território da Pequena África. Assim, a desavença em torno do nome expressa as tensões entre os diversos interesses em torno do projeto do museu.

A divergência em torno do nome também expõe questões mais profundas. Ela atualiza uma oposição central e constitutiva do campo da cultura afro-brasileira, que confronta dois distintos mitos de origem: de um lado, o que defende que a instituição da escravidão foi de tal modo devastadora que é somente a partir dela que a cultura negra pode se erigir. De outro, o que celebra a África e a herança africana como matrizes culturais. Ao longo do século XX, há um tensionamento dessas duas perspectivas que atravessa a prática cultural, a academia

17 Durante o seminário de 25 de novembro no Museu do Amanhã, houve uma votação sobre os possíveis nomes para o nome do novo museu. Os três mais votados foram: “Museu da História e da Cultura Afro-brasileira” (39,7%), “Museu da Escravidão e da Liberdade” (35,9%) e “Museu Histórico Afro-brasileiro” (9,6%). O nome será definido em votação aberta no site da Secretaria Municipal de Cultura. Dentre as opções, o nome de “Museu Nacional do Valongo – Memorial da Diáspora Africana” não foi sequer mencionado.

e a militância negra e gera acirrados debates (Santos, 2015). Noções como raça, cultura e mestiçagem são acionadas e põem em jogo tanto representações dos negros quanto da nação brasileira. Na contemporaneidade, o nefasto legado da escravidão volta à cena como um trauma histórico a ser superado e serve de base aos pedidos de reparação. Mas o seu reexame não oculta as dificuldades de se lidar com as representações tão negativas que engendra, daí a intensa oposição que o projeto do MEL desperta em muitos militantes negros. Para além dos interesses mais imediatos, a disputa entre o Museu da Diáspora Africana e o MEL deve ser entendida à luz dos embates entre as narrativas que privilegiam a África ou a escravidão, muito bem expressas nas palavras de Nei Lopes, para quem a escravidão deveria ser lembrada apenas

por ter legado ao Brasil e ao mundo um inestimável patrimônio cultural, expresso em novas e instigantes formas de pensar, agir, trabalhar, criar, produzir, viver enfim. Em vez de um museu da escravidão, muito melhor seria projetar um museu da herança africana. (cf. Lisboa, 2017).

Um outro conflito ameaça o projeto de criação do museu. Trata-se do confronto que envolve o próprio espaço onde o MEL deverá ser construído. A localização do museu está prevista para acontecer no Galpão Docas Pedro II, uma construção monumental de 6500 metros quadrados situada imediatamente em frente ao Cais do Valongo. Além da localização estratégica, o prédio foi investido de um grande simbolismo que, para os seus defensores, justifica a construção do museu. Para estes, a importância do prédio reside no fato dele ter sido projetado em 1871 pelos irmãos André e Antônio Rebouças, dois engenheiros negros que teriam recusado a mão de obra escrava na sua construção. Com isso, o prédio já teria uma origem relacionada à contribuição dos afrodescendentes à civilização brasileira e à sua luta contra a escravidão.

No entanto, há 18 anos o Galpão Docas Pedro II é a sede da Ação da Cidadania, ONG de referência central para os movimentos sociais brasileiros. Ela foi fundada pelo sociólogo e ativista de direitos humanos Herbert de Souza, conhecido como Betinho pelo seu importante programa de combate à fome. Com a sua morte, a ONG passou a ser administrada por seu filho, Daniel de Souza. O prédio é de usufruto do Ministério Público Federal, mas foi cedido à ONG através de acordo envolvendo a própria União.

Durante a elaboração do dossiê de candidatura do Cais do Valongo, ainda na gestão de Dilma Rousseff na presidência da República, houve um consenso entre a então presidenta do Iphan, Jurema Machado, setores da municipalidade da gestão de Eduardo Paes, a equipe de elaboração do dossiê e militantes do movimento negro em torno da importância da criação do memorial no prédio das Docas Pedro II e da necessidade de a ONG desocupar o espaço. Jurema Machado negociou com a Superintendência de Patrimônio da União para que o Iphan obtivesse o usufruto do prédio e ali construísse o museu. Mas, de acordo com Milton Guran,

o Ministério Público fez várias reuniões e se comprometeu a abrir mão do usufruto em nome do Iphan. Quando essa reunião seria formalizada, ou seja, o Iphan receberia da SPU o usufruto do prédio, já estávamos na gestão de Michel Temer. Nesse momento, Rodrigo Maia pediu para ver o processo e parou tudo. Aí, uma outra deputada, que atua com ele, está pedindo para a Ação da Cidadania ficar no prédio.

Com isso, o Iphan entrou na justiça pedindo a reintegração de posse. Várias audiências públicas foram então promovidas na Câmara Municipal, na Assembleia Legislativa, e duas na Procuradoria da República no Rio de Janeiro,¹⁸ destinadas a analisar o uso do imóvel. Numa delas, realizada na Alerj em 11 de agosto de 2017, o Iphan da gestão de Temer declarou publicamente que outorgava à Secretaria Municipal de Cultura a responsabilidade pela realização do museu. Com isso, o Iphan transferiu para o órgão municipal uma responsabilidade que deveria ser sua e que se comprometeu junto à Unesco a assumir.

Os defensores do Memorial da Diáspora Africana, os apoiadores do MEL e os integrantes da ONG recorreram ao Ministério da Cultura para tentar resolver o conflito. No entanto, o ministro da Cultura, Sérgio Sá Leitão, alega ter uma posição de conciliação das principais instituições envolvidas, mas suas falas e ações tendem a privilegiar a presença da ONG no local:

O Ministério da Cultura reconhece a relevância do trabalho desenvolvido pela Ação da Cidadania, fundada pelo sociólogo Hebert de Souza (o Betinho), que tanto admiramos. Da mesma maneira entendemos a dimensão histórica do Cais

18 “Cais do Valongo: Patrimônio Cultural da Humanidade: e agora?”, em 6 de setembro de 2017, e “Cais do Valongo: Patrimônio Cultural da Humanidade: o que foi feito?”, em 8 de agosto de 2018.

do Valongo. Portanto, se conseguirmos resolver essa questão entre nós será um grande avanço para o País. (Sá Leitão..., 2017).

O pedido de compartilhamento do espaço partiu da própria secretária de Cultura que, percebendo a força política que a ONG estava adquirindo, ficou receosa de perder o direito de construir naquele espaço o museu. A possibilidade de que o prédio possa vir a ter um uso compartilhado deixou indignados os integrantes dos movimentos negros. Numa outra audiência, o ministro da Cultura também recebeu de Milton Guran o abaixo-assinado para a criação do Museu Nacional do Valongo, o qual foi adotado por aclamação pela assembleia geral da Associação Nacional dos Professores Universitários de História, (Anphu), reunida em Brasília naquela ocasião, e escutou o seu apelo para que o museu se mantivesse sob a responsabilidade do Iphan – órgão vinculado ao Ministério da Cultura – mas não deu continuidade a essa proposta.

Para legitimar a sua permanência no prédio, a Ação da Cidadania desenvolveu o seu próprio projeto de criação de um museu afrodescendente e para tanto buscou apoio de alguns historiadores e intelectuais dedicados à história afro-brasileira. A ONG também circulou um abaixo-assinado na internet chamando o apoio e respeito à memória da organização e seus projetos sociais que teriam criado os alicerces para o Bolsa Família e para a seguridade social de milhões de brasileiros (A Ação..., 2017). Na mesma ocasião, um outro abaixo-assinado defendia a criação do Memorial da Diáspora Africana e a nacionalização do museu através do Iphan, e contava com a assinatura de reconhecidos pesquisadores ligados à história dos afrodescendentes e da escravidão.¹⁹ Os defensores do MEL, por sua vez, com o intuito de obter apoio para o seu projeto, convidam para as reuniões importantes personalidades do movimento negro, reconhecidas lideranças de religiões de matriz africana, renomados pesquisadores universitários e lideranças da região portuária.

19 Dentre eles o historiador Alberto da Costa e Silva (membro da Academia Brasileira de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro), a professora Ana Lucia Araújo (Howard University), a pesquisadora Elisa Larkin Nascimento (Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros), o professor João José Reis (Universidade Federal da Bahia), o cientista político e historiador José Murilo de Carvalho (Universidade Federal do Rio de Janeiro), o professor congolês Kabengele Munanga (Universidade de São Paulo), a professora Lilia Moritz Schwarcz (Universidade de São Paulo), o professor Paulo Knauss de Mendonça (Universidade Federal Fluminense) e o professor Rafael Sanzio Araújo dos Anjos (Universidade de Brasília).

Tanto os defensores do MEL quanto os do Memorial da Diáspora Africana acusam a ONG de há muito ter se desvirtuado do seu papel inicial e, com o intuito de obter recursos financeiros, alugar o espaço para a realização de grandes eventos que contam com milhares de participantes. Segundo eles, essas festas contribuem para a deterioração do Cais do Valongo, já que seus frequentadores jogam latas de cerveja e urinam no mesmo. Além disso, as festas promoveriam o desrespeito ao simbolismo emanado pelo sítio arqueológico, reconhecido pela Unesco por evocar uma das maiores tragédias que se abateram sobre a humanidade.

De acordo com os critérios determinados pelo dossiê de candidatura do cais, e em comum acordo com a Unesco, o Iphan é o órgão responsável pela sua manutenção. Cabe a ele fiscalizar o bem tombado e implementar políticas gerais. Já a prefeitura, nesse mesmo termo de compromisso, assinado já na gestão de Marcelo Crivella, seria responsável pela segurança, manutenção, fiscalização, sinalização, iluminação, acolhimento dos turistas e visitantes, mas até o presente momento só se percebem os sintomas da falta do cuidado da prefeitura com o bem tombado. Não há iluminação noturna e nem acolhimento específico aos turistas, apesar das visitas diárias ao sítio. Alguns informantes manifestaram preocupação com o fato de o local ter se tornado ponto de moradores de rua e usuários de crack que ali mesmo evacuam e jogam lixo. Eles também se queixaram das práticas de skate no local e até de venda das pedras do cais aos turistas como souvenir.

O conflito em torno do prédio simboliza as diferenças entre as gestões municipais de Paes e Crivella. Para o primeiro, devido à importância do cais e do diálogo transnacional que o gerou, a sua gestão teria de ser de responsabilidade do governo federal, através do Iphan. A esse respeito, Milton Guran insiste que o compromisso com a Unesco é uma questão de ordem nacional e que o dever de memória em relação ao tráfico transatlântico é um assunto de Estado:

O Estado brasileiro deve à matriz africana um museu nacional que reconte a história do tráfico de escravos e dos africanos escravizados no Brasil e nas Américas, para dar visibilidade às suas realizações e estabelecer um diálogo efetivo com os demais países envolvidos com a Diáspora Africana nas Américas e na África.

Se o projeto defendido por Nilcemar Nogueira lhe outorga o mérito de ser a única pessoa do poder executivo a tomar as rédeas do museu na atualidade, podemos inverter a reflexão e afirmar que o fato dela se reivindicar como a

principal responsável pela execução do mesmo desincumbiu o governo federal dessa responsabilidade.

Tanto o Memorial da Diáspora Africana quanto o MEL esbarram nas ações que, ao apoiarem a permanência da ONG no prédio, enfraquecem ou mesmo inviabilizam a própria realização do museu. Nesse caso, temos Rodrigo Maia, deputado federal pelo DEM e atual presidente da Câmara de Deputados, e o atual ministro da Cultura, para quem a construção do museu, a condenação da escravidão que ele evoca e o projeto de nação que ele implica não parecem estar entre as prioridades a serem defendidas pelo Estado, já que tudo indica que os seus principais esforços se concentram em garantir a permanência da ONG no local. Temos ainda setores do Estado, em nível tanto municipal quanto federal, que se desincumbem de suas responsabilidades em relação ao Cais do Valongo. Para estes, os significados emanados pelo cais e pelo MEL também não parecem ser prioritários. Temos, portanto, uma situação em que o projeto de criação do museu parece ser dificultado a partir de dentro de importantes órgãos do Estado.

Após vários embates, o Ministério Público Federal determinou em julho de 2018 a desocupação da ONG do local, assim como a transferência do imóvel da Secretaria do Patrimônio da União (SPU) para o Ministério da Cultura para a implantação de um Centro de Interpretação e de Celebração da Herança Africana, visando atender a exigência da Unesco para que o cais conservasse o título de patrimônio mundial. Tal decisão contrariou o processo anterior de transferência da gestão do prédio para o Iphan – responsável junto à Unesco pela elaboração do museu – e atribui amplos poderes ao atual ministro da Cultura, que se coloca explicitamente favorável à permanência da ONG no local, mesmo à revelia da decisão judicial. No dossiê que integra a candidatura a patrimônio mundial, consta que “é compromisso da Prefeitura do Rio de Janeiro e do IPHAN a implantação de um Memorial de Visitação, conforme previsto na já citada carta Recomendações do Valongo” (Sítio..., 2016, p. 169). Este memorial centralizaria as informações para o visitante e seria responsável pela exposição de parte do acervo arqueológico encontrado nas escavações. Em audiência pública de 8 de agosto de 2018, o ministro declarou que destinaria 2 milhões de reais para a criação do Centro de Interpretação, Referência e Visitação do Cais do Valongo e se mostrou favorável à presença da ONG no local até que as obras para o centro de referência sejam concluídas, por entender que a desocupação do prédio pode favorecer a depredação e/ou a ocupação por grupos criminosos.

Ao mesmo tempo, o Ministério da Cultura desobrigou-se em relação ao projeto de um museu – seja ele da escravidão ou da diáspora africana – que seria muito mais oneroso e não estaria no seu escopo de ações. O ministro da Cultura, Sá Leitão, se comprometera a lançar em agosto de 2018 um edital com chamada pública para projetos de criação do Centro de Interpretação, Referência e Visitação do Cais do Valongo. Caberia à Fundação Cultural Palmares, vinculada ao Ministério da Cultura, escolher o projeto, mas até meados de setembro isso não havia ocorrido. Através dessas ações, o ministro parece passar por cima dos projetos do MEL e do Memorial da Diáspora Africana e dos seus principais articuladores, projetando-os para um futuro incerto e duvidoso, para apenas dar cumprimentos às exigências da Unesco e garantir o título. De acordo com Milton Guran, temos assim uma total inversão de valores: o Ministério de Cultura se ocuparia do centro de interpretação e recepção de visitantes, que seria responsabilidade da prefeitura, enquanto a SMC se propõe fazer um museu que seria responsabilidade do governo federal.

Por ora não temos como avaliar o quanto a presença da ONG durante a elaboração do centro de interpretação pode dificultar a sua implementação. Mas é importante lembrar que a própria ONG alega já possuir um projeto de criação de um centro de referências afrodiaspórico, e podemos aventar a possibilidade de ela concorrer e vencer o futuro edital destinado à implementação do Centro de Interpretação, Referência e Visitação do Cais do Valongo. Alguns atores se aventuram a especular que o Ministério de Cultura estaria fazendo um acordo para ceder uma parte do prédio à Ação da Cidadania. O edital ficaria sob a responsabilidade da Fundação Palmares, vinculada ao Ministério da Cultura.

Com nome provisório, sem financiamento claro, com um espaço de execução no cerne das disputas, um plano museográfico incerto e um conselho consultivo que serão definidos de forma participativa em futuro duvidoso, o alinhamento do MEL com os preceitos da Nova Museologia parece ser insuficiente para enfrentar as inúmeras controvérsias que o cercam.²⁰

20 Em fins de 2018, o nome oficial do museu foi alterado definitivamente para Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira (MUHCAB), tendo por base uma consulta popular. A alteração no nome, a dificuldade crescente na obtenção do espaço do prédio Docas Pedro II e na permanência de Nilcemar Nogueira no cargo de secretária municipal de Cultura nos indicam que o projeto original do MEL caminha de fato para se transformar num grande ritual abortivo.

O que os conflitos nos informam

Em indagações anteriores sobre a patrimonialização do Cais do Valongo pela Unesco, Vassallo e Cicalo (2015) descreviam o processo que culminaria com o enquadramento das memórias da escravidão no espaço público da região portuária. Um ano e meio de administração de Crivella e de Temer foi suficiente para pôr em xeque a institucionalização das memórias afrodescendentes na cidade e no país. Se no nível global a nomeação do Cais do Valongo como Patrimônio da Humanidade colocou a região portuária no roteiro global de sítios históricos vinculados à escravidão, a falta de vontade política no nível nacional e as celeumas da política local têm sido gritantes ao ponto de evidenciar mais que o total descompasso entre as políticas globais da memória e as ações locais: elas apontam para um desprezo das autoridades brasileiras pelas demandas de cuidado e conservação das memórias negras e suas lutas conexas.

A crise econômica da cidade no pós-grandes eventos não basta para explicar o pouco caso que o museu sobre a escravidão e a diáspora africana vem recebendo. No atual contexto, os debates sobre um museu que aborde os efeitos do tráfico desumano de africanos expõem as fraturas mais agudas dadas pela guinada política conservadora que tomou conta simultaneamente da cidade e do país. Nesse novo panorama, acreditamos que a institucionalização da memória da diáspora africana não apenas não esteja consolidada como atravesse uma disputa visceral para sobreviver.

A sensação que paira é que ao longo de 2017 e 2018 a prefeitura de Crivella deu as costas ao setor cultural e foi especificamente reativa às questões da cultura afro-brasileira. Uma série de gestos de omissão e até de perseguição explícita pode ser listada para dar conta da atitude da prefeitura, começando pela ausência do prefeito na festa de comemoração da inclusão do Cais do Valongo na lista dos patrimônios mundiais, a qual foi não apenas sentida, como sinalizava a concretização de uma pauta contrária à cultura afrodescendente. Na mesma época, o prefeito anunciou que cortaria à metade a subvenção concedida ao desfile das escolas de samba do Grupo Especial e do Grupo A. A prefeitura também cortou o apoio financeiro a manifestações tradicionais da cidade como o Trem do Samba e a Procissão de Iemanjá. Não é coincidência que essa sequência de reduções de custos atinja eventos de religiões de matriz africana, os quais vão contra valores da Igreja Universal do Reino de Deus. 2017

também será lembrado, em particular, como ano das perseguições silenciosas aos ensaios do grupo de maracatu Tambores de Olokum, a rodas de samba em locais tradicionais como Pedra do Sal e Praça Tiradentes, e da falta de repasse de verba para o Instituto Pretos Novos.²¹ Pelo mesmo motivo, a Casa do Jongo teve que fechar as portas no início de 2018.²²

Para Ivanir dos Santos, líder religioso, é sintomático da administração Crivella a intensificação dos ataques aos terreiros de umbanda e candomblé perpetrados por traficantes evangélicos na região metropolitana do Rio de Janeiro, os quais teriam sido alavancados pela ascensão da Igreja Universal no poder municipal. “É inegável que há uma segregação cultural. Na concepção da Igreja Universal, sempre houve uma demonização das religiões africanas.”²³ A vitória de Crivella no Rio não é mais que a ponta de lança do projeto político da Igreja Universal.²⁴

Se no âmbito local o clima político não se mostrou propício ao projeto do museu, o nível nacional não tem sido mais atuante, especialmente no que se refere a uma decisão peremptória a respeito do local do museu, quando urge o apoio do Estado a essas iniciativas para galvanizar a investigação e ajudar a informar o público sobre os crimes da escravidão. A tardança na decisão sobre o despejo da ONG e a permissão para permanecer até o início das obras não é mais que um sintoma da falta de compromisso do Estado brasileiro com as medidas que lhe cabem como guardião do Cais do Valongo. Sabe-se que com o reconhecimento dado pelo Comitê do Patrimônio Mundial, o Brasil assumiu a obrigação legal de criar um local que recontasse a história do tráfico de pessoas escravizadas – a criação do Memorial da Diáspora Africana é condição obrigatória para a manutenção do título da Unesco. No entanto, a gestão do Iphan sob a

21 Tanto a Pedra do Sal quanto o Instituto dos Pretos Novos se localizam nas imediações do Cais do Valongo. A primeira encarna o local mítico onde o samba teria surgido e o segundo foi criado sobre o cemitério de mesmo nome, que teria recebido os corpos de cerca de 30 mil africanos recém-desembarcados do tráfico, na virada do século XVIII para o XIX.

22 Localizada na favela da Serrinha e criada na gestão de Paes.

23 Fala de Ivanir dos Santos em 16/05/2017 no debate promovido pelo programa de História Comparada sobre o MEL, no (Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/UFRJ).

24 As igrejas evangélicas vêm expandindo-se no Brasil a passos agigantados, não apenas em número de fiéis e templos, mas especialmente na política. Seus pastores tinham se concentrado inicialmente no poder Legislativo, mas, com as eleições de 2018, que resultaram na eleição de Jair Bolsonaro, podemos afirmar que evangélicos conquistaram seu lugar no poder Executivo.

administração de Temer parece ter se desinteressado e se desincumbido dessa função, transferindo as suas obrigações para uma secretaria sem força política, com escassos recursos e pouco apoio popular. Acreditamos que a transferência de responsabilidade do órgão federal para o municipal reflita não um voto de confiança na secretária de Cultura, mas sim um desejo de silenciamento do debate que o cais e o museu suscitam. Trata-se de uma maneira de esvaziar um projeto político que já não interessa mais ao novo governo federal e de calar o protagonismo brasileiro em torno da escravidão em nível internacional, legitimado pelo reconhecimento do Cais do Valongo pela Unesco. Fica também a questão, muito bem colocada por um dos participantes desse processo: “Quem acredita que o Crivella vai fazer um museu para empoderar a matriz africana nessa cidade?”²⁵

Há ainda a atuação do Ministério da Cultura dificultando a criação do museu. De acordo com Milton Guran, “eles preferem ter o apoio da ONG a ver aquele local nas mãos da matriz africana empoderada. Eu não sei quais são os motivos de fundo, o que eu sei é que eles estão barrando, estão atrapalhando aquilo ali”. Para ele,

quando o Temer entrou, a candidatura já era irreversível. [No entanto], o governo Temer não quer valorizar a herança africana. Eles não puderam deixar de levar a termo a candidatura. Mas eles vão fazer tudo para esvaziar a candidatura, eles não vão usar esse título para valorizar a matriz africana, para colocar o Estado brasileiro como protagonista de primeira grandeza na discussão no mundo todo, eles não vão criar o museu, não vão fazer nada. É igual ao prefeito, ele não tem interesse, não vai fazer nada para ajudar e vai fazer tudo para atrapalhar.

De fato, o plano nacional nos aponta para um novo governo sem nenhuma sensibilidade para ações em prol da reflexão sobre a desigualdade racial. Quando as velhas oligarquias retomam o poder ansiando por velhas estruturas retocadas pelos interesses neoliberais, praticamente nenhum apoio a qualquer

25 A resposta já é dada pela atitude diferenciada do prefeito com relação ao Memorial do Holocausto no morro do Pasmado. Ele defende sua criação a capa e espada e arrecada ele próprio recursos, mesmo com o parecer contrário do Iphan. Um fato que merece uma análise que excede os limites desta reflexão.

ação simbólica sobre a escravidão poderia ser esperado. É todo o contrário que parece ocorrer, se considerarmos que o governo de Michel Temer esteve disposto a negociar a recomposição da base aliada prometendo a flexibilização do trabalho escravo para agradar a bancada ruralista da Câmara de Deputados. Uma portaria que tentava dificultar as regras para combater o trabalho escravo é o maior exemplo da falta de sintonia que um museu sobre a escravidão poderia vir a obter por parte da união.

Sabemos do pouco efeito que os pedidos de desculpas podem trazer (Trouillot, 2000), porém a banalização da escravidão nas vozes dos políticos potencializa seus nefastos efeitos, perpetuando e legitimando atos de discriminação. Assim, um dos maiores efeitos do anúncio da desastrosa e desumana portaria do trabalho escravo foi tornar a ideia de trabalho escravo algo fútil. Mesmo que não venha a se consolidar, porque é contestada por diferentes setores, ela abre um precedente. Não foi um acaso que nesse mesmo ano Brasília tenha testemunhado episódios que relatam a total banalização da escravidão. Em primeiro lugar, vimos como o ministro do STF, Gilmar Mendes, debochou da escravidão dizendo que seu trabalho é exaustivo, mas não se considera escravo. Poucas semanas depois, a então ministra dos Direitos Humanos, Luislinda Valois (PSDB), negra, com vencimentos superiores a R\$ 30 mil, considerou seu trabalho análogo à escravidão, por não poder somar as rendas de desembargadora e ministra. Tais eventos foram divulgados e ironizados pela grande imprensa justamente no mês da Consciência Negra, esvaziando o conteúdo político das lutas dos militantes negros contra a desigualdade racial estrutural.

Estariamos assistindo a uma operação de silenciamento do passado? Não o descartemos. Segundo Trouillot (2017), o silenciamento pode acontecer de duas formas distintas: a primeira consiste em promover generalizações de forma a apagar diretamente determinados eventos; a segunda, em esvaziar eventos singulares de seu conteúdo, normalmente por meio de um detalhamento feito de modo a banalizar toda uma cadeia de fatos.

Assim, compreende-se o mal-estar geral com que foi recebido o nome inicial proposto para o museu pela secretária de Cultura: mais que nominal, o incômodo é gerado pelas diversas formas de atualização da escravidão no momento atual. O que é insultante não é a presença do presente projetada no passado, mas a falsidade dessa relação com o que acontece no presente. Se a escravidão terminou oficialmente, ela certamente continua presente no racismo

institucionalizado e nas formas de desqualificação da população afrodescendente. Daí a análise de Trouillot (2000) sobre a irreversibilidade das velhas feridas e seu ceticismo sobre a possibilidade real de qualquer reparação centrada apenas na publicização das memórias do passado.

Refletindo sobre a proliferação mundial de pedidos de desculpas que se exigem cada vez mais, Trouillot (2000) examina como esse tipo de gesto, que em nada modifica as estruturas de poder no presente, está condenado a não ser mais que um ritual abortivo no qual as suas próprias condições de emergência negam a possibilidade de transformação de um futuro comum e desejável para os descendentes das vítimas e dos perpetradores. O atual panorama brasileiro constitui-se em mais um exemplo da desconfiança que Trouillot tem manifestado em relação aos revisionismos sobre o passado, pois sem nenhum compromisso real com o presente qualquer representação da escravidão estará fadada a se converter num espetáculo falso e moralmente repugnante. A revisão da história do Brasil como a maior nação escravocrata do mundo, bem como as demandas por reparação que nela se ancoram, estão sendo silenciadas pelo poder público em seus diferentes níveis, transformando o MEL num ritual abortivo.

Conclusão

Neste artigo, sugerimos que o projeto do MEL encontra-se no cerne de tensões políticas muito mais amplas, daí a grande dificuldade da sua implementação. Os conflitos que o perpassam são reflexos de embates políticos travados numa esfera mais abrangente, o que deixa o projeto do museu tão fragilizado que corre o risco de sucumbir antes mesmo de vir à tona. Nesse sentido, procuramos analisar as principais tensões que o atravessam e refletir sobre o que elas nos informam.

Por um lado, o MEL atualiza as tensões entre as memórias da escravidão e da herança africana e traz à tona os fantasmas gerados pelas aviltantes representações públicas dos escravizados, gerando resistência por parte significativa dos ativistas negros e contribuindo para o isolamento da secretária de Cultura. Por outro, o museu estaria relacionado a um projeto de nação que reconhece a importância dos africanos e seus descendentes na sua construção e a sua dívida para com os mesmos, mas que parece ser contrário aos interesses dos

setores que assumiram o poder tanto no município quanto no governo federal. Por isso ele não tem mais o suporte do Estado, ou ao menos dos órgãos centrais à sua realização. Assim, enquanto o governo delega a sua responsabilidade, o projeto do MEL se enfraquece, a secretária de Cultura se isola e a “verdade” do museu é silenciada antes mesmo de ser formulada. O projeto do MEL gira em círculos, cada vez mais agonizante.

Acima de tudo, o MEL expressa os limites e os paradoxos do regime presentista e expõe a ambiguidade e as tensões de um projeto de musealização da escravidão num contexto de recrudescimento das históricas políticas de exclusão dos afrodescendentes que ocorre atualmente no plano municipal e federal:

Mas o presentismo é por definição anacrônico. Condenar só a escravidão é a saída fácil [...]. O que se necessita denunciar aqui para restaurar a autenticidade não é tanto a escravidão, mas sim o presente racista dentro do qual as representações da escravidão são produzidas. A incongruência moral provém deste incômodo solapamento das duas caras da historicidade. (Trouillot, 2017, p. 129, tradução nossa).

Referências

- A AÇÃO da Cidadania sob ataque. 12 maio 2017. Disponível em: <http://www.acaoda-cidadania.com.br/?page=noticias&id=375>. Acesso em: 12 maio 2017.
- ALMEIDA, R. de. A onda quebrada. Evangélicos e conservadorismo. *Cadernos Pagu*, n. 50, 2017a, e175001.
- ALMEIDA, R. de. Os deuses do parlamento. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. esp., p. 71-79, jun. 2017b.
- ARAUJO, A. L. *Mémoires de l'esclavage et de la traite des esclaves dans l'Atlantique Sud: enjeux de la patrimonialisation au Brésil et au Bénin*. 2007. Thèse (PhD en Histoire) – Faculté des Lettres, Université Laval, Québec, 2007.
- ARAUJO, A. L. *Shadows of the slave past: memory, slavery and history*. New York: Routledge, 2014.
- BARRETT, A. R. D. *Honoring the ancestors: historical reclamation and self determined identities in Richmond and Rio de Janeiro*. 2014. Dissertation (PhD in Anthropology) – Department of Anthropology, College of William and Mary, Williamsburg, 2014.

BLAKEY, M. Le projet de cimetière africain: un paradigme pour la coopération?. *Museum*, v. 62, n. 245-246, p. 64-71, 2010.

BRUNER, E. M. *Culture on tour: ethnographies of travel*. Chicago, The University of Chicago Press, 2004.

CHIVALLON, C. Bristol and the eruption of memory: making the slave trading past visible. *Social and Cultural Geography*, v. 2, n. 3, p. 347-363, 2001.

CHIVALLON, C. *Lesclavage, du souvenir à la mémoire*. Paris: Karthala: CIRESC, 2012.

CIARCIA, G. Mémoire de l'esclave au Bénin: le passé à venir. *Gradhiva*, n. 8, p. 4-9, 2008. Disponível em: <http://gradhiva.revues.org/1161>. Acesso em: 1 dez. 2017.

CONFERÊNCIA Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Correlata. Durban, 2001. Disponível em: http://www.unfpa.org.br/Arquivos/declaracao_durban.pdf. Acesso em: 2 ago. 2017.

DUFFY, T. M. Museums of 'human suffering' and the struggle for human rights. *Museum International*, Paris, v. 53, n. 1, p. 11-16, 2001.

FASSIN, D. Ce qui s'est vraiment passé: l'expérience du musée de l'Apartheid. *Gradhiva*, n. 5, p. 52-61, 2007. Disponível em: <http://gradhiva.revues.org/724>. Acesso em: 1 dez. 2017.

FASSIN, D.; RECHTMAN, R. *L'empire du traumatisme: enquête sur la condition de victime*. Paris: Flammarion, 2011.

GOIS, A. Após dizer que queria criar Museu da Escravidão, Crivella destina só R\$ 1 mil ao projeto. *O Globo*, 28 jan. 2018. Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/apos-dizer-que-queria-criar-museu-da-escravidao-crivella-destina-so-r-1-mil-ao-projeto.html>. Acesso em: 28 jan. 2018.

GUIMARÃES, R. S. Patrimônios e conflitos de um afoxé na reurbanização da região portuária carioca. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p. 311-340, 2016.

HARRINGTON, S. P. M. Bones and bureaucrats? New York's great cemetery imbroglio. *Archeology*, p. 29-38, March/April 1993.

HARTOG, F. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HAYDEN, D. *The power of place: urban landscapes as public history*. Cambridge: The MIT Press, 1997.

HISTORIADORES dos EUA dizem que Portugal deve desculpas por tráfico de escravos. 17 jul. 2017. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2017-07/historiadores-dos-eua-dizem-que-portugal-deve-desculpas-por-trafico-de>. Acesso em: 10 out. 2017.

HUYSEN, A. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KAUFMAN, N. *Place, race and story: essays on the past and future of historic preservation*. New York: Routledge 2009.

LISBOA, V. *Futuro Museu da Escravidão e da Liberdade recebe primeiro objeto do acervo*. 21 mar. 2017. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-03/futuro-museu-da-escravidao-e-da-liberdade-recebe-primeiro-objeto-do-acervo>. Acesso em: 28 jan. 2018.

LOPES, N. Mel amargo. *O Globo*, 13 jun. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/opiniao/mel-amargo-21469991>. Acesso em: 28 jan. 2018.

LOWENTHAL, D. On arraigining ancestors: a critique of historical contrition. *North Carolina Law Review*, v. 87, n. 3, p. 901-966, 2009.

MARTIN M. T.; YAQUINTO M. Reparations for 'America's Holocaust': activism for global justice. *Race and Class*, v. 45, n. 4, p. 1-25, 2004.

MUSEU de Escravidão e da Liberdade: discurso de posse. 21 mar. 2017. Disponível em: <http://tour.rio/web/smc/exibeconteudo?id=6833141>. Acesso em: 16 dez. 2017.

NOGUEIRA, N. Por um museu sobre a verdade. *O Globo*, 22 jan. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/opiniao/por-um-museu-sobre-verdade-20806072>. Acesso em: 28 jan. 2018.

REIS, L. F.; AUTRAN, P. Secretária municipal de Cultura mira ISS e pede criatividade dos gestores. *O Globo*, 2 jan. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/secretaria-municipal-de-cultura-mira-iss-pede-criatividade-dos-gestores-22245463>. Acesso em: 28 jan. 2018.

RELATÓRIO parcial da Comissão Estadual da Verdade da Escravidão Negra no Brasil, OAB RJ. Rio de Janeiro, 2015.

RIO DE JANEIRO (Município). *Decreto nº 43.128, de 12 de maio de 2017*. Cria o Museu da Escravidão e da Liberdade – MEL, no bem cultural que menciona e dá outras providências. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/al/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2017/4313/43128/decreto-n-43128-2017-cria-o-museu-da-escravidao-e-da-liberdade-mel-no-bem-cultural-que-menciona-e-da-outras-providencias?q=43128>. Acesso em: 28 jan. 2018.

RIO DE JANEIRO (Município). *Projeto de lei nº 774/2018*. Estabelece normas, como exigência de reparação pelos crimes de escravidão, a demarcação da área urbana como território histórico para preservação de memória da presença do africano liberto e alforriado e seu local de trabalho e moradia na cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

SÁ LEITÃO coordena reunião sobre cessão de prédio que deve abrigar Museu da Diáspora Africana, no Rio. 11 ago. 2017. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/o-dia-do-ministro/-/asset_publisher/RUSw3TZhXdVb/content/sa-leitao-coordena-reuniao-sobre-cessao-de-predio-que-deve-abrigar-museu-da-diaspora-africana-no-rio/10883. Acesso em: 18 dez. 2017.

SANTOS, M. S. dos. Representations of black people in Brazilian museums. *Museum and Society*, v. 3, n. 1, p. 51-65, Mar. 2005.

SANTOS, M. S. dos. The legacy of slavery in contemporary Brazil. In: ARAUJO, A. L. (ed.). *African heritage and memories of slavery in Brazil and the South Atlantic world*. Amherst: Cambria Press, 2015. p. 313-339.

SARTI, C. A vítima como figura contemporânea. *Cadernos CRH*, Salvador, v. 24, n. 61, p. 51-61, jan./abr. 2011.

SÍTIO arqueológico Cais do Valongo: proposta de inscrição na lista do patrimônio mundial. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/valongo4_07mai_web.pdf. Acesso em: 28 jan. 2018.

SMITH, L. et al. (ed.). *Representing enslavement and abolition in museums: ambiguous engagements*. London: Routledge, 2011.

TROUILLOT, M.-R. Abortive rituals: historical apologies in the Global Era. *Interventions*, v. 2, n. 2, p. 171-186, 2000.

TROUILLOT, M.-R. *Silenciando el pasado: el poder y la producción de la historia*. Granada: Editorial Comares, 2017.

VASSALLO, S. P. Interventions urbaines et processus de patrimonialisation: la construction d'un territoire noir dans la zone portuaire de Rio de Janeiro (1980-2000). In: CAPONE, S.; MORAES, M. R. de. (dir.). *Afro-patrimoines: culture afro-brésilienne et dynamiques patrimoniales*. Paris: Lahic: DPRPS, 2015. p. 139-161.

VASSALLO, S. P.; CICALO, A. Por onde os africanos chegaram: o Cais do Valongo e a institucionalização da memória do tráfico negreiro na região portuária do Rio de Janeiro. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 21, n. 43, p. 239-271, 2015.

Recebido: 31/01/2018 Aceito: 29/11/2018 | Received: 1/31/2018 Accepted: 11/29/2018



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Memórias em construção: o presente e o passado da ditadura militar chilena representados no Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Memories under construction: the present and the past of the Chilean military dictatorship represented in the Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Fernanda Luíza Teixeira Lima*

* Universidade Estadual de Campinas – Campinas, SP, Brasil
Doutoranda em História
fernandaluizat80@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0984-0420>

Aline Vieira de Carvalho**

** Universidade Estadual de Campinas – Campinas, SP, Brasil
alinenepam@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7380-5940>

Resumo

Nos últimos vinte cinco anos, nos países do Cone Sul, o debate sobre as formas de recordação sobre o passado ditatorial incluiu um vasto processo de memorialização caracterizado pela construção de espaços museológicos que recordam as violações dos direitos humanos perpetrados pela ditadura civil-militar. Grande parte da revitalização e construção desses espaços foi liderada por alguns setores da sociedade civil, que ergueram monumentos e memoriais em homenagem às vítimas, e também recuperaram antigos centros de tortura transformando-os em espaços museológicos. Nesse contexto marcado por conflitos e negociações, o patrimônio assume diversas formas e funções, ora é configurado como prolongamento do poder e violência, ora como representação de um caminho de reparação e reconciliação. Buscando compreender o movimento de mobilização desse passado no presente, este artigo pretende fazer uma análise da obra *Geometría de la conciencia*, de Alfredo Jaar, e da exposição permanente do Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, no Chile, instituição fruto da iniciativa governamental e civil, tendo como foco a análise de dois eixos específicos: a memória da repressão e o lugar das vítimas da ditadura militar chilena.

Palavras-chave: memória; ditadura; Chile; lugar de memória.

Abstract

In the last twenty-five years, in the Southern Cone countries, the debate over the forms of remembrance of the dictatorial past included a vast process of memorization characterized by the construction of museum spaces that recall the human rights violations perpetrated by the military civilian dictatorship. Much of the revitalization and construction of these spaces was led by some sectors of civil society, who erected monuments and memorials in honor of the victims, and also recovered old torture centers turning them into museological spaces. In this context marked by conflicts and negotiations, the patrimony assumes diverse forms and functions, sometimes it is configured as an extension of power and violence, sometimes as a representation of a path of reparation and reconciliation. Seeking to understand the mobilization movement of this past in the present, this article intends to make an analysis of the work *Geometría de la conciencia*, by Alfredo Jaar, and the permanent exhibition of the Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, in Chile, an institution resulting from the governmental and civil initiative, focusing on the analysis of two specific axes: the memory of repression and the place of the victims of the Chilean military dictatorship.

Keywords: memory; dictatorship; Chile; place of memory.

Introdução¹

“É o medo do esquecimento que dispara o desejo de lembrar ou é, talvez, o contrário?” (Huyssen, 2000, p. 19). Com esse questionamento, Andreas Huyssen provoca uma série de questões a respeito da obsessão contemporânea pelo culto à memória. Segundo o autor, as sociedades a partir dos anos 1980 vivem atordoadas pelo perigo e o medo do abandono do passado. Esse cenário de reflexão sobre o não esquecimento, de acordo com o autor, estaria ligado a diversos eventos do século XX, como o fim do apartheid, os conflitos na Bósnia, o massacre em Ruanda e o desmantelamento do bloco soviético. Os novos governos instaurados, após o término dos conflitos, lidaram com a exposição de seus traumas recentes e com a cobrança por justiça de alguns setores da sociedade; com isso, buscaram a adoção de políticas semelhantes, para a reconciliação com o passado. Esse fenômeno, a que denomina *passados presentes*, contrasta com a sede de futuro sentida no contexto da modernidade no início do século XX. Seria assim, a transição dos “futuros presentes” em direção a “passados presentes”, com uma evidente obsessão com a representação do tempo.

Desse modo, como Huyssen observa, a memorialização assume um lugar importante de inflexão política memorialista mais incisiva e motivada por uma política de culpa na Europa, que estaria relacionada aos rastros deixados pelas memórias do Holocausto. E é nesse contexto que revitalização e inauguração dos “museus de memória” aparecem frequentemente nas cenas do pensamento contemporâneo, exemplificando – a partir das iniciativas de construção dos museus do Holocausto em Israel e Washington, o Museu Judaico em Berlim, etc. – alternativas à elaboração dos traumas ocasionados pela Segunda Guerra Mundial.

Este medo do esquecimento, portanto, voltado a uma obsessão pelos rastros da memória, leva ao que Andreas Huyssen, retomando um conceito de Lübke (1952 apud Huyssen, 2000, p. 28), chama de musealização, termo utilizado pelo filósofo alemão em princípio dos anos 1980 para destacar o deslocamento da sensibilidade temporal e a proliferação de museus em vários países, que se

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.

apresentam como o paradoxo aparente em uma época que se divide entre a manutenção do passado e o medo da obsolescência.

Em grau variado, esse mesmo debate memorialístico de forma transnacional repercute a partir dos anos 1990, após o fim dos regimes militares, nos países do Cone Sul.² Os números expressivos de violações de direitos humanos cometidas na época e a questão dos desaparecidos políticos impulsionaram discussões em torno da mobilização dessas memórias pelas sociedades nesses países, como uma forma de combater a política do esquecimento promovida pelos governos ditatoriais.

Sabemos das especificidades desses países em relação às instituições das ditaduras, das repressões e das transições e há relativamente pouca historiografia comparativa da região, a qual explora mais frequentemente o caso argentino. Contudo, a mobilização pelo não esquecimento do passado recente das ditaduras, nos espaços de memória desses países, tal como nos outros países, ocorreu de maneira semelhante. A resposta nos países sul-americanos veio majoritariamente através das políticas de conciliação dos governos democráticos recém-eleitos, que propuseram esquecer o que aconteceu para seguir rumo ao futuro. Tal resposta provocou descontentamento em diversos setores da sociedade civil, que, junto a esses governos, propuseram respostas diferentes aos rastros do trauma dos regimes militares, buscando enfrentar o passado nomeando e quantificando os criminosos torturadores da época, erguendo monumentos e memoriais em homenagem às vítimas e recuperando antigos centros de tortura.

A guinada transnacional dos debates públicos sobre a memória no Chile, Argentina, Bolívia, Uruguai, Brasil ou Paraguai influenciou claramente as políticas nacionais, os processos judiciais, as comissões da verdade e os debates

2 Embora a definição de Cone Sul esteja mais próxima de uma definição geográfica que compreende os países localizados nas zonas austrais da América do Sul, entendemos Cone Sul, neste artigo, segundo traçaram os autores Maria Celina D'Araujo e Celso Castro (2000), como um conjunto de seis países: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai. Para os historiadores, esses países podem ser assim reunidos, pois possuem dois elementos históricos fundamentais: todos viveram sob regime de governos autoritários militares e desse modo experimentaram a repressão política, a resistência e a transição para governos civis, com a consolidação das novas democracias; em segundo lugar, esses países vivem hoje um esforço comum de integração em um bloco regional, através do Mercosul. (considerando que Chile e Bolívia são membros associados).

populares desses países, que seguiram, em sua maioria, o exemplo dos havidos na Argentina, e o modelo sul-africano de comissões da verdade. O leque de experiências na região é vasto, são diversos tipos de iniciativas: murais, placas, ruas, praças com nomes de vítimas; sinalização de lugares onde se cometeram graves violações aos direitos humanos; e, principalmente, os espaços museais.

As políticas de memória, segundo Ludmila da Silva Catela (2014, p. 30), emanaram dos Estados nacionais, dos governos estaduais e foram acompanhadas pelos movimentos de direitos humanos e outras organizações civis, que ajudaram a “institucionalizar as memórias”. Para a historiadora, o período da redemocratização foi caracterizado pela busca de vestígios e dos corpos dos desaparecidos e pela busca da reconciliação; as décadas seguintes, pós-golpes nos países da América do Sul, “se inauguraron con la producción de las ‘pequeñas memorias y sus marcas locales’ enfrentadas a diversas políticas estatales de clara intencionalidad de borradura y olvido”(Da Silva Catela, 2014, p. 31).

Em 2012, com a discussão sobre preservação desses lugares de memória, bem como a importância da implementação de políticas que ultrapassem as fronteiras nacionais, o bloco do Mercosul, por intermédio do Instituto de Políticas Públicas e Direitos Humanos (IPPDH), elaborou um guia intitulado *Princípios fundamentais sobre lugares de memória* que sistematiza padrões gerais para as construções e preservação desses lugares em que tenham ocorrido violações dos direitos humanos na região sul do continente. Como consta no documento: “O objetivo geral é contribuir com o processo de integração regional a partir da promoção do desenvolvimento de políticas públicas que motivem a construção e o aprofundamento das memórias e identidades do MERCOSUL” (Instituto de Políticas Públicas e Direitos Humanos, 2012, p. 3).

O guia foi sistematizado a partir das respostas dos questionários aplicados para as diversas instituições e organizações de direitos humanos que lutam pelo não esquecimento do passado da ditadura, auxiliando na identificação, sinalização e na gestão e revitalização dos lugares. O plano de trabalho tenta incluir de maneira geral instrumentos que respondam diretamente ao direito internacional, como resposta aos crimes de lesa-humanidade, e ao mesmo tempo ressaltar as potencialidades das memórias regionais por meio das identidades compartilhadas e representadas em cada espaço ou iniciativa. Segundo o documento, é fundamental que nesses lugares o processo de integração dos países da América do Sul esteja presente nesses projetos. É importante ressaltar

que além das iniciativas que estão sendo debatidas no nível dos governos do Mercosul, existem instâncias de construção de memórias regionais através de redes criadas por diversos atores. Entre as experiências que se destacam, existe a Rede Latino-Americana de Lugares de Consciência,³ que reúne mais de 40 instituições de 12 países que buscam integrar as instituições e as práticas de cada espaço.

É interessante notar que essas redes ou projetos de integração buscam uma unificação de soluções no trato da memória desses países e mostram padrões que incluem as exigências dos direitos humanos internacionais, revelando e refletindo portanto similitudes nos processos de representação nos espaços de memória. A principal diferença que se nota é na agilidade e na quantidade de memoriais que compõem a região; os diversos centros de memórias são inaugurados em maior número no Chile e na Argentina.

Nossa hipótese é que, juntamente com os seus processos de justiça de transição, que ocorreram de forma mais sistêmica e gerenciada pelo Estado, esses países organizaram soluções mais rápidas para as demandas de direito ao passado, refletidas diretamente nas iniciativas de patrimonialização, e por isso despontaram enquanto modelos para outros países do continente do Cone Sul.

O Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, localizado em Santiago do Chile, é um caso concreto da reconstrução da memória do passado autoritário chileno, fruto da combinação de setores civis e do setor público-privado administrativo do país e da política de memória da justiça de transição implementada ali. O museu é resultado de um processo no qual intervieram diversos atores: equipes de museólogos, arquitetos, ex-prisioneiros políticos e o Estado, que realizou sua inauguração. O MMDH, como será denominado ao longo do artigo, adota em seu projeto museográfico as funções do museu clássico: “preservar, documentar e investigar” (Villeda, 2012, p. 18). Porém, como veremos, a instituição busca aparatos culturais distintos para representar temporalidades “pós-conflitivas” da ditadura no passado e no presente, como localizado na obra *Geometría de la conciencia*.

Desse modo, a partir de uma questão cara aos debates contemporâneos da América Latina – a do trauma da ditadura representado em espaços

3 Disponível em: http://www.memoriaabierta.org.ar/boletin/micrositio_por.html (acesso em 23/09/2017).

museológicos – nosso artigo configura-se dentro do paradoxo da representabilidade de passados ditos sensíveis. Isto é, como dar conta do horror e do terror vividos em um centro de tortura através de uma representação material que não apague a crueldade sofrida pelas vítimas? Como assumir um local de memória criado para preservar os vestígios de um passado traumático para que a memória coletiva o condene, sem congelar as marcas dessas feridas, de modo que a contemporaneidade o conjugue como passado-presente? Quais as linguagens possíveis para narrar essas experiências? Quais os efeitos gerados pela linguagem escolhida? Seria possível a opção da construção de uma exposição literal do passado, ancorada em documentos que comprovem seu relato? Ou, por outro lado, a escolha de uma representação que exceda o simples valor de autenticidade da memória elaborada? Quais as consequências políticas de cada uma dessas opções?

No caso do MMDH, como demonstraremos, a elaboração da memória da ditadura aparece ancorada por dispositivos documentais pertinentes a uma representação próxima da verdade objetiva e universal e, ao mesmo tempo, surge em um diálogo aberto com uma interpretação subjetiva através de uma obra artística. Constitui-se, dessa forma, um espaço que costura opções da narrativa histórica, gerando um efeito político bastante expressivo. É importante destacar, todavia, que a produção desse sentido político passa, antes de tudo, pelo afeto, pelo sensorial e pelo emotivo, ou seja, abre a possibilidade de um exercício de percepção e de experiência sensível.

Sendo assim, almejamos uma análise de como as políticas de memórias empreendidas no MMDH estão inseridas nesse debate, e como essa compreensão nos ajuda a ler o mundo atual e torna-se importante como projeção para o futuro, tendo como foco a análise de dois eixos específicos: a representação da repressão e o lugar das vítimas na exposição permanente e na obra de arte *Geometría de la conciencia* de Alfredo Jaar (que é também uma exposição fixa do museu, mas não integra a mostra permanente interna do espaço do MMDH). Considerando os diferentes atores que atuam na construção das memórias sobre a ditadura no museu é fácil perceber que existem diferentes discursos que interferem nas estratégias de representações sobre a violência sofrida no regime militar e provocam diferentes tipos de experiências no público visitante.

Por fim, pensando o lugar das políticas de memórias estabelecidas dentro do museu, a pergunta a se fazer não é como o museu representa a violência da

ditadura, o que errou ou deixou de acertar sobre o passado, mas qual é o papel dessa representação? E ainda: por que expor os traumas da ditadura continua tendo tanta importância nos dias atuais? As contrastantes e cada vez mais fragmentadas demandas pelos organismos de direitos humanos de grupos distintos no Chile permitem perguntar se ainda é possível falar da existência de uma representação museológica consensual e homogênea como elemento de união e estabilização social.

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago do Chile

A página do MMDH na internet traz como apresentação oficial e institucional o seguinte texto:

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos es un espacio destinado a dar visibilidad a las violaciones a los derechos humanos cometidas por el Estado de Chile entre 1973 y 1990; a dignificar a las víctimas y a sus familias; y a estimular la reflexión y el debate sobre la importancia del respeto y la tolerancia, para que estos hechos nunca más se repitan.⁴

O museu⁵ nasce pela necessidade de dar resposta às demandas das organizações de familiares e de organismos de defesa dos direitos humanos, assim como pela urgência de contar com um espaço para resguardar os arquivos doados por diferentes instituições: Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), Corporación de Promoción y Defensa de los Derechos del Pueblo (CODEPU), Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas (FASIC), e Fundación para la Protección a la Infancia. A esses arquivos somam-se os Archivos Audiovisuales de Teleanálisis, os da Fundación de Documentación y Archivo de

4 Disponível em: <https://ww3.museodelamemoria.cl> (acesso em 01/08/2017).

5 O projeto do museu foi resultado de um concurso promovido em 2007 pelo Ministério de Obras Públicas do Chile. O vencedor foi o escritório brasileiro Estúdio América, composto pelos arquitetos Carlos Dias (angolano, radicado no Brasil), Lucas Fehr (brasileiro) e Mário Figueroa (chileno, radicado no Brasil), contando, mais tarde, com a participação do chileno Roberto Ibieta como arquiteto associado.

la Vicaría de la Solidaridad, da Comisión Chilena de Derechos Humanos e da Corporación Justicia y Democracia; todos esses arquivos citados foram declarados em 2003 como “Memoria del Mundo”⁶ pela Unesco. Nesse sentido, a base argumentativa volta-se para uma reflexão que busca a reparação possível das injustiças cometidas pela ditadura militar a partir de alguns pilares: memória, verdade e justiça.

A criação do museu surge como recomendação do Informe Rettig⁷ e das políticas de apoio à construção de memoriais impulsionadas durante o governo da Concertação (período 1990–2010). A coleção é composta por distintos suportes: recortes de jornais da época, objetos, relatos, artefatos produzidos pelas vítimas durante a prisão, artesanatos e outros tipos de documentos. Os objetos documentais são geridos pela fundação Colecciones de la Memoria y los Derechos Humanos e ficam disponíveis para consulta, além de comporem também a museografia e as salas de exposições do museu.

A narrativa museológica indicada em seu guia curatorial (Brodsky, 2011, p. 9) possui um recorte histórico que abarca o período compreendido entre o golpe de 11 de setembro de 1973 e o dia 10 de março de 1990, quando ocorreu o plebiscito determinando o fim do regime. Para delimitar o percurso da exposição e o desenvolvimento do conteúdo das mostras, a equipe realizou uma investigação histórica e contou com orientações de entrevistas realizadas por meio de grupo focal.⁸ A investigação foi conduzida pela historiadora chilena Mireya Dávila.

6 O arquivo está composto por documentos que ajudam a investigar e buscar a localização e destino das pessoas perseguidas, detidas e desaparecidas durante aquela época no Chile. Compreende cerca de mil fotografias de presos desaparecidos, material audiovisual, recortes de imprensa e edições de *Teleanálisis*, periódico que registrou a luta pela defesa dos direitos humanos no país da ditadura.

7 Após os trabalhos da Comissão Nacional de Verdade e Reconciliação liderada pelo ex-presidente Patricio Aylwin, que integrava o partido de Concertação, deu-se a conhecer seu informe, chamado Rettig, nome do juiz que presidiu a comissão, e que concluiu que um total de 2279 pessoas perderam a vida nesse período, das quais 164 foram classificadas como vítimas de violência política e 2115, de violações aos direitos humanos; não obstante, muitos outros crimes ficaram de fora do relatório. O resultado das investigações foi divulgado em 1991, responsabilizando os militares por mais de duas mil mortes. A resposta foi imediata: “As forças armadas chilenas não veem razão para pedir perdão diante do que foi feito em sua missão patriótica”, contestavam os militares em declaração oficial (Lima; Coutinho, 2007, p. 146).

8 Trata-se de um método de pesquisa qualitativa, dada a ausência de medidas numéricas e análises estatísticas.

O texto produzido foi publicado com o nome de “Construyendo puentes” (Dávila, 2008) e serviu como base para a produção do guia. Os textos finais do projeto museológico foram escritos por Jorge Montealegre, um dos poetas chilenos mais conhecidos da chamada “Generación de 1980”, o qual esteve preso no centro de detenção de Chacabuco, norte do Chile.

A exposição permanente se organiza em torno de eixos temáticos e cronológicos que dão conta dos principais momentos do período entre 1973 e 1990. Trata-se de sete zonas que representam:

- 1) O golpe de Estado de 1973;
- 2) o término do estado de direito e a criação de uma nova institucionalidade autoritária;
- 3) a repressão, as execuções, os desaparecimentos e a tortura;
- 4) a solidariedade internacional e a condenação do regime militar;
- 5) a ausência, a memória e a luta do povo chileno;
- 6) o regresso e a esperança;
- 7) o compromisso da sociedade com o *Nunca Mais*.

Como dissemos, o suporte aos relatos é amparado pelas coleções do museu e, sobretudo, por um amplo material audiovisual e sonoro que se desenrola através de telas interativas, contendo vídeos, fotografias e uma base de dados de vítimas dos centros de detenções.

Ao entrar no primeiro andar da exposição, o visitante é confrontado com um gigante mapa mundial que apresenta as diferentes comissões da verdade que aconteceram no mundo, e placas que indicam outros memoriais espalhados pelo país. Acima do hall de entrada está o segundo andar, dividido em salas temáticas, incluindo: “sala do 11 de setembro”, “fim do estado de direito”, “zona da condenação internacional”, “repressão e tortura”, “a dor das crianças”, até “demanda de verdade e justiça”, “luta pela liberdade”, “ausência e memória” e “retorno à democracia”.

O terceiro andar é composto por uma exposição permanente de *arpilleras*, artesanato chileno realizado por mulheres que tiveram filhos e maridos desaparecidos na ditadura, e também contém exposições de arte temporárias. Na área externa, o museu possui uma galeria que abriga diferentes tipos de exposições temporárias. Há ainda uma praça pública, onde ocorrem festivais,

palestras e peças de teatro (para até cinco mil pessoas) e a obra *Geometría de la conciencia*, de Alfredo Jaar, que fica no subsolo do pátio externo. Por fim, o museu conta com salas administrativas, um auditório para palestras e oficinas e um centro de documentação.

Diante da importância das doações dos materiais, tanto documentais como aqueles que constituiriam o acervo para a formação do arquivo, o MMDH se instaura no compromisso com as fontes e com os documentos indiciados, isto é, no compromisso com uma realidade visível que mostre as provas de seus acontecimentos, e que essas possam de certa forma revelar o que desejou se esconder criminalmente. Dessa maneira, na mostra permanente do museu predomina a presença ou, como define Maria Luiza Ortiz, chefe de coleções, “objetos hablantes” que buscam traçar um percurso: “objetivo, veraz e indiscutible [...] o al menos lo más verdadero posible”.⁹

Na valorização da memória através da hipervalorização do arquivo, em nossa avaliação, é onde reside a pretensão de objetividade do museu chileno. Ou seja, a narrativa daquilo que aconteceu *como realmente foi*. É possível avaliar, a princípio, um esforço e uma necessidade de eliminar as subjetividades na construção do relato do passado que ainda instauram muitos questionamentos no presente. Como argumenta Ortiz:

En estas zonas de la exhibición es posible destacar, en términos de representación museográfica, entre tres y cuatro texturas o capas de presentación de información: las capas del fondo son como imágenes de contexto, luego están las capas como intermedias que hay imágenes como un poco más concretas y los textos, luego están los documentos exhibidos que están enmarcados, las fotos enmarcadas, y los documentos y los objetos que están en la vitrinas. Estos elementos son los contenedores últimos de la credibilidad del pasado que se reconstituye.

Detalhando um pouco mais, o material que se mostra nas vitrines é, em sua maioria, composto de recortes de jornais e documentos oficiais da época.

9 Esta e demais transcrições de fala provêm de entrevista concedida à Fernanda Luíza Teixeira Lima, em Santiago do Chile, em 16 de janeiro de 2017.

Além disso, há exibição de uma grande quantidade de material audiovisual em totens recriando uma atmosfera de sons e imagens que tornam a experiência sensorial mais próxima da época retratada do passado.

Trata-se de complexos sistemas de comunicação, que possuem condições específicas de tecnologia, visualidade e uma linguagem narrativa particular. São, portanto, dispositivos de caráter discursivo nos quais a visualidade estabelece relações entre os objetos, as obras expostas e os espaços que as contêm, assim como todo o conjunto de fatores museográficos físicos (iluminação, cédulas, mobiliários, cor) e não físicos (publicidade, eventos e atividades educativas).

Isso se revela mais claramente, por exemplo, em editoriais publicados pelo próprio museu para contar sua história. No texto “Un museo vivo para la memoria de Chile”, o ex-diretor geral da instituição, Ricardo Brodsky (2011, p. 9), reconhece a entidade como “el lugar privilegiado de la verdad sobre violaciones a los derechos humanos: el sitio donde se resguardan los archivos de los organismos de defensa de los derechos humanos”. Esta perspectiva, portanto, “ubica a la institución en un sitio desde el que se deben elaborar y transmitir, sustentados en el material de archivo, los contenidos verdaderos asociados con el pasado reciente” (Brodsky, 2011, p. 11). Desse modo, como argumenta Nelly Richard (2010, p. 267), o museu opta por:

[...] hacer prevalecer lo reflexivo por sobre lo sensible, la distanciación por sobre la identificación, la contextualización social e histórica de los sucesos colectivos por sobre lo irreductible de lo vivido en carne propia, recurriendo a archivos y documentos que estimulan lecturas sociales y desciframientos críticos de la historicidad de los hechos para no dejar que la memoria se agote en la emocionalidad del recuerdo privado.

Nesse sentido, a exposição permanente, juntamente às visitas guiadas com a comunidade e o público visitante, constituem-se como uma das principais estratégias representativas para exteriorizar os princípios do museu. Todo esse aparato o definiu como um espaço significativo para divulgação e reflexão da memória do passado recente chileno, e encontra-se inteiramente marcado por intensas disputas políticas entre os diferentes atores participantes do processo de musealização, como tentaremos demonstrar a seguir.

Narrativas do horror: a repressão e o lugar das vítimas nas exposições do Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Uma das problemáticas de maior tensão em museus de patrimônios sensíveis são as representações da tortura e da repressão, das violências sofridas e do lugar das vítimas nesse passado e no presente. No caso do MMDH, se trata de uma violência concreta, referida ao período ditatorial, na qual o próprio Estado atuou como aparato repressivo, e foi também quem assumiu depois a responsabilidade de abordar essa memória traumática.

Considerando então os relatos museológicos do MMDH, que apresentam opções distintas de representações dessa memória, temos o seguinte: por um lado, o museu priorizou o relato objetivo e mais verossímil possível da época da ditadura em sua exposição permanente e, por outro, uma representação artística sobre o passado recente com a obra *Geometría de la conciencia*, do artista Alfredo Jaar. Alguns apontamentos são necessários: como abordar a representação da tortura e do massacre? Como enfrentar, em um contexto museológico onde se prezam as evidências, a representação do irrepresentável? No caso específico deste artigo: como dar conta do horror e do terror vivido em um centro de tortura através da materialidade e da arte de forma a não apagar as marcas cruéis que as vítimas carregam?

Neste segmento, a problemática nos coloca diante de um debate teórico sobre a representabilidade: qual caminho seguir em museus com patrimônios ditos sensíveis? É preciso optar pela exposição literal do passado documentado por objetos reais e a contextualização histórica de redes de significação e interpretação, ou escolher um caminho de representação que exceda o simples valor de autenticidade da experiência para refletir sobre os marcos de compreensão da subjetividade na elaboração do passado? Diante desse cenário, aqui se apresentam duas possibilidades de representação: a metáfora ou a literalidade. Começaremos descrevendo a ressignificação museológica da repressão e do lugar das vítimas, exposta na Zona 8 (ver Figura 1) da exposição permanente do museu.

Na zona de exibição sobre a tortura, repressão e vítimas, da exposição permanente do MMDH, a representação museológica aproxima-se mais de uma representação literal objetiva. Ou seja, tal qual o restante das mostras da exposição permanente, a museografia nessa zona apresenta provas e evidências sobre as práticas de tortura realizadas no Chile.

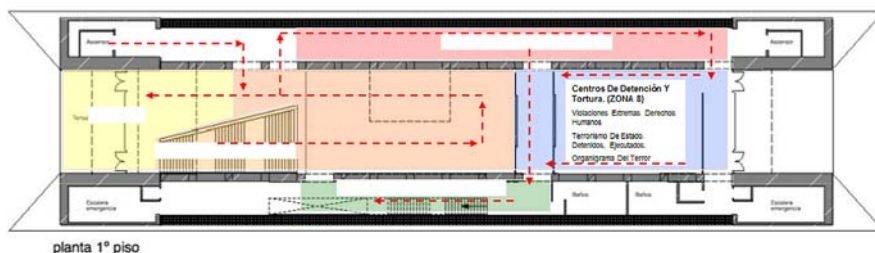


Figura 1. Planta do primeiro piso do museu com destaque para a Zona 8 (imagem cedida pelo MMDH).

O espaço ocupa uma posição central em relação às demais exposições e está separado através da construção de paredes fixas cobertas por panos pretos, onde estão impressos os nomes dos executados e desaparecidos listados pelo Informe Valech.¹⁰ Há também uma tela apresentando o mapa do Chile com pontos luminosos destacando os ex-centros de tortura do país.

No centro da exposição, encontra-se uma réplica da *parrilla*, uma espécie de cama com fios ligados a uma máquina de corrente elétrica. Os fios, ao se conectarem ao corpo da vítima, emitiam correntes elétricas durante as sessões de tortura (ver Figura 2). Acima, há um telão onde as vozes das vítimas podem ser ouvidas persistentemente: “Eu estava sangrando do umbigo, sangrando da vagina, sangrando dos mamilos, do meu nariz, da minha boca e dos meus ouvidos. Eu era uma espécie de confusão sangrenta”, informa em espanhol um dos testemunhos exibidos.

É aqui onde a memória opera com todo o seu poder. Os visitantes se veem confrontados com as vozes daqueles corpos feridos, com sua dor, desorientação, medo e solidão, e são compelidos, segundo Ortiz, “a tomar uma posição”.

10 Em 11 de março de 2000, durante o governo do Presidente Ricardo Lagos, foi lançado o Informe Valech, no qual o governo compensou monetariamente quase 30.000 vítimas de violações dos direitos humanos sob o regime militar. Os dados podem ser consultados em *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* (1996).



Figura 2. Detalhe da seção “Repressão e tortura”: a *parrilla* (foto: acervo das autoras).

Os outros métodos aplicados nessas sessões são representados através de desenhos e pequenos fragmentos descritivos das técnicas utilizadas pelos militares, tais como: simulações de fuzilamento, afogamento, aplicações de correntes elétricas em diversas partes do corpo da vítima, roleta russa, o presenciar a tortura de seus companheiros, confinamento, agressões e violações sexuais. Essa opção representativa difere o museu de outros museus de memória que expõem a violência cometida através de restos mortais ou de rastros de sangue. Nessa sala são expostos jornais e fotografias que denunciaram os corpos mutilados encontrados em valas pela cidade.

É notável o esforço da mostra de apresentar documentos que comprovem a história relatada a fim de evitar a ambiguidade de um tema tão sensível. É como se a representação revelasse toda a operação da máquina ditatorial e como o regime foi endurecendo ao longo dos anos. Contudo, nesse setor, diferentemente de outras seções, é possível notar uma quebra de linearidade da história narrada, ao permitir que as vítimas sejam protagonistas do relato museográfico. O tempo parece ficar em suspenso, já que nesse momento não importam as justificativas ou as razões que as levaram até essa condição.

Uma das justificativas que Maria Luiza Ortiz apresenta para que essa zona se sobreponha ao recorrido cronológico, e para o esforço de apresentar as evidências, é a seguinte:

[...] nosotros quisimos aislar un lugar donde se mostrar a lo duro, porque eso es el centro, el corazón, esa sala rodeada por las víctimas de la tortura, donde ahí la tortura en definitiva es lo que lleva también a la muerte, lo que lleva a la desaparición, lleva a todo lo otro. [...] De este modo, se pone al centro de la museografía el lugar de las víctimas. Relevándolas como protagonistas del relato. [...] es muy importante consignar que ese es el patrimonio para mí más importante del museo; que son la voz, las caras que no se mostraron, de seres anónimos, de los humanoides como decían ellos, y que finalmente es importante también darle la dignidad a las víctimas que fueron ninguneados, no existieron, se les borró su identidad, su existencia.

Ainda que existam alguns testemunhos de caráter mais técnico e descritivo das sessões de tortura, sem tanta carga emocional em sua representação, quase “cinematográfica, distante da subjetividade”, como classifica Richard (2010, p. 237), os relatos das vítimas abrem perguntas sobre o valor de compartilhar e narrar esse tipo de experiência no presente, tornar viva essa memória multifacetada. Neste ponto nos perguntamos: qual é o valor das representações que retratam o horror, por que narrar o trauma? As mostras museográficas ajudam a transformar a memória sobre o passado em uma memória consciente no presente, ou fazem parte de um turbilhão de imagens representativas que geram insensibilidade, desumanizando as vítimas?

Susan Sontag (2003, p. 41, tradução nossa), ao analisar as representações do horror nas fotografias de guerra, coloca uma problemática importante que pode ser abordada também no contexto da representação museológica: “O problema não reside em que rememoremos o passado através de fotografias, mas sim, que recordemos apenas pelas fotografias.” Para Sontag, é preciso explorar ao máximo as possibilidades de recordação do passado traumático. Recordar apenas a partir de um dispositivo ou narrativa eclipsaria outras formas de compreensão e elaboração da memória e do trauma desse passado.

Sendo assim, no próximo tópico analisaremos outro tipo de ressignificação da memória da repressão da ditadura militar chilena no MMDH.

Geometría de la conciencia

A narrativa museológica da exposição permanente, que se esforça por um discurso longe das ambiguidades por meio da organização histórica do arquivo e do documento indicial junto à eliminação de uma suposta subjetividade na construção do relato do regime militar chileno, aparece representada em grau distinto, como indicamos na Introdução, pela presença da obra de arte permanente *Geometría de la conciencia*, de Alfredo Jaar¹¹ (ver Figura 3), artista chileno conhecido mundialmente por seus trabalhos.

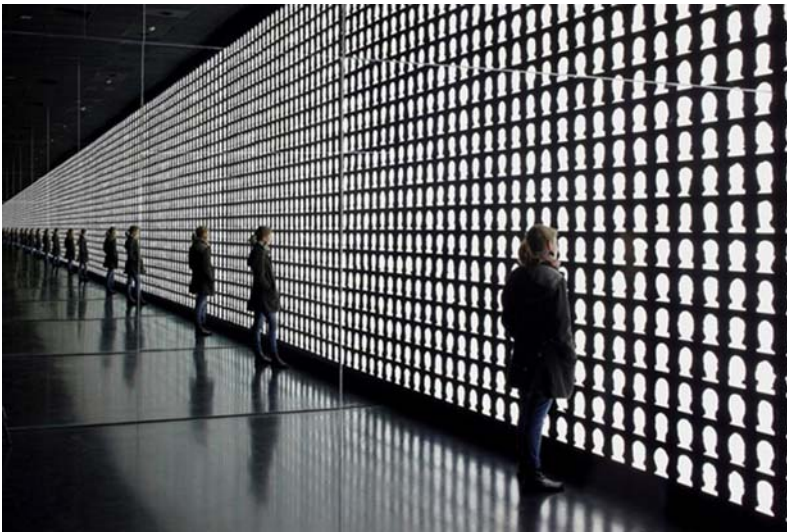


Figura 3. *Geometría de la conciencia* (foto: Cristóbal Palma, Estudio Palma; imagem cedida pelo MMDH).

11 “Alfredo Jaar é um artista, arquiteto e cineasta que vive e trabalha em Nova York. Ele nasceu em Santiago do Chile. [...] Jaar realizou mais de 60 intervenções públicas em todo o mundo. Mais de 50 publicações monográficas foram publicadas sobre seu trabalho. [...] Seu trabalho pode ser encontrado nas coleções do Museum of Modern Art e Guggenheim Museum em Nova York, MCA em Chicago, MOCA e LACMA em Los Angeles, Tate em Londres, Centre Georges Pompidou em Paris, Centro Reina Sofía em Madri, Moderna Museet em Estocolmo, Louisiana Museum of Modern Art em Humlaebeck e dezenas de outras instituições e privadas coleções em todo o mundo” (Biography, 2015, tradução nossa).

Jaar realizou essa obra exclusivamente para o museu a convite da Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas. Sua inclusão responde à necessidade de ampliar o registro da memória, de modo que não contenha apenas narrativas baseadas em fatos e documentos objetivos, mas também representações a partir de interpretações artísticas que possam tocar mais o sensível. Segundo o poeta chileno Raúl Zurita (2011, p. 30):

Lo que aquí se encuentra es el registro de vidas concretas: mujeres, hombres, niños, que de la noche a la mañana fueron sacrificados, torturados, hechos desaparecer, y que así hicieron de nuestro territorio una fosa fúnebre. Cavada a un costado del edificio, la obra de Alfredo Jaar titulada *Geometría de la conciencia* nos muestra esa fosa. Su descenso recrea todos los descensos: es el descenso de la vida entrando en la muerte y es el descenso de los cuerpos arrojados. Lo que su geometría nos pone al frente es la dimensión de una eternidad sangrienta donde los crímenes son imprescriptibles, porque no se mata a un hombre una vez: se lo mata infinitas veces, se lo mata para siempre.

Esta interpretação, relatada no texto do catálogo do museu, trata principalmente da relação com as vítimas da ditadura e sobre a memória da repressão. Nas palavras de Jaar:

[...] me interesaba mucho cómo funciona la conciencia humana, cómo interpreta a veces radicalmente los mismos hechos, y se me ocurrió la operación geométrica para crear una especie de simetría para sugerir que estamos todos juntos en este proyecto de país. (Museo... 2011, p. 38).

A obra fica fora do edifício onde se encontram as exposições permanentes e temporárias do museu. Ao descer as escadas (ver Figura 3), o visitante depara-se com um quarto completamente escuro, que assim permanece durante 60 segundos. Depois de alguns instantes, uma estrutura esférica se ilumina, e nos deparamos com as silhuetas de mais de 500 rostos.

A maioria das faces iluminadas possui uma composição mista correspondendo a imagens de vítimas diretas da ditadura, como os presos políticos desaparecidos, mas também há retratos de cidadãos contemporâneos: presos atuais fotografados pelo artista. Ao fim dos 60 segundos de escuridão, a luz emerge

através dessas silhuetas e atravessa o corpo de seus visitantes, refletindo em dois espelhos frontais e projetando um fundo infinito das faces iluminadas e da imagem do próprio visitante, criando uma sensação ligada a uma imensurabilidade da perda. Trata-se, portanto, de uma operação conceitual que articula a desapareição e a aparição por meio de retratos múltiplos, entrecruzando elementos poéticos, políticos, éticos e estéticos, elaborando um discurso mais aberto e dilatando, ao mesmo tempo, um passado e um futuro que não se podem medir.

Os rostos expostos não são distinguíveis porque, segundo Jaar, “he tomado los rasgos híbridos de todas las víctimas pero también de los victimarios” (Museo... 2011, p. 30). Dessa forma, o artista rompe com o modelo exposto na exposição permanente, que inclui apenas as vítimas diretas em suas mostras. Certamente, o âmbito do patrimônio do museu em relação à organização e apresentação da exibição permanente preteriu formas de interpretação que estivessem fora do período retratado, enquanto que a obra de Jaar não responde exclusivamente ao período que cobre o relato.

A combinação da obra apresentada elabora uma memória ligada a um compromisso histórico do passado, que é igualmente atual e coletivo. Essa estratégia permite a Jaar transcender a fronteira contingente entre vítimas e não vítimas. O objetivo, portanto, seria renovar os vínculos entre o passado traumático coletivo e o contexto atual. Essas conexões teriam como função ativar no público visitante reflexões críticas sobre o que passou e sobre os efeitos decorrentes desse passado no presente. O artista chileno não apenas enfatiza a ideia de que “todos nós perdemos algo com a ditadura”, mas também situa os desafios à nossa memória no futuro e sua construção coletiva, e não apenas no ato individual de lembrar. Embora seja claro que todos nós perdemos algo com os crimes da ditadura, o trabalho de Jaar não questiona por que isso aconteceu assim.

Nesse sentido, *Geometría de la conciencia* aborda o problema dos limites da representação da violência no eixo estético-político, mas não explora a função da violência no contexto histórico-político. A violência é aqui um efeito secundário, um dado quase natural que atinge várias sociedades, e não uma prática exclusivamente endereçada a pessoas específicas (classes mais pobres, militantes políticos, jovens da esquerda, etc.), como foi o caso da violência praticada na ditadura. Em síntese, é um elemento discursivo do museu que atua e tensiona as experiências do passado com as experiências do presente, ao

interpelar o visitante de hoje para que este seja também testemunha desse passado, mas, ao mesmo tempo, ocorre uma desnaturalização da vítima do tempo pretérito. Assim, não há reflexão sobre a função política da própria violência.

Escolhas narrativas: memória, trauma, violência

Para alcançar uma representação justa e ao mesmo tempo sensível da violência do passado no presente, como vimos, o museu emprega em sua narrativa duas estratégias de representação: a primeira, de forma central, com a utilização majoritária de documentação de arquivo na exposição permanente, situando os artefatos como evidência, sem apresentar, contudo, as frestas desses objetos museograficamente expostos. A segunda estratégia, em menor escala, com as obras de arte que o museu exibe enquanto suporte de um relato aberto, surgindo a partir do domínio do simbólico e estimulando várias leituras e interpretações do passado. Também possibilita a desconstrução e reconstrução do presente, impulsionando um pensamento crítico nos visitantes à realidade na qual vivem, transpondo o próprio passado retratado.

A necessidade de se basear no autêntico, de procurar a evidência material de cada evento, aparece como base do relato da exposição permanente do MMDH. Ao aspirar uma história sem espaços para interpretações – a aposta em um “status científico” – volta-se então, para a busca de fontes primárias e para a pesquisa empírica transposta nas exposições. Poderíamos dizer, como define Maria Sepúlveda Santos (2006, p. 22), que o MMDH seria caracterizado como “museu-narrativa, aquele em que a narrativa histórica está subordinada ao que sua materialidade traz”. Nesse percurso, há uma clara separação entre o passado e presente.

Porém, o museu, apesar de mostrar alguns objetos reais que atestem como padeceram as vítimas do sequestro e da tortura e como se deu a repressão, se inclina a organizar os dados de forma mesclada. Como observa Richard (2010, p. 267) sobre a exposição museográfica do MMDH:

[...] la cruda exhibición de la parrilla con el decir de las voces registradas en los testimonios audiovisuales, con unas voces que elaboran verbalmente el recuerdo de la tortura, para romper así con el silencio [...] articula interpretaciones de la

materia vivida y sentida del dolor que desplazan la vivencialidad del ayer hacia la flexibilidad del hoy.

Desde o paradigma da objetividade, é necessário que o museu assuma a subjetividade da construção do guia curatorial. A seleção de documentos e de fatos implica um trabalho que decide visibilizar ou ocultar algumas informações, potencializar algumas leituras do passado, enfatizar menos ou mais algum tema do passado que se quer retratar. É preciso, nas definições sobre o museu, aceitar que o relato exposto é uma interpretação de um grupo determinado de sujeitos que permite produzir conhecimento e afirmar uma opinião crítica. Somente ao assumir essa posição de narrar o período ditatorial é que se abrem novas possibilidades de políticas de memória, inclusive questionando o que seria a ideia de verdade, tão frequente na justificativa da existência da instituição. De acordo com Andrés Estefane (2013, p. 163):

[...] the museographic strategy of the *Repression and torture* room embodies most of the tensions atomizing the experience of survivors and victims of state violence and representing that very violence in terms that obscure its connection with, for example, the distribution of power and resources within Chilean society, the museum's narrative tends to fix a discourse that reinforces a compartmentalized vision of the catastrophe, promotes isolated rituals of mourning and remembrance, and detaches the past from the contemporary legacies of the dictatorship.

Por outro lado, e aqui com mais intensidade sobre o sensível, vimos também um esforço da equipe museográfica de apresentar e tratar o lado reflexivo junto do lado subjetivo das experiências, recorrendo à linguagem da arte para estimular uma experiência particular nos visitantes, que pudesse trazer a dinâmica de recriação de um passado – presente na obra *Geometría de la conciencia*. A obra possibilita leituras e interpretações diferentes nas contradições discursivas entre a objetividade/verdade. A presença de subjetividades é assumida na narrativa, e aparecem dicotomias interessantes como presença/ausência, passado/presente, vítimas/cidadãos contemporâneos, luz/escurecimento. A obra é uma proposta de memória que oferece a oportunidade de seguir construindo narrativas sem isolar a experiência no passado.

Nas palavras de Nelly Richard (1994), optar por uma representação estética, metafórica e não figurativa do horror pode abrir possibilidade de interpretação, reformular e constituir um novo sentido ao que se pretende representar. Isto é, um sentido que ultrapasse os conceitos estéticos racionais e miméticos, sem por isso serem acríticos ou desinformados. Porém, esse tipo de representação corre o risco de cair em leituras ininteligíveis, onde poucos são capazes de decifrar a mensagem que se quer passar, e que pode provocar, com isso, um distanciamento entre a obra e o visitante.

Logo, o desafio é avaliar as implicações de uma exposição com suas subjetividades – e os limites sociais que as cercam – para identificar novas possibilidades. Cabe a nós, portanto, outras perguntas: temos ferramentas metodológicas suficientes para dignificar as histórias pessoais sem compartimentar o passado? O que temos que recuperar para os nossos tempos, o sofrimento das vítimas, a dor dos torturados, as ideias que levaram a esse quadro, os reflexos no presente, ou tudo isso?

Esse questionamento, é claro, não significa promover o esquecimento ou ignorar a função estratégica que as políticas de memória do museu têm desempenhado na promoção de tornar vivo o passado e, em alguma medida, repará-lo. O que nos chama a atenção é a necessidade de problematizar essas estratégias, a fim de evitar os efeitos da universalização, homogeneização da violência e das vítimas do Estado chileno. O desafio atual é avaliar as implicações danificadas da ideia de subjetividade – e os limites sociais que elas criam – para identificar novas possibilidades de agência e transformação em um caminho mais próximo do perdão.

Considerações finais

Neste artigo, tentamos apresentar alguns aspectos das representações museográficas do MMDH que denotam algumas contradições discursivas. Com o desejo de alcançar um relato mais próximo possível da objetividade/verdade, para que as questões do passado ditatorial não sejam relativizadas, a linguagem narrativa do museu oculta as subjetividades dos testemunhos das vítimas diretas e das escolhas políticas de cada exposição. Ao mesmo tempo em que persegue o propósito de construir o diálogo entre o passado e o presente, o

museu busca uma narrativa mais próxima do sensível e naturaliza a violência como sendo inevitavelmente parte de um ciclo histórico.

É certo que junto à apresentação das evidências dos danos produzidos pela repressão militar, o MMDH deve suscitar uma reflexão ampla e cruzada sobre os diversos enfoques históricos que regem a construção da memória social e política, em que se reconheçam interpretações divergentes. Mas a função do museu não pode ser de comparar esses relatos entre si com o objetivo de estabelecer uma verdade equilibrada dos fatos, tampouco colocar em igualdade justificativas ideológicas opostas para explicar a origem do golpe e toda a violência cometida pelo Estado. A função do museu deveria ser a condenação taxativa do que sucedeu no Chile, desde uma perspectiva da consciência de que, frente ao horror exposto museologicamente, não se permita a relativização do mal ocorrido. Um caminho possível, de acordo com Richard (1994, p. 1013), é que haja uma espécie de mediação:

Al respecto propongo que en instituciones mediadoras como el MMDH el valor de los retratos y relatos sobre el trauma provocado en el pasado por la dictadura, la memoria traumática, es, en principio, la visibilización y la denuncia, pero, principalmente, la posibilidad de establecer relaciones con problemáticas comunes y contingentes para que la memoria se vuelva en el presente un principio de acción que ayude a comprender las circunstancias y condiciones actuales y tenga la fuerza de impulsar reacciones con base en ese aprendizaje.

Desse modo, pensamos que uma solução, então, seria conjugar essa tensão para que a individualização do sofrimento das vítimas do passado e para que o horror narrado pelos testemunhos transcenda a esfera circunscrita dos grupos diretamente afetados. E adquirir o sentido geral que rechace os abusos das memórias das vítimas, sem produzir uma verdade única ou congelar essa memória no passado. A elaboração da memória deve estar sempre em movimento.

A memória não pode somente confiar na absolutização do valor moral sofrido pelas vítimas como única estratégia de conhecimento/reconhecimento. A memória da vítima da ditadura interconecta-se com uma trama múltipla de posicionamentos de identidade de vítimas do presente do Chile e se dissemina além da simbologia da resistência que a monumentalizou.

Ou seja, é necessário um trabalho de rememoração consciente, um trabalho de memória que contribua com o futuro do presente, e não apenas com o futuro do passado através da celebração de memórias. Para isso, acreditamos que é necessário que o MMDH evite construir um relato linearmente cronológico, pois corre o risco de apresentar as vítimas da ditadura e a repressão como realidades exóticas, próprias de contextos muito diferentes daqueles em que os realizadores e curadores residem.

Sendo assim, não há como pensar separadamente uma representação literal ou metafórica das memórias da repressão e das vítimas, no caso analisado, com a exposição permanente e a obra de Jaar em edifícios completamente separados. Pelo contrário, é preciso experimentar as linguagens em conjunto, avaliando seus efeitos e, conseqüentemente, continuar testando novos projetos museográficos.

Referências

BIOGRAPHY. 2015. Disponível em: <http://www.alfredojaar.net>. Acesso em: 24 set. 2017.

BRODSKY, R. Un museo vivo para la memoria de Chile. In: MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS. Catálogo. Santiago, 2011. p. 9-12.

DA SILVA CATELA, L. *Esas memorias... ¿nos pertenecen?: riesgos, debates y conflictos en los sitios de memoria en torno a los proyectos públicos sobre los usos del pasado reciente em Argentina*. 2014. Foro “¿Que es legítimo hacer en los sítios de memória?”, Núcleo Memoria/IDES. Disponível em: <http://memoria.ides.org.ar/files/2011/02/TEXTO-LUDMILA-FORO-2-2-1.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2017.

DÁVILA, M. *Construyendo puentes*. Santiago, 2008. “Colecciones”, arquivo do Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago do Chile.

D'ARAUJO, M. C.; CASTRO, C. Introdução. In: D'ARAUJO, M. C.; CASTRO, C. (org.). *Democracia e forças armadas no Cone Sul*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2000. p. 7-18.

ESTEFANE, A. Materiality and politics in Chile's Museum of Memory and Human Rights. *Thresholds*, n. 41, p. 158-171, 2013.

HUYSEN, A. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

INFORME de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Santiago: Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, 1996.

INSTITUTO DE POLÍTICAS PÚBLICAS EM DIREITOS HUMANOS DO MERCOSUL. *Princípios fundamentais para as políticas públicas sobre lugares de memória*. Buenos Aires, 2012.

LIMA, M. R. S.; COUTINHO, M. V. *Agenda sul-americana: mudanças e desafios no início do século XXI*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2007.

MUSEO de la Memoria y los Derechos Humanos. Catálogo. Santiago, 2011.

RICHARD, N. La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación. In: CURIEL, G., R. GONZÁLEZ, J. G. (ed.). *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: UNAM, 1994. p. 1011-1016.

RICHARD, N. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.

SANTOS, M. S. *A escrita do passado em museus históricos*. Rio de Janeiro: Garamond: Minc/Iphan/Demu, 2006.

SONTAG, S. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Suma de Letras, 2003.

VILLEDA, O. *El Memorial del 68 como configurador de la experiencia conmemorativa: las narraciones de la memoria en el presente y sus tensiones en el tiempo*. 2012. Tesis (Maestría en Ciencias Sociales) – Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, México, 2012.

ZURITA, R. De la memoria y el sueño. In: MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS. Catálogo. Santiago, 2011. p. 25-31.

Recebido: 16/12/2017 Aceito: 18/09/2018 | Received: 12/16/2017 Accepted: 9/18/2018



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Colecionando arte e antropologia: controvérsias nos museus de Barcelona

**Collecting art and anthropology: controversies in the
museums of Barcelona**

Renata Montechiare*

*Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

rmontechiare@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2466-5843>

Resumo

O trabalho aqui apresentado pretende percorrer acontecimentos que circundaram museólogos, antropólogos e historiadores da arte ao menos desde 2011 em Barcelona. Trata de acompanhar os desdobramentos da reclassificação da Coleção Folch de “arte exótica” e as implicações da exibição de seus objetos em dois museus da cidade. Os relatos sobre fatos, notícias, documentos e decisões aqui expostos foram coletados prioritariamente a partir de entrevistas com os profissionais envolvidos. Estes narraram a seu modo a sequência de ocorrências que desencadeou disputas em torno dos conceitos de “arte” e “antropologia” quando atribuídos às coleções. Propõe-se, portanto, seguir esses acontecimentos para a partir deles debater as transformações recentes no campo dos museus etnográficos.

Palavras-chave: museu etnográfico; coleções; arte; antropologia.

Abstract

This work aims to cover events that have surrounded museologists, anthropologists and art historians at least in the last five years in Barcelona. It tries to follow the after-effects of the reclassification of the “exotic art” Folch Collection and the consequences of its exhibition in two museums in town. The stories, facts, news, documents and decisions presented here were collected primarily from interviews with the professionals involved. They told in their own way the sequence of occurrences that triggered disputes around the concepts of “art” and “anthropology” when attributed to collections. We propose, therefore, to follow these events in order to discuss the recent changes in the field of ethnographic museums.

Keywords: ethnographic museum; collections; art; anthropology.

Introdução¹

No fim do ano de 2014, o campo dos museus de Barcelona foi agitado por severas críticas atribuídas às escolhas de seus dirigentes políticos quanto aos rumos das instituições. O manifesto *Barcelona i els museus com a pessebres*² foi publicado em dezembro desse ano e assinado por cerca de 80 professores da Universitat de Barcelona, a maioria deles antropólogos. O texto acusava a política cultural do então prefeito de “coisificar” a cultura catalã e “estetizar” coleções de territórios que integraram o império espanhol, transformando-as em “obras de arte” à moda ocidental europeia. Por um lado, criticava o antigo Museu Etnológico de Barcelona, que àquela data permanecia fechado há quase quatro anos, de se reestruturar como um museu contaminado pela “maré identitária” da Catalunha atual. Referia-se às mobilizações pela independência em relação à Espanha, e à atitude do museu de reificar o presente sem considerar as relações e negociações que a cultura pressupõe. Por outro lado, acusava o novo Museo de Culturas del Mundo, inaugurado dois meses depois, de “consagração superficial do exotismo” numa chave aproximada da experiência colonial que deu origem às coleções, e de tratar-se de um museu dedicado ao turismo de massa celebrado pelo “modelo (de cidade) Barcelona”.

Nesse panorama, a pesquisa de campo na cidade³ revelou argumentos controversos articulados em torno de uma coleção privada de objetos etnográficos reunidos em meados do século XX por importantes personagens locais. As disputas a partir das reclassificações dos objetos da Coleção Folch configuraram-se como um caso que aponta questões contemporâneas sobre a atualização de museus etnográficos e suas coleções, permitindo conhecer os desafios enfrentados pelos profissionais que se dedicam a criar e/ou manter museus abertos ao público nos dias de hoje.

Acompanhando as narrativas desses profissionais sobre um museu de finais dos anos 1940 e outro recentemente inaugurado (em 2015), busco conhecer o

1 Este texto utiliza trechos reformulados da tese de doutorado da autora (Montechiare, 2017). Título inspirado no artigo de James Clifford “Colecionando arte e cultura” (Clifford, 1994).

2 “Barcelona e os museus como presépios” (cf. Barcelona..., 2014).

3 Entre setembro de 2015 e março de 2016.

processo de formação das coleções, os critérios e interesses dos envolvidos em organizá-las e exibi-las, e o ambiente de concepção dos museus em questão.

O trabalho aqui apresentado pretende percorrer acontecimentos que cercundaram museólogos, antropólogos e historiadores da arte ao menos nos últimos cinco anos em Barcelona. Trata de acompanhar os desdobramentos da reclassificação da Coleção Folch de “arte exótica” e as implicações da exibição de seus objetos em dois museus da cidade. Os relatos sobre fatos, notícias, documentos e decisões aqui expostos foram coletados prioritariamente a partir de entrevistas com os profissionais envolvidos. Estes narraram a seu modo a sequencia de ocorrências que desencadeou disputas em torno dos conceitos de “arte” e “antropologia” quando atribuídos às coleções. Propõe-se, portanto, seguir esses acontecimentos para a partir deles debater as transformações recentes no campo dos museus etnográficos.



Figura 1. Objetos em exposição no Museo Etnológico de Barcelona
(foto: acervo pessoal da autora, 2015).



Figura 2. Objetos em exposição no Museo de Culturas del Mundo de Barcelona (foto: acervo pessoal da autora, 2015).

Museus etnográficos em transformação

Os atuais debates sobre as renovações de museus antropológicos na Europa trazem aspectos conflituosos e argumentos de defesa ou acusação das posições assumidas pelas instituições ao exibir suas coleções. O papel desempenhado pelos museus em diálogo com a antropologia desde meados do século XIX vem transformando-se e reunindo novos atores sociais, especialmente os originários do cenário pós-colonial.

Quanto à antropologia, cabe observar a relevância de pesquisas sobre cultura material, marcante até os anos 1920 e 1930, décadas que consolidariam a observação participante como prática dos antropólogos e “a apreensão das sociedades como entidades isoladas e únicas que se identificam pelas suas instituições e crenças particulares” (Duarte, 1998, p. 122). A partir daí, a antropologia passa por uma forte dissociação do interesse relativo à cultura material, ao valor intrínseco dos objetos e à própria prática museológica (Gonçalves, 1995).

Entretanto, a renovação do interesse pelo campo dos museus a partir dos anos 1980 abre paradigmas até então pouco explorados, enxergando-os como instituição social e a cultura material como prática social (Gonçalves, 1995). Tornam-se objeto de estudos, e não mais laboratórios de análises das culturas através das peças trazidas por missionários e expedições para comparações entre sociedades dispersas (Bennett, 1995; Conklin, 2013; Dias, 1991; Findlen, 1994).

Diante do universo de questionamentos sobre a legitimidade da aquisição, guarda e exibição de objetos coletados em períodos coloniais, os museus vêm enfrentando dilemas quanto às alternativas de exibição das coleções que possuem. Nesse sentido, a opção por reinterpretar objetos chamados “etnográficos” como “obras de arte” tornou-se estratégia empregada por importantes instituições.

Em Barcelona, os profissionais de museus viram-se imersos em decisões a respeito da forma mais adequada de exibir suas coleções, e enfrentaram argumentos interdisciplinares muitas vezes contrastantes. A reclassificação dos objetos como “arte” ou “antropologia” opôs campos dos conhecimentos, instituições e seus trabalhadores. Cenário favorável para a investigação sobre os dilemas das escolhas disponíveis.

No contexto de mudanças em museus pela Europa, talvez o caso mais emblemático das últimas décadas tenha sido a inauguração do Musée du quai Branly em Paris e o debate que o envolveu antes e depois de 2006 (Latour, 2007; L’Estoile, 2007; Price, 2007). Completados mais de dez anos, as iniciativas que o motivaram e os resultados de suas inovações repercutem no campo de estudos sobre museus, e influenciam decisões sobre as visões adotadas, como ocorreu em Barcelona. O modo de exibir posto em discussão no decorrer dos trabalhos para sua criação mantém o debate ativo ainda hoje, motivando novas instituições e respaldando argumentos contra e a favor das escolhas empregadas. Trata-se de desdobramentos contemporâneos de questões mais antigas que acompanham a museologia ao menos desde o século XIX.

A cautela quanto às classificações “artísticas” quando atribuídas aos objetos “antropológicos” foi apontada por Nélia Dias (1991) em sua pesquisa sobre o Musée du Trocadéro no início do século XX em Paris, ressaltando naquela época a distinção entre “arte” como aplicada às produções ocidentais, e um certo “instinct artistique” (Dias, 1991, p. 100), atribuído aos “selvagens”. Alice Conklin (2013) também atravessa o tema das reclassificações dos objetos nas trajetórias do Musée du Trocadéro e do Musée de l’Homme nessas primeiras décadas. Para além da

influência de Georges Henri Rivière e sua biografia mesclada ao mundo da arte francesa, o trabalho junto a Paul Rivet de repensar o primeiro museu, criar o segundo e também o Musée National des Arts et Traditions Populaires, trouxe questões sobre com quem os museus se propunham a dialogar. Sob influência da crescente popularidade das instituições norte-americanas, a modernização do modo de exibir coleções “exóticas” naquele período esteve impregnada do intuito de abertura dos museus a um público amplo, em detrimento da exclusividade do interesse dos “especialistas do passado” (Conklin, 2013).

As opções entre direcionar as exposições ao público especializado ou ao público leigo, privilegiar a abordagem “estética” ou “científica”, estiveram em questão nesse contexto assim como outras escolhas tomadas por antropólogos e museólogos dentro e fora da Europa. De acordo com Stocking Jr. (1985) é difícil identificar um momento da história entre antropologia e museus em que a relação não fosse problemática em algum sentido. Saindo do contexto francês, da mesma forma os debates entre Franz Boas e o General Pitt-Rivers sobre os métodos de exibição dos objetos revelam as peculiaridades das interpretações produzidas pelos museus etnográficos desde a virada do século XIX. Stocking Jr. trata do método aplicado em Oxford a partir da linearidade da exibição dos objetos, numa perspectiva de gradação de escalas de evolução, de modo a enfatizar a forma e a função das peças. Enquanto nos EUA, Boas e sua proposta de contextualização buscavam preservar as múltiplas funções e significados do objeto, numa perspectiva relativista (Stocking Jr., 1985). O curioso, ainda de acordo com o autor, seria verificar a frustração de ambas as propostas, considerando que o museu é mais que um depositário de teorias aplicadas aos objetos. Possui dinâmica própria de interação com coleções e públicos.

As referências a tempos e lugares variados são boas na medida em que auxiliam a compreender debates há muito presentes no mundo da antropologia. No entanto, não são aqui tomados exemplarmente ou categoricamente simétricos, pois o ambiente de Paris dos anos 1930, ou ainda os dos Estados Unidos e Inglaterra na virada do século, não são comparáveis às reivindicações que o campo dos museus vem recebendo especialmente após os anos 1980. A atualização do debate nos dias de hoje parece subverter os posicionamentos, exigindo dos museus produções inovadoras para dar sentido às coleções e museus com passados coloniais. Uma das propostas correntes, e que seria adotada em Barcelona, integra a dinâmica da oposição entre os campos da arte e da

antropologia. Estes assumem posição entre a defesa da produção artística não ocidental, requerendo lugar às tradições a ela vinculadas e a contestação do uso da estética como conceito universal (Campbell, 2010; Ingold, 1996; Weiner, 1994). Sem mencionar que a defesa da existência de uma “arte não ocidental” produz embates sobre a revisão da prerrogativa da tradição artística ocidental nos debates do campo artístico. Isso significa que também historiadores da arte posicionaram-se de forma heterogênea sobre o tema.

Além do Musée du quai Branly, outros tantos museus europeus têm enfrentado críticas, recebido solicitações de devolução de patrimônios às suas regiões de origem e fechado as portas para repensar a trajetória de exibição de representações do “outro” desde o período colonial. À força das pressões sofridas, mesmo as formas de narrar o “nós” têm sido postas à prova, exigindo dos museus o trabalho de reconstituir interpretações e muitas vezes reposicionar coleções inteiras. Interpretar “esteticamente” os objetos tem sido uma das soluções adotadas como atualização necessária aos museus antropológicos, embora não seja a única e sequer a mais empregada.

A coleção e os museus

A Coleção Folch é conhecida no campo museológico na Catalunha como um conjunto de objetos “extraeuropeus” reunidos entre 1952 e 1976 por Albert Folch, empresário e membro de uma tradicional família catalã. Segundo alguns comentadores,⁴ durante o serviço militar na então África colonial espanhola nos anos 1940, Folch teria iniciado sua coleção de “objetos exóticos”. Stella Folch, sua filha herdeira, detém a conhecida Coleção Folch de objetos etnográficos da África, Ásia, América, Oceania e Espanha.

A história da formação dessa coleção está fortemente atrelada a outros dois importantes personagens: August Panyella, fundador do Museo Etnológico de Barcelona (MEB) em 1949, e Eduard Serra, escultor e colaborador do MEB. Os três realizaram expedições por todos os continentes em conjunto e separadamente, tendo Folch patrocinado algumas delas, articulado compra de objetos a partir

4 Ver Roma e Valls (1998).

de outros colecionadores fora da Europa para o museu e para sua própria coleção, apoiado e influenciado escolhas de seus colegas na composição das coleções. A origem simultânea de duas coleções, uma privada e outra pública, constituídas pelos mesmos personagens aparece como narrativa entre os profissionais dos museus estudados. Comenta-se que a parceria entre Folch e Serra rendeu a constituição de um grande acervo para o qual buscavam objetos semelhantes durante as viagens, embora o colecionista tivesse interesse prioritariamente “artístico”, enquanto seu colega coletava objetos de cunho mais “antropológico”.

Tomo “artístico” e “antropológico” como categorias empregadas por meus interlocutores, personagens centrais na concepção do Museo de Culturas del Mundo (MCM) e na reabertura do MEB em 2015, compreendendo tratam-se de classificações que adquirem funções simbólicas que por sua vez estruturam seu emprego mais pragmático e cotidiano (Gonçalves, 2007). Os objetos em questão sofrem permanentemente processos de transformação social que, como analisa Gonçalves (2007), demarcam identidades e não só separam categorias como as organizam polarizadas, o que nos dá pistas para compreender as ambiguidades das interpretações que acumulam.

Empregadas de forma a classificar lados opostos da divergência que envolveu ambas as instituições, são categorias que definem posicionamento conceitual e ideológico na medida em que agrupam profissionais de um ou outro lado da disputa. Antropólogos, museólogos, historiadores da arte, conservadores e demais profissionais do mundo dos museus são imbuídos de características advindas das classificações que recebem a partir do seu posicionamento na controvérsia. Assim, ainda que determinados pontos de vista sejam exclusivos de antropólogos ou historiadores da arte envolvidos na disputa da Coleção Folch, são muitas vezes tomados pelos envolvidos como intrínsecos à profissão. Isso significa que, de certo modo, no decorrer das acusações, todo um campo do conhecimento passou a ser visto como defensor de conceitos e ideologias de forma homogênea. Algo como se “antropólogos” interpretassem o mundo sempre da mesma forma como os antropólogos envolvidos na controvérsia interpretaram. Embora os campos do conhecimento citados neste trabalho claramente ultrapassem os posicionamentos assumidos por um ou outro personagem.

Assim são também classificados os dois museus: o primeiro deles como “mais artístico” (MCM) e o segundo, “mais antropológico” (MEB), sendo que critérios como visibilidade pública e interesse por parte do governo local parecem

determinar certa hierarquia entre as definições. No cenário do conflito, “artístico” tem status mais elevado que “antropológico” em alguns momentos, especialmente quando se trata do volume de investimentos financeiros atribuídos a iniciativas classificadas dessa forma; enquanto o contrário ocorre no que se refere a um suposto maior comprometimento intelectual e social do “antropológico” sobre o “artístico”. Por hora, é importante acentuar que parte do argumento da criação de um museu *acusado* de “estético” a partir de uma coleção etnográfica se legitima pelo interesse “artístico” de seu colecionador no momento da aquisição dos objetos. Algo como se o fato de Albert Folch ter sido um colecionador de “arte” corroborasse a decisão de exibir seus objetos a partir dessa chave interpretativa (apesar de que ninguém defende que o MEB retome a interpretação que oferecia nos anos 1950, quando seu nome era Museo Etnológico y Colonial).



Figura 3. Objetos da Coleção Folch na Sala de África⁵ e Sala de Ásia⁶ – MCM
(foto: acervo pessoal da autora, 2015).

-
- 5 Máscara kiwoyo ou giwoyo, coleção da África, ausência de determinação geográfica, primeiro quarto do século XX, número de inventário MEB CF 290.
- 6 Palden Lhamo com a Magzor Gyalmo, coleção da Ásia, Tibete, século XIX, número de inventário MEB CF 5833.
-

O colecionamento de objetos por dois entusiastas do conhecimento das culturas não europeias contribuiu, cada um a seu modo, para a seleção de patrimônios que formariam a coleção privada da família Folch e o museu público (MEB). A distância que hoje inscreve Folch e Serra em campos conceituais estritos e, consequentemente, o acervo que constituíram, parecia mais tênue na ocasião das colaborações:

A partir del vínculo con el Museo Etnológico, y con un interés especial por el arte y las culturas antiguas, Folch ya no solo viajaba por su cuenta [...], sino que también trabajó de manera altruista en el proceso de adquisiciones para el Museo, hasta el punto de ser un expedicionario habitual más, de hacer donaciones importantísimas y de sufragar parte de los gastos de las expediciones. De hecho, el nivel de colaboración entre Folch y el Museo Etnológico en muchos de los viajes que organizaron juntos fue tal que a veces la línea que separaba dónde empezaban y dónde terminaban las aportaciones de unos y otros era difusa. (Pascual i Miró; Gabriel y Tomàs; Soriano y Marin, 2015, p. 113).

Para a gestão de seu acervo, Albert Folch constituiu uma fundação privada em 1975 que pudesse dar conta da organização dos objetos, pela qual Stella Folch tornou-se responsável após sua morte em 1988. Ali receberam classificações variadas, identificados como “muito bons” e outros não tão antigos ou considerados pelos especialistas em arte como de segunda categoria. No entanto para a Sra. Folch, que aprendeu a amar cada um dos objetos com seu pai, todos seriam iguais em termos sentimentais, muito embora os sentimentos também ordenem e classifiquem as coisas sobre as quais dedicam atenção. Essa foi uma consideração repetida inúmeras vezes durante sua palestra no MCM,⁷ onde hoje a Coleção Folch está exposta. Destacou sua decisão de manter reunidas as peças “sem valor artístico” ou que não entrariam num “museu de primeira linha” porque cada conjunto rememorava a trajetória de seu pai e os lugares por onde passou.

Stella Folch fala a partir de um ponto de vista determinado, como colecionadora ou como guardiã da coleção do pai. Esse lugar permite que ela

7 Em setembro de 2015.

abstenha-se de opinar sobre a decisão tomada pela gestão municipal entre os anos de 2011 e 2012 sobre o local exato onde seus objetos seriam exibidos após o convênio firmado, tendo em vista que o plano inicial seria expô-los no MEB, e não no recém-criado MCM. Meus interlocutores do Museo Etnológico comentaram sobre sua notável satisfação com a recepção das peças pelo museu, após a assinatura do acordo com a prefeitura, como numa volta para casa, uma vez que a conexão entre os Folch e o MEB articula a origem de ambas as coleções. Interessante observar que a “casa” para a qual os objetos retornavam era um museu europeu, quando outras leituras poderiam interpretar que o local de origem na África ou na Ásia seriam “casa” legítima dessas relíquias.

Ao mesmo tempo, em sua palestra, demonstrou-se orgulhosa e igualmente satisfeita com a exposição no MCM da forma como é hoje apresentada ao público. A colecionadora comentou que no tempo de seu pai foram feitas compras também em condições muitas vezes adversas, ocasiões em que Albert Folch adquiria todo um conjunto “não tão bom”. É interessante observar a ordem de critérios da classificação dos objetos: apesar de reconhecer, do ponto de vista da história da arte, que algumas peças seriam “de qualidade inferior”, defende a coleção com argumentos sensíveis. De certa forma, a herdeira é a personagem mediadora das esferas em disputa nos dois museus através de sua coleção, e talvez justo por reconhecer-se como tal, sua fala siga direção oposta à controvérsia, optando pela dimensão emocional do usufruto da coleção.

A intenção de manter as peças “vivas”, segundo Stella Folch, estaria sendo cumprida na medida em que a coleção passa a interagir e dialogar com seu entorno. Ponto esse em que considera o MCM perfeitamente adequado, estando numa rua de intenso trânsito de público e em frente do Museo Picasso, onde num futuro próximo prevê a esperada parceria que recomponha o ambiente de inspiração das vanguardas artísticas do início do século XX através da “arte tribal”.

A relação da cidade com o artista Pablo Picasso enaltece as ocorrências que a ele se relacionam: ruas onde instalou seus estúdios, o café Quatre Gats para o qual pintou o cardápio em 1899, a Carrer Avinyó e as mulheres, os amigos artistas e intelectuais que o cercavam. Localizar-se em frente de seu museu confere prestígio à Coleção Folch, tanto do ponto de vista da valorização de um possível vínculo conceitual, que articula a obra *Les demoiselles d'Avignon* (1907) à Barcelona e à Sala de África do MCM, como o dar-se a conhecer aos inúmeros visitantes do Museo Picasso.

Na trajetória dos campos da arte e da antropologia, a ligação entre Picasso e as coleções “exóticas” do Musée du Trocadéro por volta de 1906 em Paris corrobora a coerência da aproximação valorizada em Barcelona. De acordo com James Clifford (2008), no século XX a relação entre surrealismo e etnografia alimentou-se da ruptura com os conceitos predominantes até então de “arte” com A maiúsculo, e “alta” e “baixa” culturas, dissolvendo hierarquias que formulariam as concepções que se seguiram em ambos os campos do conhecimento. A “descoberta” de outros modos de pensar a representação, a estética e a expressão revelavam diferentes sistemas simbólicos alheios à tradição europeia (Rojo de Castro, 2012).

A Coleção Folch chega ao grande público catalão através de uma cessão por 20 anos prorrogáveis, assinada por Stella Folch e pela prefeitura de Barcelona de mais de duas mil peças de todas as partes do mundo, celebrada em 2011. O anúncio da parceria informava que o Museo Etnológico iniciaria remodelação para acolher a coleção, enfatizando a oportunidade de reunir num mesmo espaço coleções “etnográficas” e “artísticas” (Institut de Cultura de Barcelona, 2011). Nesse mesmo anúncio a prefeitura divulgou o plano de reforma do edifício, inaugurado em 1973.⁸ Nesse ínterim, a Coleção Folch foi armazenada e iniciaram-se os estudos de avaliação e catalogação do acervo. Assim, uma vez mais, os objetos seriam reclassificados, migrando de um campo conceitual a outro, de acordo com a interpretação dos profissionais envolvidos nesse processo.

De acordo com meus interlocutores do MEB, a proposta inicial havia sido receber no museu antropológico a Coleção Folch e adotar a perspectiva “etnográfica” dos objetos, relacionando-os à vida social catalã. Com isso, pensavam transmitir o pressuposto comparativo da antropologia, atualizado aos dias de hoje. Para além, notam-se alguns pontos importantes da proposta que desenvolveram nos anos anteriores, desde a entrada de Josep Fornés como diretor do museu em 2008: expor objetos que demonstrem e incentivem o diálogo da Catalunha com as culturas com as quais a região relacionou-se no passado e mantém relações no presente. Quando questionado sobre como então o MEB se preparava para receber e exibir a Coleção Folch, Enric Miró, braço direito do

8 O Museo Etnológico de Barcelona foi inaugurado em 1949 e sempre ocupou o mesmo terreno, embora o edifício tenha sido reconstruído nos anos 1970.

diretor, explicou em entrevista⁹ que a renovação passaria por esse trabalho já em andamento, e o plano seria classificar os objetos através dos cinco continentes, considerando a Catalunha e sua relação com os países e grupos representados.

Portanto, a expectativa do campo museológico de Barcelona a partir do anúncio desse documento à imprensa seria conhecer a coleção através da exposição de longa permanência a ser montada no Museo Etnológico. De acordo com ex-funcionários, em sua história recente o MEB sofreu com a falta de prestígio junto aos administradores públicos que passaram pela prefeitura de Barcelona. Todos afirmaram que o investimento na reforma do edifício não se realizaria se não fosse a ocasião da recepção desses objetos. O museu então se preparava para redesenhar a mostra e promover alterações no prédio quando uma mudança de planos redefiniu os rumos da instituição.

Da antropologia à arte

Após a assinatura do convênio para receber a Coleção Folch, o Institut de Cultura de Barcelona (ICUB)¹⁰ contratou alguns profissionais especialistas para avaliarem os objetos e produzirem um primeiro documento informativo. Essa análise não se restringiu à Coleção Folch, embora o objetivo fosse compreender a dimensão da coleção e considerar suas oportunidades de exibição. Os especialistas envolveram-se também no estudo sobre as coleções públicas do MEB, sendo acompanhados por conservadores e funcionários do próprio museu nesse trabalho.

Tive a oportunidade de entrevistar dois desses especialistas: Elena Martínez, que num primeiro momento esteve dedicada às coleções de objetos da África e Oceania (esta última posteriormente passaria aos cuidados da Cambridge University através de seu Anthropology and Archaeology Museum); e Ricard Bru, especialista em arte japonesa que acompanharia a análise e catalogação dos objetos da coleção da Ásia, junto com o idealizador do futuro Museo de Culturas del Mundo, Josep Lluís Alay. Ambos relataram o extenso trabalho de classificação dos objetos, tanto da Coleção Folch quanto do MEB, muitos deles

9 Em 23 de fevereiro de 2016.

10 Órgão de cultura da prefeitura.

sem dados e informações suficientes, sendo necessária a consulta a especialistas estrangeiros que colaboraram nessa fase. Nesse trabalho encontraram objetos que nunca haviam sido exibidos, alguns por eles considerados de grande “qualidade”. Em entrevista,¹¹ Ricard Bru analisou que a criação do novo museu (MCM) permitiu que Barcelona tivesse acesso a patrimônios públicos nunca antes expostos e que, em sua perspectiva, permaneceriam ocultos não fosse o esforço de sua concepção.

É fundamental destacar que os profissionais convidados eram, em sua maioria, historiadores da arte, o que permite entender que desde esse início já havia a intenção de interpretar os objetos atrelados a esse campo de estudos, ainda que talvez não exclusivamente. Nas entrevistas, os especialistas referiam-se aos objetos utilizando categorias classificatórias como “bons”, “de qualidade”, “especiais”, “de bom nível” e também consideraram critérios como seu valor de mercado, sua antiguidade, autenticidade, unicidade e raridade. Sua avaliação, portanto, partiu de uma análise que tomava a coleção como objetos de “arte extraeuropeus”, ainda que os depoimentos dos funcionários do Museo Etnológico demonstrassem que não coincidiam plenamente com essa classificação.

O resultado da análise apontou para a “qualidade artística” do acervo e a possibilidade de construir um projeto de grande visibilidade para a cidade. Nesse momento, o Museu Etnológico tornou-se opção secundária, abrindo espaço para a constituição de um museu de “arte extraeuropeia”. A Coleção Folch é então requalificada: antes adequada a ser exibida em um museu tradicionalmente dedicado à disciplina antropológica, ganha novo status, alcançando maior prestígio quando considerada capaz de sustentar a criação de um “museu de arte”.

Interessa ressaltar que as decisões sobre o modo de classificar e expor os objetos no então futuro MCM passaram por vários profissionais, inclusive um coletivo formado também por antropólogos, que aos poucos foram retirando-se do grupo ao notarem a tendência do museu de exibir os objetos como arte. Aparentemente, a antropologia e seus porta-vozes perderam espaço para uma interpretação mais estética e dedicada às massas de visitantes não especializados que frequentam os museus de Barcelona. A resposta foi uma onda de acusações sofridas pelo novo museu, rotulado de raso e descontextualizado.

11 Em 30 de novembro de 2015.



Figura 4. Objeto da Coleção Folch,¹² Sala de Ásia – MCM
(foto: acervo pessoal da autora, 2015).



Figura 5. Objetos da Coleção Folch,¹³ Sala de Oceania – MCM
(foto: acervo pessoal da autora, 2015).

12 Suporte de gongo, coleção da Ásia, Birmânia (Myanmar), século XIX, número de inventário MEB CF 5835.

13 Proas de canoa, dentre elas algumas das culturas Sepik e Iatmul, Indonésia, século XX, coleção da Oceania.

O período em que ocorre a recepção da coleção pelo Museo Etnológico e a posterior avaliação e classificação dos objetos coincide com a confirmação do esvaziamento de duas casas góticas localizadas lado a lado na Carrer Montcada, rua central do turístico bairro do Born. O anúncio da saída de dois museus¹⁴ que ocupavam esses espaços encaixou perfeitamente à demanda de um local mais adequado para a construção do novo museu de “arte primitiva”, e localizá-lo em frente ao Museo Picasso parecia a oportunidade de criar um importante espaço de arte na cidade.

Em 26 de outubro de 2012, cerca de um ano e meio depois de assinado o comodato entre os Folch e o MEB, a prefeitura anunciou à imprensa a criação do Museo de Culturas del Mundo nas duas citadas casas, já com detalhes bastante precisos sobre seu plano de montagem. O documento informa sobre o objetivo de situar Barcelona entre as “grandes cidades europeias”, reafirmando seu caráter de “capital cultural” através da apresentação e difusão das coleções da Ásia, África, América e Oceania:

El patrimoni artístic i cultural dels pobles no occidentals és avui un element fonamental per a desxifrar les claus de la modernitat i del món del segle XXI. L'evolució de l'etnografia al llarg del S.XX ha transformat el sentit d'aquest tipus de museus, i els ha convertit en una valuosa contribució a la creativitat i a l'excel·lència artística de les grans ciutats europees i nord-americanes. Es precisament la trajectòria d'institucions similars al Museu de Cultures del Món que Barcelona construeix avui la seva pròpia proposta. Es tracta d'una nova iniciativa cultural que posa Barcelona i Catalunya en relació amb el món i, per tant, eixampla la dimensió internacional de la capital del país, Barcelona. (Ayuntamiento de Barcelona, 2012, p. 2).¹⁵

14 Museo Barbier-Mueller e o Museo Textil y de la Indumentaria.

15 “O patrimônio artístico e cultural dos povos não ocidentais é hoje elemento fundamental para decifrar as chaves da modernidade e do mundo do século XXI. A evolução da etnografia ao largo do século XX transformou o sentido desse tipo de museu, convertendo-o em uma valiosa contribuição à criatividade e à excelência artística das grandes cidades europeias e norte-americanas. É precisamente a partir da trajetória de instituições similares ao Museu de Culturas do Mundo que Barcelona constrói hoje a própria proposta. Trata-se de uma nova iniciativa cultural que põe Barcelona e Catalunha em relação com o mundo e, portanto, amplia a dimensão internacional da capital do país, Barcelona” (tradução minha).

As críticas que seriam expostas a partir de então, com a decisão de criar o Museo de Culturas del Mundo para abrigar a Coleção Foch, deixando de lado o plano inicial de exibi-la no Museo Etnológico, foram em sua maioria originadas nos antropólogos das universidades da cidade.

O documento acima citado elenca uma série de museus que serviram de inspiração ao MCM, reiterados pelos meus entrevistados, como Musée du quai Branly, Musée Guimet, British Museum e Metropolitan Museum of Art. Entende-se que a desistência de exibir a Coleção Folch no MEB e criar o MCM tenha contado com um forte componente de visibilidade internacional que se pretendia galgar, daí os demais fatores como localização privilegiada e “interpretação estética” dos objetos favorecerem essa escolha.

Dentre os objetivos divulgados estava o reconhecimento de personalidades que trabalharam pela preservação e manutenção das obras, como Albert Folch, Eduald Serra e August Panyella, os já citados colecionadores e colaboradores do MEB. Destacam-se também os objetivos de apresentar as diferentes culturas do mundo através de seu legado artístico e material; a proposta de discurso multidisciplinar que envolvesse arte, antropologia, história, filologia, religiões, linguística, geografia e filosofia; e o intuito de potencializar o desenvolvimento socioeconômico da cidade através da oferta turística e cultural (Ayuntament de Barcelona, 2012).

Apesar de citar o Museo Etnológico como instituição que contribuiria com sua coleção para a montagem da exposição de longa duração do MCM, os planos para esse museu não constam do documento. Também não trata da decisão de deslocar de um museu a outro a Coleção Folch, nem explica se outra parte dela seria exibida no MEB, como inicialmente previsto. Apesar das declarações oficiais e extraoficiais sobre o intuito de diálogo multidisciplinar do ICUB em relação ao novo museu, o ocultamento das decisões sobre o futuro do MEB e as orientações a ele oferecidas ao longo dessa gestão municipal apontam os primeiros indícios do que se configuraria como um conflito nos meses seguintes.

O ponto de vista dos antropólogos

Apesar da relatada discordância da direção do MEB em relação às escolhas de seus superiores quanto ao destino da Coleção Folch, ao que tudo indica,

a controvérsia se instaurou no momento em que a imprensa local difundiu o rumor de que haveria alguns problemas em relação à decisão tomada. Os jornais catalães noticiaram a publicação de um manifesto assinado por 80 professores e pesquisadores da Universitat de Barcelona, denunciando o desmantelamento do que havia de mais “valioso” no acervo do MEB para composição do MCM, e sua redução ao “folclorismo” de um museu sobre tradições, festas e costumes catalães, além de acusações de “fundo ideológico” (Savall, 2014), numa referência ao nacionalismo catalão vigente.

O manifesto foi publicado pelo Grup de Recerca sobre Exclusió i Control Socials (GRECS) da Universitat de Barcelona em dezembro de 2014, grupo composto em sua maioria por antropólogos e sociólogos, alguns deles ex-colaboradores do Museo Etnológico. O texto aborda questões centrais do debate internacional sobre a revisão histórica dos museus de antropologia europeus a partir da descolonização da África e Ásia na segunda metade do século XX. Comenta a origem desses museus criados como instrumento da propaganda e exaltação à empresa colonial, e o que considera duas linhas atuais de debates a respeito: a primeira, uma autorreflexão e até autoincriminação por parte dos museus sobre sua criação e consolidação; e a segunda, a indecisão de responsáveis políticos e técnicos sobre o tema, que leva as instituições à paralisia.

Quanto ao MEB, as acusações foram dirigidas à prefeitura de Barcelona, através do ICUB, de que estaria produzindo a “coisificació de la cultura i identitat catalanes”¹⁶ no novo plano museográfico. Tudo isso à revelia de sua direção e funcionários, espoliando o museu de suas coleções “exóticas”, a maior parte proveniente de países que integraram o império colonial espanhol, como México, Peru, Marrocos e Guiné Equatorial. Concluem que, portanto, restaria ao MEB exibir as coleções do antigo Museu d’Arts, Indústries i Tradicions Populares¹⁷ como exemplares das culturas catalães, “seja lá o que isso signifique”. O manifesto expõe ainda as dificuldades do trabalho cotidiano do Museo Etnológico, como a formação inadequada de seus funcionários, o baixo orçamento, os obstáculos arquitetônicos do edifício hexagonal e urbanísticos da localização do museu na montanha de Montjuïc.

16 “Coisificação da cultura e identidade catalães” (tradução minha).

17 O atual MEB narra sua origem a partir das coleções do Museu Etnològic i Colonial (1949) e do Museu d’Arts, Indústries i Tradicions Populares (1942).

Há que se destacar que o GRECS é formado por pesquisadores interessados em acompanhar criticamente as transformações urbanas da cidade, que produzem análises de grande circulação no meio intelectual, cultural e jornalístico de Barcelona, especialmente através das assinaturas de Llorenç Prats e Manoel Delgado. Nessa linha, denunciam a recorrente reclamação dos museus de médio e pequeno porte sobre a cobrança de rentabilidade econômica e das estatísticas de visitantes, segundo o documento, fruto do impulso neoliberal dominante na Barcelona pós-olímpica.

Quanto ao Museo de Culturas del Mundo, evidenciam a semelhança ao processo de criação do Musée du quai Branly em Paris frente aos protestos dos departamentos de antropologia franceses e à satisfação dos marchands de arte, criando um museu voltado ao turismo de massa e à dimensão estética dos objetos, como se “o ato de contemplação devesse ser independente de suas condições de produção e apropriação” (tradução minha). Acusa-o de acrítico e de “consagração do exotismo superficial” ao gosto das elites catalãs, que ocultaria a experiência colonial contida nessas coleções. Por fim, classifica a proposta de exibição da cultura material catalã no Museo Etnológico de Barcelona como “de presépio”, referindo-se ao uso de uma definição de cultura engessada e “folclórica”, sem diálogo, conflito ou negociação.

A partir da publicação do manifesto, a imprensa ampliou a repercussão para além dos círculos acadêmicos, colhendo declarações de antropólogos e museólogos contra e a favor dos referidos projetos de museus. Nesse ambiente o MCM preparava sua inauguração para o dia 7 de fevereiro de 2015.

Josep Fornés, diretor do Museo Etnológico, reafirmou a expectativa sobre seu posicionamento crítico quanto ao MCM em entrevista.¹⁸ De fato, considera que “perdemos o museu de culturas, mas conseguimos salvar o etnológico”, referindo-se especificamente às questões metodológicas e conceituais da concepção de ambos os museus. O direcionamento do trabalho conduzido por Fornés demonstra que no MEB os objetos são interpretados a partir de outros critérios: mais “antropológico” seria a definição corrente entre os entrevistados, embora na universidade também encontremos críticas a suas iniciativas.

18 Em 10 de fevereiro de 2016.

Fornés explicou seu modo de trabalho no museu. Chama de “antropologia aplicada” o esforço de responder através dos objetos aos problemas que considera centrais para o debate sobre a Catalunha contemporânea, o que entende ser sua relação com passado e presente, passando por temas “incômodos”, como o próprio define:

Un museo de antropología que de verdad actúe como un museo de antropología suele ser incómodo. Aquí, en Japón, en Alemania, en México, en Estados Unidos. Si un museo de antropología habla de arqueología no hay problema, si habla de historia no hay problema, si un museo de antropología habla de estética, de arte, no hay problema. Cuando un museo quiere tener como objeto de estudio la realidad social dinámica y cambiante, conflictiva y problemática, con todos los aspectos de los márgenes sociales y culturales, aquí viene el problema. Este museo ha tenido muchos problemas porque ha ejercido de museo de antropología.

Sua percepção do que deve ser um museu que detém coleções etnográficas é bastante estrita. Considera um insulto a apropriação de objetos extraeuropeus produzidos em contextos específicos e exibidos em museus ocidentais com forte tradição colonial, interpretados como arte à moda europeia. Josep Fornés não está sozinho em seu posicionamento em relação às formas de interpretação de objetos coletados em tempos coloniais. Grandes museus dentro e fora da Europa veem-se atualmente cercados de acusações, solicitações de repatriamento de patrimônios e questionamentos sobre a legitimidade de deter e expor coleções (Ames, 1992; Karp; Lavine, 1991; Sleeper-Smith, 2009).

James Clifford nos anos 1980 já apontava para a perspectiva de diálogo com as populações originárias na recomposição de museus antropológicos, como as experiências que observou no Canadá (Clifford, 1991). Reclificados como “zonas de contato” no sentido de conformarem-se como tempo e espaço de junção de sujeitos separados geográfica e historicamente (Clifford, 1991), os museus viram-se tensionados a organizarem-se para redefinir seus rumos a partir das críticas decorrentes da descolonização. Redes como o International Committee for Museums and Collections of Ethnography (ICME) do Conselho Internacional de Museus (ICOM), e projetos financiados pela União Europeia como a Red Internacional de Museos de Etnografía (RIME), que se

desdobrou na rede Sharing a World of Inclusion, Creativity and Heritage (SWICH), reúnem seus profissionais sobre a temática. Buscam repensar o futuro dos museus etnológicos, considerando inclusive se para eles haveria futuro possível (Roigé; Fernández de Paz; Arrieta, 2008), diante da avalanche de reivindicações recebidas e também da variedade de respostas dadas por museus e intelectuais. As iniciativas desenvolvidas pelas instituições constituem por si mesmas um farto campo de pesquisa para antropólogos, museólogos e demais profissionais interessados nas atuais transformações no mundo dos museus.

Por fim, a inauguração do novo MCM teve boa repercussão nos jornais locais e entre o campo dos museólogos e demais interessados na Catalunha, ainda que as primeiras visitas tenham apenas confirmado os principais pontos de críticas por parte dos antropólogos.

Inaugurado o museu em fevereiro, este ofereceu entrada gratuita a todos os visitantes durante cerca de dois meses. Ao final de maio de 2015, as eleições municipais alteraram o cenário político de Barcelona, o que significou a saída dos profissionais responsáveis pela criação do MCM e a ascensão de outros atores políticos. O fim da gestão municipal não resultou, entretanto, na conclusão das obras de reforma do MEB. Ao contrário, as perspectivas de reabertura pareciam pouco promissoras.

Em setembro de 2015, o Museo Etnológico iniciou a comunicação visual pelas ruas da cidade, informando aos moradores sobre sua reinauguração no início de outubro do mesmo ano. Nos cinco meses entre a chegada de um novo partido na prefeitura e reinauguração do museu, houve debates, acordos e novos planos para a conclusão dos últimos detalhes da reforma.

Nos meses seguintes a nova prefeita entregaria nas mãos de Josep Fornés a direção do MEB e do MCM, fundindo ambos os museus em uma só instituição dedicada às culturas de dentro e de fora da Europa, com duas sedes: uma em Montjuïc e outra no Born. A decisão de convidar um dos principais críticos do projeto a dirigir o Museo de Culturas del Mundo soou como o anúncio do seu desmonte por parte dos ex-colaboradores, agravada pelas declarações e demonstrações de que mantinha oposição à visão que o museu projeta.

Assumida a direção de ambos os museus, uma de suas primeiras iniciativas foi suspender a seguinte mostra temporária que inauguraria em 2016 no MCM e replanejá-la. Sua forma de anunciar a chegada de uma outra concepção ao

novo museu foi contrapor o modelo prioritariamente estético da exposição permanente, de acordo com sua perspectiva, com uma exibição de curta duração que promovesse a interpretação “crítica” daqueles objetos.

Junto a outros profissionais museólogos, conservadores e antropólogos elaborou um projeto para rever as memórias coloniais da Catalunha na então Guiné Espanhola (atual Guiné Equatorial) na primeira metade do século XX. Com essa proposta pretendia enfrentar um discurso corrente na cidade de que os catalães não colonizaram, e que esse fato histórico teria sido obra do império espanhol, mais especificamente de Castilha. Em entrevista, comentou alguns pontos que considera delicados de serem tratados por exposições, como os ganhos econômicos de empresas familiares da Catalunha com a exploração dos recursos naturais da colônia.¹⁹

A segunda ação da prefeitura no sentido de “solucionar” o problema MCM versus MEB foi reunir um grupo de especialistas e interessados que pudesse debater os pilares de sustentação conceitual de ambos os museus, e propor alguns caminhos para seu futuro. Desse grupo participaram antropólogos, museólogos, historiadores da arte, profissionais que colaboraram anteriormente na criação do MCM e novos convidados. Josep Fornés manteve-se à frente de ambos os museus e consolidou a proposta de transformá-los em um só.

Considerações finais

A pesquisa de campo realizada em Barcelona adentrou um ambiente de conflito pessoal e institucional entre os museus estudados e seus principais personagens. Ao contrário de trabalhar na comparação de propostas museográficas desenhadas pelos profissionais, este trabalho procura refletir sobre o cenário das transformações dos museus europeus e suas coleções etnográficas. Por sua vez, estas são atualizadas diante das disputas conceituais e ideológicas que atravessam disciplinas acadêmicas e seus conflitos.

A Coleção Folch tornou-se pivô da disputa que envolve mais que profissionais defensores ou acusadores das perspectivas adotadas. Ela mobiliza

19 A exposição Ikunde. Barcelona, Metròpoli Colonial inaugurou em 10 de junho de 2016, no MCM.

argumentos fazendo ressurgir histórias passadas de colaborações de personalidades catalãs, trajetórias e proposições de políticas culturais ao longo de mais de um século e ativa contrapontos entre “arte” e “antropologia” experimentados por outros museus dentro e fora da Europa. O curioso parece ser justo a capacidade desses objetos de torná-los referência para pontos de vista muito divergentes, seja como um grande museu de arte “não ocidental” que espera valorizar tradições diferentes da europeia, seja como modo de revisar e enfrentar o fantasma do passado colonial.

A partir do trabalho dos profissionais dos museus foi possível conhecer parte dos dilemas que enfrentam para a exibição dos objetos coletados em regiões coloniais ou ex-colônias. E compreender que, qualquer que seja a proposta adotada, encontrarão divergências inerentes às interpretações dos campos do conhecimento. Isso possibilitou ainda refletir sobre o papel desempenhado pelos antropólogos nesse contexto, seja dentro da universidade, do museu ou de instâncias governamentais.

O interesse da pesquisa esteve menos em tomar partido de algum lado da disputa, se é melhor exibir as coleções como “arte” ou “antropologia”, e mais em conhecer argumentos, estratégias e opções disponíveis neste árduo trabalho de renovação dos museus e de suas coleções. O modo como cada grupo, a cada momento, define esses objetos interessa na medida em que se tornam fundamentos que legitimam determinadas visões de mundo, e opções conceituais e metodológicas aplicadas aos museus. Ou acusam os mesmos em suas inevitáveis incoerências. E se articulam a um movimento mais amplo em andamento na Europa sobre os debates que visam reconfigurar os museus de antropologia, pós-questionamentos do próprio status da disciplina como campo científico legítimo (Godelier, 2016).

Referências

AMES, M. M. *Cannibal tours and glass boxes: the anthropology of museums*. Vancouver: The University of British Columbia Press, 1992.

AYUNTAMENT DE BARCELONA. *Creació del nou Museu de Cultures del Món*. Mesura de Govern. Consell Plenari Municipal, 26 d'octubre de 2012.

BARCELONA i els museus com a pessebres. Barcelona, 2014. Disponível em: <http://www.ub.edu/grecs/wp-content/uploads/2014/12/Barcelona-i-els-museus-com-a-pessebres.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2017.

BENNETT, T. *The birth of the museum: history, theory, politics*. London: Routledge, 1995.

CAMPBELL, S. A estética dos outros. Tradução de Érica Geisbrecht. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 2, 2010. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2386>. Acesso em: 15 jan. 2018.

CLIFFORD, J. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1991.

CLIFFORD, J. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 23, p. 69-89, 1994.

CLIFFORD, J. Sobre a autoridade etnográfica. In: CLIFFORD, J. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. p. 132-178.

CONKLIN, A. *In the museum of man: race, anthropology and empire in France, 1850-1950*. Ithaca: Cornell University Press, 2013.

DIAS, N. *Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro (1878-1908): anthropologie et muséologie en France*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1991.

DUARTE, A. O museu como lugar de representação do outro. *Antropológicas*, Porto, n. 2, p. 121-140, 1998.

FINDLEN, P. *Possessing nature: museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy*. Berkeley: University of California Press, 1994.

GODELIER, M. En el mundo de hoy, la antropología es más importante que nunca. *Revista de Antropología Iberoamericana*, v. 11, n. 1, p. 59-77, enero/abr. 2016.

GONÇALVES, J. R. S. O templo e o fórum: reflexões sobre museus, antropologia e cultura. In: CHUVA, M. (org.). *A invenção do patrimônio: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Iphan, 1995. p. 55-66.

GONÇALVES, J. R. S. Teorias antropológicas e objetos materiais. In: GONÇALVES, J. R. S. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Brasília: Ministério da Cultura/Iphan, 2007. p. 13-42. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

INGOLD, T. 1993 debate Aesthetics is a cross-cultural category. In: INGOLD, T. (ed.). *Key debates in anthropology*. London: Routledge, 1996. p. 201-236.

INSTITUT DE CULTURA DE BARCELONA. *La Col·lecció Folch formarà part del Museu Etnològic de Barcelona*. Barcelona, 2011.

KARP, I.; LAVINE, S. D. *Exhibiting culture: the poetics and politics of museum display*. Washington: Smithsonian Institution, 1991.

L'ESTOILE, B. de. *Le goût des autres: de l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion, 2007.

LATOUR, B. (ed.). *Le dialogue des cultures: actes des rencontres inaugurales du Musée du quai Branly*, 21 jun. 2006. Paris: Babel: Musée du quai Branly, 2007.

MONTECHIARE, R. *Museus em transformação: antropologia e descolonização nos museus de Madrid e Barcelona*. 2017. Tese (Doutorado em Antropologia Cultural) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

PASCUAL I MIRÓ, E.; GABRIEL I TOMÀS, A.; SORIANO I MARIN, M. D. Historia de las colecciones. In: MUSEO de Culturas del Mundo: guía de visitas. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 2015. p. 108-123.

PRICE, S. *Paris primitive: Jacques Chirac Museum on the Quai Branly*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

ROIGÉ, X.; FERNÁNDEZ DE PAZ, E.; ARRIETA, I. El futuro de los museos etnológicos: consideraciones introductorias para un debate. In: CONGRESO DE ANTROPOLOGÍA, 11., Donostia, 2008. *Actas [...]* Donostia: Ankulegi Antropologia Elkarte, 2008. p. 9-34.

ROJO DE CASTRO, L. Ceci n'est pas une pipe. *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos*, n. 3, p. 73-85, 2012.

ROMA, J.; VALLS, A. El museu de la Fundació Folch. *Revista d'etnologia de Catalunya*, n. 13, p. 149-152, 1998.

SAVALL, C. La reducció del Museu Etnològic a lo catalán alarma a los antropólogos. *El Periódico*, Barcelona. 2 dic. 2014. Disponível em: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/barcelona/reduccion-museu-etnologic-catalan-alarma-antropologos-3737090>. Acesso em: 24 maio 2016.

SLEEPER-SMITH, S. *Contesting knowledge: museums and indigenous perspective*. Lincoln: University Nebraska Press, 2009.

STOCKING JR., G. W. *Objects and others: essays on museums and material culture*. Madison: The University Wisconsin Press, 1985.

WEINER, J. (ed.). *Aesthetics is a cross-cultural category*. Manchester: Group for Debates in Anthropological Theory, 1994.

Recebido: 16/01/2018 Aceito: 29/11/2018 | Received: 1/16/2018 Accepted: 11/29/2018



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Arte Pará: etnografia e interpretação em um salão de artes visuais na Amazônia

Arte Pará: ethnography and interpretation at a visual arts exhibition in the Amazon

John Fletcher*

* Universidade Federal do Pará – Belém, PA, Brasil

coustonjf@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5465-5278>

Resumo

O presente trabalho traz relatos etnográficos sobre experiências com artistas, curadores, organizadores e técnicos na montagem do salão Arte Pará, entre os anos de 2012 a 2015, realizados na cidade de Belém. Parte integrante de uma pesquisa de doutorado, este recorte se baseia em premissas metodológicas sincrônicas e dialógicas, a partir de autores como Vincent Crapanzano e James Clifford, problematizados por aportes de pensamentos de Walter Mignolo, Eva Marxen, Beatriz Sarlo, Homi Bhabha e Johannes Fabian, dentre outros. Desse modo, com o intuito de expor um olhar mais crítico sobre nosso presente assimétrico, essa pesquisa visa a conferir outras dimensões interpretativas para a dinâmica geral da experiência humana.

Palavras-chave: artes visuais; Arte Pará; Amazônia; etnografia.

Abstract

The presente paper brings ethnographic reports on experiences with artists, curators, organizers and technicians in the assembly of the Arte Pará exhibit, between the years of 2012 to 2015, held in the city of Belém. An integral part of a doctoral research, this clipping is based on synchronic and dialogical methodological premises from authors, such as Vincent Crapanzano and James Clifford, problematized by contributions of thoughts by Walter Mignolo, Eva Marxen, Beatriz Sarlo, Homi Bhabha and Johannes Fabian, among others. Thus, in order to expose a more critical view of our asymmetric present, this research aims at conferring other interpretative dimensions to the general dynamics of human experience.

Keywords: visual arts; Art Pará; Amazon; ethnography.

Considerações iniciais¹

Ao pararmos para refletir acerca dos salões de artes visuais no exterior, em grande medida pertencentes a algumas das primeiras experiências museais debatidas e problematizadas hoje (Julião, 2006; Pomian, 1984), destaco que os mesmos têm algumas de suas origens ligadas às academias de Belas Artes, já no século XVIII, com uma expansão significativa durante o século XIX e XX (Alvim; Branco; Rocha, 2007). No caso do Brasil,² esta proposta de visibilidade artística, por meio de exposições públicas, ocorreu a partir de 1840, com a Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes, sob direção de Felix Émile Taunay, filho de Auguste Taunay, sendo este último um dos nomes que compôs a famosa Missão Artística chefiada por Jacques Lebreton (Lourenço, 1999; Moreira, 2007). O intuito da missão chefiada por Lebreton, vale acrescentar, com a consequente instituição da Exposição Geral da Academia Imperial, foi o de alinhar artisticamente a cidade do Rio de Janeiro, não somente em termos museais, à posição de capital do império português, isto com a vinda da corte de D. João ao Brasil na primeira metade do século XIX (Luz, 2006; Pereira, 2010).

Esses salões artísticos, geralmente apresentados em equipamentos culturais para familiarizar seus visitantes com os critérios acadêmicos, os assuntos em voga e os estilos desenvolvidos por seus participantes, igualmente estabeleceram diferentes modos de parceria entre as suas edições e as críticas de arte de então, e implementaram, até certo ponto com êxito, influência na carreira de artistas, na visibilidade de obras de arte e nos discursos históricos que estavam coniventes com interesses, na maioria das vezes, hegemônicos (Alvim; Branco; Rocha, 2007; Julião, 2006) – isso, pelo menos, antes dos debates em torno das consequências ligadas ao “Salão dos Recusados” (Salon des Refusés), na Paris de 1863.

-
- 1 Agradeço à Capes pela concessão da bolsa durante a realização do doutorado, aos professores Drs. Ernani Chaves (PPGA/UFPA) e Agenor Sarraf (PPGA/UFPA) pela orientação e coorientação, respectivamente, e à professora Dra. Jane Felipe Beltrão (PPGA/UFPA) pelos preciosos ensinamentos.
 - 2 É válido destacar também, a título de primeira realização oficial, ainda que com características particulares, a exposição pública de arte organizada por Jean-Baptiste Debret em 2 de dezembro de 1829 (Pereira, 2010).

No caso do Arte Pará, salão paraense e localizado na esteira do que convenhamos chamar de contemporâneo,³ temos um projeto idealizado e capitaneado pelo jornalista e presidente do, então, Grupo Liberal,⁴ Rômulo Maiorana, que passou a ter grande parte de sua ocorrência⁵ (de 1996 a 2015) no Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP), dentre outros equipamentos culturais, não somente belenenses, mas intermunicipais. De alguma forma interligado aos contextos iniciais deste artigo, a ocorrência anual e ininterrupta do salão revelou, com a sua primeira edição no ano de 1982, um contraditório papel para se (re)construir outras faces das Amazônia⁶ após o período da ditadura militar – com destaque para a Amazônia Paraense –, e esteve alinhado também a ideais integracionistas, a partir de uma tentativa reincidente de fortalecimento artístico regional em relação ao eixo Sul-Sudeste (ver mais em Fletcher; Sarraf; Chaves, 2017).

Para o caso do presente trabalho, um recorte⁷ de uma pesquisa de doutorado desenvolvida entre os anos de 2012 a 2015, trabalhei com uma metodologia

-
- 3 Parto da ideia de contemporâneo como um campo de disputas pelo reconhecimento socio-cultural, pelas autoafirmações étnicas e indenitárias e pelo questionamento da concepção das histórias e dos dispositivos os quais construíram narrativas excludentes ou silenciadas (Albán, 2011).
 - 4 O Grupo Liberal é um conglomerado de mídia brasileiro, fundado em 1966, e representa o maior grupo em comunicação do estado do Pará, sendo também um dos maiores do Brasil e grande afiliado à Rede Globo através da Rede Liberal. Após a morte de seu fundador, Rômulo Maiorana, em 1986, passou a ser chamado de Fundação Rômulo Maiorana. As Organizações Rômulo Maiorana são grandes rivais do Grupo RBA de Comunicação, pertencente ao político Jáder Barbalho, e possuem, no governo do estado, ligado ao partido do PSDB, o seu maior cliente (ver mais em Pinto, 2013).
 - 5 Deve-se mencionar, todavia, que o percurso inicial do Salão se remete ao prédio de *O Liberal*, com sua mostra de artes plásticas, e à Galeria da Residência Maiorana, com a mostra de fotografias. Com o passar dos anos, outros e maiores espaços foram adicionados ao contexto de realização do salão, ao passo que os primeiros foram destituídos (Fletcher; Sarraf; Chaves, 2017).
 - 6 Devemos atentar ao fato de que a Amazônia como região não pode ser pensada como aquela somente atrelada ao vale do rio Amazonas, pois dentro dela também se considera o vale e o transcurso do Orinoco e seus afluentes, a Orinoquia, que desemboca no delta Amacuro, na Venezuela; incorporando a conexão entre ambos, o Casiquiare, os contrafortes da Cordilheira dos Andes, região chamada de Amazônia Andina, mais o Acre boliviano, o qual tem a cidade de Trinidad como grande emblema histórico (Pizarro, 2012).
 - 7 Devo informar, por conseguinte, que este recorte traz como foco minhas experiências etnográficas durante a montagem e abertura do Arte Pará. Também desenvolvi esse mesmo tipo de ação no decurso do salão, que ocorre até a primeira semana de dezembro de todo ano.

de interpretação das exposições do Arte Pará, com o uso de uma abordagem etnográfica sincrônica e dialógica (ver Clifford, 1998; Crapanzano, 1991; Fabian, 2006; Mignolo, 2003; Tedlock, 1986), capaz de evidenciar quais suas negociações com artistas, projetos visuais e equipamentos culturais na Amazônia. Esta outra forma de aproximação minha de sua concretização como evento tratou de ratificar uma postura capaz de dirimir a autoridade do antropólogo-autor, algo buscado pela incidência das vozes de outros, ainda que mediadas/editorializadas pela minha escrita, bem como um posicionamento mais orgânico e pertencente ao que a antropologia apresentou como o *being there* (o estar lá), ato diferente da chamada experiência de cartão postal, mas, acima de tudo, apresentação do real e verbalização da vitalidade, com suas especificidades de alto teor sógnico (Geertz, 2009).

Para um aprofundamento desses aspectos metodológicos, certas exemplificações com algumas das obras de arte que fizeram parte desse percurso do Arte Pará foram estabelecidas, e que, por serem vozes sociais (Gell, 1998), ras-cunharam indicativos convergentes aos desenhos curatoriais pensados pelo salão para construir um roteiro mais ou menos coeso de relações culturais entre local e global. Essas exemplificações com obras participantes, igualmente alicerçadas por diálogos entre a antropologia e o estudo da imagem, conferiram um andamento em que elas também foram tidas como informantes capazes de iluminar descrições inteligíveis para falar sobre a regularidade de tempos e espaços, sem dirimir particularidades.

O salão Arte Pará, mesmo ante à pequena quantidade de pesquisas acadêmicas, é um marcador para as experiências visuais feitas e apresentadas institucionalmente em Belém, com espaço na mídia e referencial para artistas e curadores, não somente locais. E observado o fato da própria pesquisa antropológica ter ainda discretas relações com práticas artísticas institucionais e recentes, esse evento aqui é tomado, em muitos aspectos de maneira inaugural, como um campo fecundo para investigações e análises em torno de suas narrativas/negociações conceituais e curatoriais, tecidas plurivocalmente, por meio de agenciamentos transculturais, em uma metrópole e, por extensão, em circuitos da região amazônica.

Arte e processos globais

*E somos só esta vã escrita
Nosso riso-risco contra um espelho, praia
Que nos inverte e desescreve
dissolvENDO-NOS*

Max Martins

A trajetória desse acercamento, no caso, iniciou-se na tarde do dia 10 de outubro de 2012, após uma série de negociações mediadas pelo professor e curador Dr. Orlando Maneschy junto à comissão de organização do Arte Pará. Esse processo de negociações, que já vinha sendo tratado desde o começo do primeiro semestre do referido ano, consistiu em preparar os organizadores do evento para as ações intencionadas por essa etapa menos distanciada de minha pesquisa, portanto dentro do espectro da observação participativa.

Foi por volta do começo da tarde daquele dia em questão que obtive o sinal verde para minha entrada no MHEP e na montagem da 31ª edição do salão, autorização essa efetivada por Daniela Sequeira, uma das coordenadoras gerais do evento. Contra algumas de minhas expectativas, Daniela foi extremamente acessível e interessada pela ação antropológica proposta e mencionou, inclusive, que já estava a par da minha tese, por conta da mediação de Orlando Maneschy e por conhecer o trabalho de meu professor e orientador, Dr. Ernani Chaves.

Quando cheguei ao local principal de montagem do evento, referência, inclusive, para o calendário anual, então, do museu – isso após enfrentar um trânsito terrível, já que a cidade estava efervescente em virtude do Círio de Nazaré, evento que iria ocorrer no domingo seguinte –, fui cordialmente recebido pelos curadores da exposição daquele ano: Paulo Herkenhoff, em sua terceira trajetória⁸ na curadoria geral do evento, e Armando Queiroz, curador

8 Paulo Herkenhoff, emblemático artista e curador do Espírito Santo, componente de uma das primeiras gerações de videoartistas no país, possui uma experiência com o Arte Pará desde 1987. Sua inserção curatorial, não obstante, se remete a um primeiro intervalo de anos, entre →

adjunto, ambos meus conhecidos de outras exposições e episódios em torno das artes visuais em Belém. Paulo foi quem, mais especificamente, falou-me de sua chegada à capital paraense na madrugada do dia anterior, terça-feira, dia 9 de outubro, para a montagem e consequente trabalho durante o dia que se sucedeu. E pelo que pude perceber, a organização estava com uma agenda tranquila naquela quarta-feira, não somente pelo planejamento prévio para a chegada de Paulo – a pintura das salas expositivas do museu, de acordo com sua escolha em diálogo com Roberta Maiorana, diretora executiva da Fundação Rômulo Maiorana –, como por uma antecipação da disposição das obras em seus nichos arranjados, frente a um plano/croqui elaborado pelos curadores. Conforme eles também me relataram, este pré-arranjo⁹ foi facilitado pela familiaridade que já possuíam com o espaço museal.

Um dado que me foi logo apreensível após minha chegada se relacionou com o pressuposto temático flexível e processual, para não fechar o evento com um mote muitas vezes desestimulante para os artistas – pressuposto, por sinal, já praticado no ano anterior do Arte Pará (2011), pela curadoria de Ricardo Resende. Segundo ratificado pelo próprio catálogo, publicado algum tempo depois, a mencionada edição de 2012 optou por trazer, visualmente, abordagens sobre os desafios da cultura contemporânea em suas tensões entre sensualidade e racionalidade, fricções no cotidiano e perplexidades do sujeito (Maiorana et al., 2013). E de acordo com o texto do curador, presente tanto nas paredes da exposição quanto na publicação do evento, os artistas convidados, mais especificamente, foram os que ganharam o papel de firmar,

→ 1990 e 1997 (Fletcher; Sarraf; Chaves, 2017), sucedida por outro intervalo, já entre 2005 e 2007. Seu retorno à curadoria do salão ocorreu em 2012.

9 Armando Queiroz, artista e curador paraense, foi quem me relatou mais sobre o processo que Herkenhoff teve para pensar acerca da disposição inicial das obras. Nesse caso, ele mesmo, Herkenhoff, e Roberta Maiorana fizeram um pré-projeto das relações entre os selecionados e convidados ainda em São Paulo. Tal pré-projeto serviu para que se verificasse, na montagem, se tal disposição ainda seria a ideal – e, ao que tudo indicava, as modificações foram muito poucas, sendo a maior ocorrida com a sala de Alberto Bitar, já que, antes, o artista se encontrava em uma distinta, mas que não parecia de acordo com sua poética, por conta de ser um espaço intermediário, de passagem, e que eliminava um maior silêncio que a sua obra pedia.

de maneira mais explícita, esse eixo conceitual proposto. Esses convidados, portanto, articulados para denotar “[...] o lugar do artista nos processos da sociedade global e a necessidade do reconhecimento da natureza intrínseca dos paradigmas específicos de cada comunidade” (Herkenhoff, 2013, p. 6), delinearam um princípio ciente das transformações pelas quais o mundo vinha passando e insinuaram uma atenção para que o salão respondesse a esse contexto dinâmico e interconectado.

No que concerne a esse grupo de artistas convidados, mais diretamente, identifiquei que ele foi mesclado tanto por nomes locais – destaque para Berna Reale (PA) e para Guy Veloso (PA) –, quanto por de outros estados – destaque para Paulo Nazareth (MG), que recebeu bastante atenção com seus vídeos, fotografias, reproduções, sendo estas últimas vendidas na abertura do salão por valores simbólicos; Rodrigo Braga (PE), por apresentar uma série de fotografias, *Desejo eremita*; e para Delson Uchôa (AL), com suas performances orientadas para a fotografia, em plena caatinga brasileira, repleta de inserções de guarda-chuvas de mão de obra barata, de maneira a construir paisagens pictóricas surreais. Esse grupo de nomes estabelecidos do cenário das artes visuais concretizou uma coluna vertebral curatorial, capaz de conceder aos artistas convidados um papel expográfico diretor, diferente do atribuído aos artistas selecionados.

O curador Herkenhoff foi quem ainda abordou como o Arte Pará havia se modificado desde suas primeiras edições (já que ele, Paulo, estava presente, mesmo em sua fase inicial), edições as quais tinham partido de um arranjo, inclusive, mais despojado, até o estágio atual, mais profissional e respeitado. Quando questionado por mim acerca da atual proporção da mostra, destacou a expansão primeira do evento em virtude das mudanças rápidas pelas quais o cenário artístico paraense tinha passado – expansão que resultou no reconhecimento artístico de muitos nomes locais para outros eixos do país e do exterior, e também foi aquecida pela vinda de vários nomes estabelecidos no cenário artístico nacional –, ao passo que aquela montagem, com seus 25 selecionados, um número enxuto em sua opinião, privilegiaria uma qualidade que, muitas vezes, seria questionável se o número de obras para um evento como aquele se apresentasse alto.

A sua satisfação com as escolhas do júri de seleção naquele contexto – júri por ele selecionado e composto por Alexandre Sequeira, artista e professor do

curso de artes da UFPA; Yuri Firmeza, artista plástico cearense; Clarissa Diniz, curadora recifense; e Delson Uchôa, artista plástico alagoano –, pareceu-lhe inspiradora. Nesse sentido, Herkenhoff não poupou esforços para mostrar selecionados e a exposição de seus trabalhos pelas salas do prédio no qual estavam dispostas. Igualmente coerente a esse desenho da exposição, ademais, foi observar a sua atenção aos espaços de respiração entre cada uma das proposições artísticas – a distância, mais precisamente, entre umas e outras, para que não surgissem interferências, sobreposições não intencionais, etc. –, bem como as relações/diálogos que cada uma podia estabelecer com as demais ao seu redor e com as cores definidas para cada uma das salas do museu – cores pensadas como alternativa de imersão sensorial e harmonia estética, tentativa de quebra parcial com a presentificação do prédio histórico.

O diálogo entre Paulo Herkenhoff e eu sobre o Arte Pará daquele ano, cujo tom informal e deliberadamente pensado por mim como algo para além das amarras de uma entrevista com perguntas estruturadas – conforme apresentado por Mignolo (2003) e inspirador para minha abordagem mais específica –, ainda ganhou outra profundidade. Soube, por exemplo, que Herkenhoff buscou ativar reflexões sobre os mais diversos tipos de deslocamentos geográficos e psicológicos, de maneira que se tornou paradigmático conceder, junto ao júri, no dia seguinte, o Grande Prêmio ao Grupo Empresa, formado por professores e alunos da Universidade Federal de Goiás e ganhador de grande destaque no cenário artístico nacional. O Grupo tem apresentado, como significativo, o corpo e desenvolve performances em que os seus limites físicos são colocados à prova, em uma articulação conceitual sobre os conflitos do homem com seu entorno. Foi através das performances orientadas para fotografia, presentes no Arte Pará daquele ano, que o Grupo fez visualizar o instante fugidio no qual os corpos de alguns de seus componentes em deslocamento pareciam se fundir no ar, uma espécie de convergência de saltos (Figura 1), polissêmica metáfora para o entendimento do deslocamento/migração como algo também composto por confrontos e (im)permanências (ver também Maiorana et al., 2013).



Figura 1. Duas das imagens resultantes da performance orientada para fotografia, *Impenetrabilidade* [políptico], apresentada pelo Grupo Empresa para o Arte Pará 2012 (foto do autor).

Pelo fim daquele dia, quando fui deixar Paulo em seu hotel, ganhei maior conhecimento da distribuição do salão pelos outros espaços museais da cidade: o Museu de Arte Sacra, com a exposição do artista convidado Guy Veloso; a Casa das Onze Janelas, com obras da artista homenageada Paula Sampaio (PA); e o prédio da Rocinha, dentro do Museu Paraense Emílio Goeldi, com fotografias também de Paula Sampaio e objetos recolhidos durante as peregrinações do artista Paulo Nazareth. Desse modo, frente às reordenações do Arte Pará por espaços expositivos e institucionais da cidade somente (sem fazer uso do próprio espaço público, como em outras edições), uma hipótese que me ficou bastante em mente naquele momento, ainda mais em vista de sua reconfiguração em uma tônica mais formalista, esteve ligada ao que Beatriz Sarlo (1993) destacou como a problematização de um novo público e novas formas de consumo ante o acirramento dos múltiplos processos globalizadores. Talvez por primar pela busca por

semantificadas intensivas e uma organicidade formal, visto o acercamento de poéticas fragmentárias, o Arte Pará de 2012 enfrentou um momento de reafirmar equipamentos de difusão do evento na cidade de Belém. Uma inegável e crescente estruturação de novos fruidores, muitos deles criados com tecnologias de informação recentes e a partir do privilégio da instantaneidade em detrimento dos tempos locais (ver também Mantecón, 1993), trazia desafios paradigmáticos aos horizontes do salão. Conseguiriam eles êxito ante essa realidade?

No segundo dia de minha inserção no processo de montagem do Arte Pará 2012, fui recebido pelo amigo e artista Alberto Bitar. O conjunto de fotografias de Bitar, podemos elencar, *Compleitude*, da série *Sobre o vazio* (Figura 2), foi um dos mais bem-sucedidos marcadores a externar o ensejo curatorial de Herkenhoff para a presente edição. O próprio curador propôs que a apresentação das fotografias de Bitar emulassem um estágio de mudança – estágio esse evocado pelo teor conceitual das imagens –, de maneira que elas não foram penduradas como de costume, mas somente empilhadas próximas às paredes.



Figura 2. Uma das imagens a compor *Compleitude*, da série *Sobre o vazio*, de Alberto Bitar (Maiorana et al., 2013).

Ao tomar uma das imagens a compor *Compleitude*, produzida pela experiência do artista de fotografar sua antiga moradia, já vazia – a série também apresentou imagens de sua nova moradia, igualmente desocupada, antes da chegada de sua mobília –, um emparelhamento com as análises do filósofo Georges Didi-Huberman (2012) fez-se deveras possível. Por estabelecer que a imagem não seria um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis, mas uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, acrescido de outros suplementares, as apreciações do supracitado filósofo mostraram-se capazes de ajudar a compreender a simultaneidade de cronologias fatalmente anacrônicas, íntimas, melancólicas e heterogêneas, firmadas pelo clique de Alberto Bitar.

Aliada a essa noção de momentos simultâneos, não se pode deixar de destacar o intuito que a imagem do fotógrafo possuiu de tocar a transitoriedade do real – algo diferente de revelar algum tipo de verdade. Espécie de mediadora entre a vida como impossibilidade de aprisionamento e o discurso sobre a vida como opção alternativa de contato, sua presentificação no salão explicitou grande articulação com o que “[...] os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações” (Didi-Huberman, 2012, p. 210) – daí, sob os argumentos do filósofo em questão, a impossibilidade de se falar de imagens sem falar de incêndios e de suas consequências cinzas, transformações.

Pertencente ao território das sobrevivências suplementares – cinzas de vários braseiros, mais ou menos ardentes –, território esse composto por tempos desunidos por lacunas, a série de Bitar firmou-se por uma dolorosa reflexão sobre o deslocamento como produtor de chagas, discrepâncias e solidão. Componente de uma estratégia de suspensão desconcertante da capacidade de lhe atribuir sentido imediato, sua permanência, quer seja na memória fotográfica, quer seja na sensível disposição de Paulo Herkenhoff para o Arte Pará, prefigurou uma estratégia de destituir o conformismo da tradição de se capturar uma imagem, de maneira a fazer dessa destituição uma forma bem-aventurada e iconoclasta de anunciar incêndios e novas consciências sobre a imagem.

No prosseguimento de meu trabalho etnográfico, também me aproximei do artista alagoano e membro do júri daquele Arte Pará, Delson Uchôa. Ele estava tentando achar uma solução para o atraso da remessa com suas fotografias para a exposição – às 13h daquele dia, elas ainda se encontravam em São Paulo –,

de forma que Herkenhoff propôs, como alternativa provisória, a projeção de algumas imagens¹⁰ dessa série sua nas paredes do salão. Infelizmente, como ficou comprovado depois, esse plano de projeções teve de ser cancelado, já que a gravação das imagens, feita em um formato próprio pelo notebook Mac de Delson, não deu certo no aparelho leitor de DVD, incompatível tecnologicamente. Por conseguinte, já *que não havia qualquer técnico em informática especializado para solucionar tal desajuste no evento*, e tendo em vista a confirmação da não chegada a tempo da remessa com as fotografias de São Paulo por conta de uma greve nos Correios, a Fundação Rômulo Maiorana providenciou a impressão e colagem em PVC dessas imagens localmente. E por não haver serviço, até aquele momento, de impressões fotográficas em *fine art*, caso não semelhante com as imagens que estavam presas em trânsito de postagem, o resultado estético de algumas impressões ficou muito abaixo das expectativas, mas foi tomado como solução para aquele imbróglio – as imagens provisórias em PVC ficaram somente escoradas na parede, rentes ao chão, sem que comprometessem a pintura, infortúnio que ocorreria caso fossem coladas e, posteriormente, substituídas.

Outra significativa proximidade de bastidores que também pude ter foi com o amigo e artista Victor de La Rocque, que estava empenhado em montar a apresentação de sua performance selecionada para uma videoinstalação, *O Senhor é meu pastor e nada me faltará*. Fiquei sabendo de certos contratemplos sofridos por conta de sua necessidade de encontrar aparelhos televisores de tubo para compor a sua obra – esses aparelhos, juntos, estariam dispostos aleatoriamente no jardim interno do museu, durante a abertura da exposição, e no corredor lateral a esse jardim, nos dias subsequentes. Todavia, Victor me deixou a par da falta de apoio do diretor do MHEP, já que este tinha cinco aparelhos ideais em sua reserva e que não estavam sendo utilizados – o mencionado senhor mostrou uma falta de confiabilidade para com o evento da fundação no que concerne ao empréstimo dos equipamentos do próprio museu, embora ciente de que eles não sairiam daquele local –, além de que esse mesmo diretor mostrou uma resistência para que o artista dispusesse os aparelhos em cima

10 Para minimizar aquela intempérie, Delson, fortuitamente, carregava consigo seu arquivo de imagens recentes.

do gramado do jardim supracitado, pois, em suas alegações, esse gramado era tombado como patrimônio histórico e não deveria sofrer *qualquer tipo de dano*.

Um último acercamento ainda ocorreu com o curador adjunto Armando Queiroz. Foi ele quem pôde destacar que sua atuação na curadoria paralela procurava não somente formas de otimizar os contatos com os artistas convidados locais, como também visava a estabelecer pré-negociações infraestruturais antes da montagem com os próprios espaços museais. Em virtude de ter ficado mais à frente da mostra de Paula Sampaio na Casa das Onze Janelas, algo, inclusive, que também lhe possibilitou um papel atuante e muito mais livre na própria montagem da exposição no MHEP, Queiroz ainda fez um paralelo com seu processo de envolvimento como curador assistente no Arte Pará 2011, cuja curadoria foi assinada por Ricardo Resende. Foi nesse ano de 2011, mais especificamente, que, além de ajudar com a montagem das salas do artista convidado Orlando Maneschky, ganhou grande liberdade e autonomia para ser responsável por uma triagem mais apurada em torno das obras que compuseram a Sala *Ver-o-Peso*.¹¹

Abordamos, no andamento de nossa conversa, outros aspectos mais delicados, caso de alguns vícios da produção visual paraense, sendo eles vastamente alimentados também pelo próprio salão Arte Pará, já que muitos trataram de tomá-lo como ponto de confirmação de trajetórias artísticas. De acordo com Queiroz, haveria, nesse enredo anual do evento, um efeito colateral que trazia dificuldades ao fortalecimento artístico local, efeito esse que parecia inibir parte do desenvolvimento de ações entre profissionais-pares para fomentar circuitos independentes na produção de Belém, ou mesmo para apoiar produções visuais menos sedutoras e não feitas para vitrines do que se convencionou especular sobre a arte da virada do século XX para o XXI. O curador destacou, por conseguinte, que o rigor de qualidade do evento passou a afastar uma diversidade de vozes, como se o salão tivesse se tornado escravo de seus próprios parâmetros formais. Esse era um pressuposto formal, portanto, que tratou de gerar empecilhos a modos de autenticidade menos espetaculares, ao empoderamento de novas representatividades locais e a uma política mais ampla sobre outras formas de conscientização artística na região.

11 Esta sala trouxe a presença de 47 artistas convidados, de maneira a compor 45 projetos artísticos a tocar os imaginários e as estéticas encontradas no mercado do Ver-o-Peso, em Belém.

É presumível que o papel da organização do evento não necessitaria ter qualquer tipo de comprometimento ético/político com tais dilemas dos grupos das artes visuais de Belém, já que esse não seria seu papel, ainda que seus prejuízos colaborativos já se fizessem muito claros se comparados à sua natureza de ativar representatividades locais outrora (Fletcher; Sarraf; Chaves, 2017). Contudo, pelas próprias palavras de Queiroz, a organização, em parceria com o museu, poderia gerar novo fôlego (fôlego para públicos fruidores também) e reiterar uma agenda atualizada de compromissos com a diversidade se trouxesse outros acontecimentos que marcassem o decorrer do salão, inclusive com ocorrências durante os períodos externos à sua agenda anual de realização, com o caso de pré-mostras e de espaços conceituais de trocas, os quais, muito provavelmente, afetariam as vidas de vários e sacudiriam a previsibilidade do Arte Pará.

Muito sensibilizado pela fala de Armando Queiroz, me vi frente à famigerada abertura da mostra, o que por si só me informou acerca do impressionante cronograma previsto para a montagem do salão. Pude olhar com mais calma a narrativa expográfica, agora ciente de todos os imprevistos e provisórias soluções empreendidas nos velozes dias de sua montagem. Também devo mencionar que professores de Arte da universidade, curadores e artistas, ainda criticaram o fato de a exposição parecer muito pequena e sem maior variedade de nomes. Esse ponto ainda parecia a mim muito complexo e inconcluso, haja vista a argumentação procedente tanto do curador acerca de uma qualidade a ser buscada em detrimento de quantidade quanto, por oposição, a argumentação de artistas e de outros atores envolvidos no salão em torno da descaracterização política inclusiva do evento para a comunidade artística local.

Um dado, vale acrescentar, que me surgiu estranho e coincidentemente, naquela noite, foi também relacionado à quantidade vertiginosamente baixa de pessoas na abertura do Arte Pará 2012, se tomarmos por referência os anos anteriores. Os corredores e salões do evento estavam quase que completamente desabitados, e isso em seu dia de culminância. Como bem havia pontuado anteriormente na análise desta presente edição, o evento enfrentava um crescente desafio diante da estruturação de novos hábitos e fruidores, muitos deles criados com novas tecnologias de informação e a partir do privilégio da instantaneidade em detrimento dos tempos locais. Uma vez que a abertura do salão tinha um certo vazio de público, era inegável pensar em uma nova

significação do Arte Pará frente a diversos instantes de vivências sociais. Esses sintomas permaneceriam nas edições posteriores da exposição?

Uma jornada particular

Meu segundo ano de pesquisa de campo no processo de montagem do Arte Pará foi um passo natural e já acertado diretamente com a própria Fundação Rômulo Maiorana. Mediante o pedido formal de trabalho, pude estar presente já no primeiro dia das organizações, dia 7 de outubro de 2013.

Quando adentrei no já conhecido local principal da montagem, o Museu Histórico do Estado do Pará, fui recepcionado pelo próprio Paulo Herkenhoff. Foi nesse contexto, portanto, que Paulo me levou para conhecer o espaço destinado ao artista homenageado daquele ano, Alexandre Sequeira (PA), localizado na Sala Manoel Pastana, e apresentou-me a Vânia Leal, curadora educacional do evento e responsável pela assessoria de montagem da supracitada sala.

Vânia foi quem me relatou que o espaço do artista vinha sendo preparado desde a segunda-feira anterior àquele dia e que esse mesmo local já estava em uma etapa de quase conclusão, pois já tinha sido totalmente pintado e estava com a maior parte de suas obras já instaladas. Nesse espaço bem-acabado e estruturado de Sequeira, tomei conhecimento, a partir da própria fala do amigo e artista, que uma grande parte das peças apresentadas eram advindas do período em que estava fazendo mestrado na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Essas obras, situadas em um espectro da chamada estética relacional,¹² firmaram a tônica buscada para escrever sua dissertação: foram erupções poéticas e delicadas, ocorridas durante um período de convivência com um garoto de 13 anos no interior de Minas Gerais, garoto este que tinha ajudado o artista como guia e amigo nessa região. Dessa relação de amizade e parceria, nasceram os diversos elementos também apresentados no Arte Pará e pelos quais poderíamos compor alguma espécie de rede narrativa, capaz de evidenciar a riqueza de suas realidades pareadas, caso, inclusive, de uma armadilha rústica para capturar discos voadores, desejo esse do garoto e garantido pelo artista.

12 A estética relacional pressupõe que o intercâmbio humano é o próprio objeto estético e seu principal elemento caracterizador (Bourriaud, 2009).

A retomada de minha conversa com Paulo Herkenhoff ainda me trouxe maiores dados para compreender aquela 32ª edição. Ela tinha o papel de trazer à tona formas artísticas de se reordenar o mundo, geralmente amparadas pela partilha de vivências e memórias traduzidas em variados suportes, de maneira a aproximar olhares de distintas localidades do país para se criar uma narrativa polifônica para a dimensão estética em Belém (ver também Herkenhoff, 2014). De algum modo aproximável da proposição das artes visuais como abstração da cultura, abstração essa possível de ser experimentada e vivida (Marxen, 2009), o evento em questão reiterou o pressuposto da arte como modo alternativo de comunicação, capaz, em variados casos, de revelar suas engrenagens constituintes como técnicas ativas de etnografia.¹³

Outra operação deveras elucidativa para aprofundar essa noção curatorial do Arte Pará de 2013 pôde por mim ser buscada em Homi Bhabha (2003a), no que concerne à produção de sentidos nas sociedades. Apropriando-se de noções derridianas, na perspectiva do signo em movimento, o autor indiano reivindicou a interpretação das culturas, inclusive as artísticas, como uma estratégia de mobilização dos sentidos, uma vez que todas as suas significações, geradas como efeito da relação ativa e passiva entre presença e ausência, seriam mais bem apreendidas sempre com certo grau de indeterminação, haja vista a impossibilidade de fechamento de uma apreensão cultural por um único relato (Schmidt, 2011).

Distante da noção clássica sobre a condição do signo linguístico definida por Saussure, Bhabha (2003a) passou a detectar como qualquer rede discursiva se constituiria por um jogo de diferenças em que “[...] o jogo é também um ato de diferenciação, pois compreende diferenças e espaçamentos necessários aos relacionamentos dos signos entre si e sem os quais os significantes não podem significar” (Schmidt, 2011, p. 25) – efeito esse constituinte do Arte Pará, ao buscar algum tipo outro de reordenação do mundo, a partir de micro-enunciados artísticos em diálogo. O autor indiano, pertinente para ajudar no entendimento desse contexto curatorial e polifônico do salão, estabeleceu uma crítica para as avaliações puras e simples de significados sociais como sendo as mais ou menos autênticas (e aqui devemos pensar nos territórios não

13 Segundo Eva Marxen (2009), muitas obras de arte tratam de expressar os sentimentos de uma maneira cultural específica, apesar das limitações verbais.

mapeados e compostos por imagens complexas, as quais fogem das tentativas cada vez mais infrutíferas das nomenclaturas), de forma a reiterar a necessidade de uma significação plurivalente, relacionada a um terceiro lócus contextual de enunciações justapostas, surpreendentes, moventes e deliberadamente contraditórias – característica essa integrante de um olhar fenomenológico próprio à curadoria de Paulo Herkenhoff, contra os fechamentos arbitrários e excludentes das narrativas oficiais (Bhabha, 2003b; Menezes de Souza, 2004).

No que concerne ao andamento de meu trabalho, visitei as salas expositivas com o próprio curador, a fim de observar suas negociações em torno das cores que seriam usadas para pintar tais espaços. E pelo que percebi, os planejamentos prévios de preparação do ambiente expositivo não ocorreram esse ano, de maneira que a agenda de arrumação já se encontrava mais apertada que a de costume – observei que quase todas as principais paredes ainda estavam em estágio de espera ou mesmo manchadas, no aguardo de uma decisão que já deveria ter sido feita com bastante antecipação.¹⁴

Nesse meio tempo, conheci e conversei com os artistas Federico Herrero, costa-riquenho e premiado internacionalmente, já tendo participado de edições da Bienal de Veneza, e Paulo Sampaio, um senhor já com seus 90 anos, antigo soldado da borracha no período da Segunda Guerra, que fazia uso de suas experiências técnicas e memoriais para construir narrativas de soldado através da arte. Paulo Sampaio, mais especificamente, foi quem contou, para mim, Federico e para Herkenhoff, sobre o processo de feitura de suas tintas através de pigmentos com base no látex vegetal, processo esse capaz de atribuir uma dimensão de significado particular para suas obras. Seus três desenhos¹⁵ sobre tecido para a exposição, todos pintados com essa tinta de base na borracha, buscaram retratar sua impressionante experiência com a exploração

14 Pelo conhecimento que vim tomar depois, a cor cinza foi a escolhida por Paulo e Roberta para revestir as paredes do MHEP, escolha essa deveras controversa, visto a exposição estar alocada em um prédio histórico já com aquela aparência severa. De qualquer forma, mesmo ante a escolha final da pintura, mais o trabalho direto de uma equipe para a resolução de tal necessidade, o evento daquele ano teria inacreditáveis dois dias para finalizar todo o acabamento do recinto expositivo, para dispor as obras selecionadas e convidadas em seus espaços de apresentação, sem contar com a limpeza necessária para a abertura na noite da quinta-feira.

15 No dia seguinte, Herkenhoff, ainda sensibilizado pela fala de Paulo Sampaio, visitaria o atelier do artista e traria outros desenhos para serem expostos naquela edição do evento.

dos seringais, a revolta das populações indígenas e os consequentes conflitos envolvendo os exploradores em seu passado.

Na terça-feira, dia 8 de outubro, acompanhei o processo de pintura e intervenção de Federico Herrero no espaço interno do pátio do próprio Museu Histórico do Estado do Pará. Conforme Federico me relatou, seu maior desejo seria o de achar um muro na cidade para receber uma pintura sua com tinta acrílica. Todavia, frente à dificuldade e falta de equipamento para mapear algum sítio apropriado – o MHEP encontra-se na Cidade Velha, área tombada como patrimônio histórico pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) –, o artista optou por fazer somente aquela intervenção, já que mesmo a fundação e o museu não haviam lhe mostrado maior interesse para facilitar uma ação sua de maior envergadura em alguma área externa.

Ao fim daquela terça-feira, observei que o processo de montagem havia tomado novo fôlego e pareceu ganhar um ritmo mais acelerado. O único problema, até aquele presente instante, mostrou ser ainda a pintura das paredes das salas expositivas, pois essas continuavam manchadas, mesmo após uma segunda demão – e aqui convergiu uma problemática: por conta da espessura e da umidade das paredes antigas do museu, havia um impedimento físico para que mais demãos fossem passadas até alcançar a estabilidade necessária/mínima.

Na quarta-feira, dia 9 de outubro, outro evento se tornou marcante: junto do artista convidado Pablo Lobato (MG), que havia chegado a Belém para apresentar sua obra *Bronze revirado*, Herkenhoff me propôs uma momentânea parceria, que teria, além de Pablo e eu, a artista selecionada Marina Boaventura (TO). Paulo, conforme nos explicou, colocaria a mim para ser uma espécie de guia para a performance que Marina reapresentaria no vernissage na quinta-feira, de maneira que eu participaria como um orientador para a passagem da artista pelas dependências do enorme prédio.¹⁶ Esse meu papel, mais especificamente, seria somente de estar atento ao vídeo de Pablo, que seria apresentado no pátio interno do museu, a fim de que manifestasse seus picos sonoros em sintonia

16 A obra de Marina Boaventura compõe não somente o ato performático, como também o vestido usado por ela, costurado, pintado e bordado durante dois anos em que esteve se recuperando de situações de assédio moral e de machismo no trabalho (Maiorana et al., 2014).

com a passagem da artista por alguns recintos do espaço para, assim, trazer algum tipo de dramaticidade para a abertura.

Na quinta-feira, dia 10 de outubro, fui até o Museu Paraense Emílio Goeldi para prestigiar a abertura daquela mostra do salão. Como todo evento daquela natureza, ocorreu uma apresentação cerimonial, com as falas da curadora educacional Vânia Leal, do curador Paulo Herkenhoff, dentre outros ligados a esse museu. Herkenhoff, mais especificamente, pontuou em que medida o Arte Pará, para ele, poderia ser visto como um espetáculo da educação, diferente do dito por Guy Debord (espetáculo como mercadoria e alienação). Em seu discurso, também falou sobre a maior ação educativa de um salão de arte do país, com seus cem mil exemplares de informativos educativos, e sobre como o evento estava em uma trama intercultural crescente, muito em virtude de trazer artistas convidados de fora para prover convivências e trocas artísticas.

Após o coquetel daquele evento, voltei ao MHEP, quando pude acertar outros detalhes com os responsáveis pela iluminação do espaço para a performance da artista Marina Boaventura. Acertados esses pormenores, constatei somente que o problema das paredes manchadas se mostrou intransponível, de maneira que algumas das salas expositivas ficaram profundamente incômodas e comprovaram que a montagem do salão transcorreu em uma agenda deveras reduzida e não aconselhável. Por volta de 16h daquela quinta-feira, os jurados¹⁷ chegaram para votar nos vencedores alocados em seus espaços de apresentação, sendo que alguns artistas foram visivelmente prejudicados, em minha opinião, pelo estado quase deplorável das suas paredes, paredes essas capazes de afetar qualquer tipo de fruição mais neutra.

Pelo início da noite, acompanhei o cerimonial de abertura oficial e tomei conhecimento dos grandes ganhadores daquela edição de 2013: o grupo de Bia Medeiros, Corpos Informáticos (DF), Grande Prêmio com a performance orientada para o vídeo *Mas afinal, o que será que se passa na alma do artista?* (Arte..., 2013). Além desse momento, envolvi-me com a apresentação performática de Marina Boaventura, que saiu de acordo com o planejado, de maneira a criar um ambiente lírico à abertura (Figura 3).

17 Nessa edição, o júri de seleção foi composto por Janaína Melo, Cristina Tejo, Paulo Herkenhoff, Marisa Mokarzel e Walda Marques, e o júri de premiação por Marisa Mokarzel, Paulo Herkenhoff e Walda Marques.



Figura 3. Artista Marina Boaventura no encerramento de sua performance, *Assédio moral*, durante a abertura do Arte Pará 2013 (foto do autor).

Outro ponto destacável para aquela noite de abertura ocorreu com alguns alunos da Faculdade de Artes Visuais e seus recorrentes manifestos por não ganharem possibilidade equitativa de participação no Arte Pará. Semelhante ao que havia visto no ano anterior, quando alunos carregavam cartazes com os escritos “Arte para quem?”, vestiam máscaras ou roupas não convencionais para declarar um tom de deboche; suas ações, naquele 2013, também envolveram performances satíricas – alguns fingiam incorporações, gritando e se debatendo nos chãos do museu, ao passo que outros, carregando restos de fezes, recebiam os visitantes do salão na sua porta de entrada. Tomo todas as manifestações por necessárias, feitas para reivindicar por mais espaço estudantil e atenção durante o cerimonial de abertura.

Percebi, não obstante, que muitos artistas e visitantes ficaram insatisfeitos com essas ações impetradas pelos alunos. Todavia, e isso é uma opinião minha, tais intervenções foram significativas para mostrar outra camada de um evento

que se tornou refém de seus critérios limitantes. Uma vez que o salão não havia buscado nem mesmo uma mostra paralela e universitária para exercer outro tipo de abrangência, considerando o aumento de programas de graduação em Artes Visuais na cidade, sua dificuldade de criar distintas conexões com o novo mapa visual que vinha se formando em Belém nos últimos anos somente pareceu se fortalecer. A sua dificuldade de estranhar e de enfrentar a estruturação de novos hábitos e fruidores, muitos deles tensionados por novas tecnologias de informação e contestação, era inquestionável.

Cultura e natureza

Os trabalhos de observação da 33ª edição do salão começaram na segunda feira, dia 6 de outubro de 2014, após receber a confirmação de entrada para o processo de montagem. Direcionei-me, desse modo, ao Museu Histórico do Estado do Pará para desenvolver a terceira etapa de minha pesquisa.

Logo ao chegar, fui recebido por Paulo Herkenhoff, novamente curador geral, Armando Queiroz, curador assistente para as salas do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, e por Roberta Maiorana, diretora executiva da Fundação Rômulo Maiorana. Foi com Herkenhoff que me detive primeiramente, e ele me falou sobre a mostra Amazônia: Ciclos da Modernidade, que faria parte da programação daquele Arte Pará. Explicou-me, desse modo, que, do capital total obtido para a sua concretização, somente um quarto desse valor foi voltado para atender as suas versões menores apresentadas em Belém e em Manaus (sendo a de Belém a organizada junto ao Arte Pará). Uma vez que o projeto principal da exposição foi pensado para o Rio de Janeiro, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-Rio), com o uso de três quartos da verba total para sua montagem, as etapas nessas duas capitais brasileiras seriam desdobramentos menores da primeira, previstas pelo próprio curador, ainda que trouxessem um elenco quase inteiro de artistas do Norte do país.

A referida mostra, conforme Herkenhoff delineou, tratou de ocupar o segundo andar do MHEP, fazendo uso de algumas das salas frontais desse edifício – algo pouco explorado nesses últimos anos –, ao passo que o corpo de selecionados e de convidados para o salão regular, por outro lado, além de permanecer no primeiro andar do museu, também pôde ocupar o Espaço Cultural Casa das Onze

Janelas: Sala Valdir Sarubbi, com o convidado especial Guy Veloso em diálogo com o fotógrafo Pierre Verger; e o Laboratório das Artes dessa mesma instituição, com a amiga e parceira de Guy em pesquisas de campo em terreiros de umbanda e candomblé, Edivânia Câmara. Edivânia, vale acrescentar, ficou responsável por montar, no supracitado espaço, uma mostra de indumentárias cerimoniais do candomblé (Oxum, Yemanjá, Nanã e de uma Padilha), a fim de costurar outra nuance para o diálogo em torno de religiosidades estabelecido por Veloso e Verger. O Arte Pará 2014, não obstante, também teria uma mostra do artista homenageado Paulo Sampaio no Museu Paraense Emílio Goeldi, com curadoria assistente assinada por Margalho Açu. Paulo Sampaio, um generoso senhor com seus mais de 90 anos, cujas experiências como soldado durante o período da borracha foram transpostas para o universo da pintura, havia falecido naquele ano em questão, matizando simbolicamente aquela própria edição do evento com um tom de luto.

Como já era de costume nas últimas edições do salão, a sua proposição temática ficou aberta, porém com certa tendência para abordar as relações entre o corpo e a natureza. Conforme destacado por Armando Queiroz (2015) para o texto de apresentação do catálogo da exposição, aquela presente edição se ofereceria como oportunidade para se problematizar os diversos modos de estar no mundo, estados esses significativos e contraditórios para se instigar as consciências e as contingências do corpo.

Sob um ponto de vista antropológico, o Arte Pará 2014 não se mostrou tão distante do que foi por muitos apontado como um momento de redescoberta da natureza como uma aliada na luta contra as sociedades exploradoras, em que a violação da natureza agrava a violação do homem (ver Leff, 2013). Uma vez que as múltiplas visões sobre o duplo cultura-natureza se posicionaram a analisar tanto os contextos de conhecimento e de poder¹⁸ quanto as alternativas empíricas e teóricas sobre o entendimento prático do ambiente (ver Descola; Pálsson, 2001; Santamarina Campos, 2008; Silveira, 2009), aquela montagem, por apresentar obras com diversos elementos simétricos em relação à ecologia política, reiterou formas de valorizar modos de vida mais tradicionais e abriu

18 Os conflitos derivados da distribuição desigual e das estratégias de apropriação dos recursos ecológicos, dos bens naturais e dos serviços ambientais, com eventual hierarquização desfavorável dos sujeitos e modos de vida de populações tradicionais vieram nesta dinâmica expográfica do Arte Pará (ver também Leff, 2003; Escobar, 2010).

possibilidades outras para uma consciência ecológica via discursos visuais alocados entre o caráter incontrolável da natureza e um posicionamento crítico quanto aos efeitos predatórios e entrópicos do homem como seu participante e maior algoz (Ulloa, 2009) – possibilidades essas muito visíveis nas obras de Luciana Magno (PA), *Pedra do Sol* e *Trans Amazônica*.¹⁹

Na terça-feira, dia 7 de outubro, pude conversar longamente com Roberta Maiorana, que tratou de me explicar o novo projeto de cores para o MHEP. Ainda nesse contexto, soube que o Salão andava com um custo médio de R\$ 300.000,00, algo muito abaixo do que imaginava, sendo que, desse valor, 60% eram voltados para o evento em si, e 40% para o gerenciamento da fundação. Vale acrescentar, não obstante, que aquele ano trouxe um orçamento deveras restrito, muito em virtude da falta de maior apoio de seus costumeiros investidores por conta das campanhas políticas (estávamos em um ano de eleições presidenciais).

Ao final do dia, por outro lado, observei que a artista Juliana Notari (PE) foi quem teve de enfrentar problemas técnicos dessa vez. Ela estava junto da artista Luciana Magno, e ambas me explicaram suas dificuldades com seus vídeos, que estavam em extensão mov. Uma vez que ainda não havia qualquer suporte técnico, trataram de solucionar elas mesmas, da melhor maneira possível, a transcodificação dos arquivos, visivelmente chateadas com essa falta de recursos humanos específicos. A companhia das duas também me trouxe outro tipo de esclarecimento sobre aquele Arte Pará, principalmente por conta de seu reduzido número de selecionados: sua configuração veio com 20 artistas, diferentemente do ano anterior, com 25, ao passo que, em outras edições, já tivéramos números superiores a cem. Nesse sentido, ficava cada vez mais questionável a argumentação curatorial para se obter uma exposição dita mais concisa e de melhor qualidade. Seria esse realmente o motivo para o encolhimento do evento? Para complicar esse cenário do salão, as duas ainda me informaram acerca da diminuição da ajuda de custo para quem fosse selecionado, uma vez que os valores caíram dos simbólicos R\$ 1.500,00 para R\$ 1.000,00. Ficava claro que as prioridades para enxugar o orçamento prejudicaram principalmente os artistas participantes e reais componentes para gerar qualquer interesse pela mostra.

19 Uma interpretação antropológica desta obra pode ser conferida em Fletcher e Albán (2015).

Na quarta-feira, dia 8 de outubro, encontrei-me com Armando Queiroz e Edivânia Câmara nas dependências da Casa das Onze Janelas. Extremamente gentis, os dois me convidaram para acompanhá-los em uma série de buscas de materiais para a abertura da exposição em outros pontos da cidade. Fomos, desse modo, à Escola de Teatro e Dança da UFPA para pegar três manequins, que tinham sido confeccionados, em papel machê, para vestir as indumentárias cerimoniais da sala de Edivânia. Em seguida, direcionamo-nos ao bairro da Sacramenta para visitar um senhor chamado Robson, que cederia indumentárias indígenas cerimoniais para compor a mesma mostra. Como o Sr. Robson não estava em sua casa, fomos recebidos por outro senhor, de nome Carlos, historiador e colecionador tradicional de arte indígena.

Da casa do Sr. Robson ainda fomos à casa do Sr. Carlos para conhecer duas mulheres da etnia Mebêngôkre-Kayapó, que estavam lá hospedadas. Por volta do início da tarde, quando retornamos ao carro para voltar à montagem do salão, vim tomar conhecimento de como Armando teve contato com o Sr. Robson e se envolveu ainda mais com os problemas enfrentados pelas comunidades tradicionais mais aproximadas do contexto belenense: em 2008, participou da organização de uma exposição para a Semana dos Povos Indígenas. Em face ao sucesso da mesma, assumiu a responsabilidade de dar continuidade ao evento em 2009, já em uma dimensão maior, momento em que conheceu o Sr. Robson. A amizade entre Armando e o Sr. Robson se fortaleceu no decurso daquele tempo e gerou uma série de novas parcerias em torno dessas emergências.

Em nosso retorno, vale acrescentar, Edivânia percebeu que as indumentárias trazidas não estavam com energias convergentes para ficar na mesma sala que as dos orixás. Havia, nesse caso, um conflito energético desestabilizador, principalmente pela presença da indumentária da Padilha. E como Edivânia possuía mediunidade, seu trabalho de arrumação da sala estava passando por uma resistência forte advinda desse conflito de outras ordens. Algum tempo depois, a própria Edivânia decidiu que não seria adequado misturar as indumentárias indígenas com as do candomblé, de maneira que deixou, na sala de Armando,²⁰ as que tínhamos trazido da coleção de Sr. Carlos – e com a retirada das indumentárias em questão, me disse que seu trabalho para terminar a organização

20 É válido destacar que nesse período da exposição, Armando Queiroz exercia a função de diretor do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

do Laboratório das Artes tinha ficado muito mais ameno e promissor. Tomo esse como um interessante ponto para se pensar a complexa montagem do salão.

Na quinta-feira, dia 9 de outubro, iniciei minhas atividades no MHEP, pois haveria uma conversa entre mediadores e artistas, ao passo que, no Museu Paraense Emílio Goeldi ocorreria a abertura da mostra do artista homenageado Paulo Sampaio, falecido no começo do ano – eu, particularmente, não me sentia à vontade para participar de sua abertura naquele momento, ainda mais diante da memória recente e dolorosa de sua partida. Uma vez que o bate-papo, no MHEP, ocorreu sem maiores novidades – com os artistas Edu Simões (SP), Rodrigo Arruda e Andrea Barreiro (SP) –, tratei somente de observar o diálogo com os mediadores, os quais, todos muito jovens e nervosos, demonstraram pouca segurança com as artes visuais recentes, incorrendo, às vezes, em perguntas quase retóricas.

O início da tarde foi igualmente típico, ao passo que, com a chegada de Paulo Herkenhoff, Roberta Maiorana, Éder Chiodetto e Armando Queiroz, iniciaram-se as análises finais para a premiação²¹ das obras selecionadas: Paul Setúbal (GO), recebeu o Prêmio para Pintura; Luciana Magno e Juliana Notari, foram, cada uma, premiadas por suas performances orientadas para o vídeo; e Costa & Brito (SP), também foram com uma série de três ações voltadas para o vídeo, extremamente simples e inteligentes para se atribuir um olhar estético a experimentações de equilíbrio com os corpos dos artistas junto de materiais encontrados nas ruas.

No que concerne à abertura do salão propriamente dita, já no início da noite, participei de uma primeira, fechada para empresários e artistas, antes da abertura oficial. Essa cerimônia, voltada para dar mais atenção aos patrocinadores, foi uma estratégia para a fundação evitar um formalismo exagerado aos que viriam para a posterior, como público geral, sem contar que visou a uma precaução, caso ocorressem manifestações de alunos de artes visuais da Universidade Federal do Pará – fato esse não ocorrido. De qualquer forma, tal abertura também possibilitou, dentro de sua cerimônia habitual, uma visita guiada com o próprio curador, Paulo Herkenhoff e com Éder Chiodetto.

21 O júri de seleção desse Arte Pará foi composto por Paulo Herkenhoff, Éder Chiodetto, Armando Queiroz e por meu orientador, Ernani Chaves, ao passo que o júri de premiação foi composto Paulo Herkenhoff, Éder Chiodetto e por Armando Queiroz.

O término do meu trabalho de pesquisa para esse recorte de 2014, vale acrescentar, encerrou-se sem a exuberância de quando o trânsito de artistas era maior, o que possibilitava um espaço de diálogos muito mais proveitoso em torno de produções artísticas e de relações humanas. Uma vez que o decréscimo, seguindo os três últimos anos, em termos de números de selecionados continuava a se mostrar visível, sobrava para cada visitante ou artista a sensação de que mais do que uma crise a se instalar, crise essa embebida por negociações, contradições e avanços, o modelo já tão tradicional e participante do calendário artístico anual paraense avisava, em alto e bom som, que o salão estava no curso de modificações arriscadas frente à perda do restante de sua importância/representatividade de outrora.

Belém, nesse contexto, tinha ganhado muito mais espaço com as artes visuais no país, isso em grande medida fortalecido pelos anos significativos e agregadores proporcionados também pelo Arte Pará. Observar a transformação da atenção pública ao evento²² demonstrava não somente que uma parcela da produção paraense encontrou mais autonomia e novas formas, inclusive independentes, de inserção/diálogo no circuito das artes local, nacional e estrangeiro, como também atores e obras participantes de modos menos formais se emanciparam e dessacralizaram o território simbólico de conforto que o salão julgava ter.

O começo é o fim é o começo

Conforme já mencionado, meu trabalho etnográfico se prolongou até o ano de 2015. Todavia, essa edição em questão, última para o desenvolvimento de minha tese, surpreendentemente traçou uma reconfiguração profunda – reconfiguração essa na qual inscrições para artistas selecionados foram extintas, legando ao novo Arte Pará uma narrativa expográfica feita somente com artistas convidados.

22 Devo aqui acrescentar que o decréscimo de atenção ao evento não tem ocorrido somente em sua noite de abertura, pois tomo como significativo um grande número de relatos de artistas, produtores culturais e curadores que continuamente me informam seu baixo interesse também em visitar o Arte Pará nos seus meses de ocorrência.

Com a sua 34ª edição, o Arte Pará estabeleceu um divisor de águas para seu próprio processo interno de produção de uma história da arte, não mais somente paraense. A tônica que passou a alicerçar os argumentos para a saída da mostra competitiva, em prol de uma mostra unicamente de artistas convidados, limitada e limitante a artistas e localidades com pouca inserção em circuitos de artes visuais e espaços museais mais formais, tratou de revelar que o evento estava sim à procura de experimentar suas engrenagens, suas verdades e de se colocar em xeque. Todavia, carecia, nesse constante processo de avanços e retrocessos, refletir profundamente acerca de seu papel, de sua missão e de seu contexto, componentes esses significativos para, ainda, manter seu prestígio para a cena artística de Belém.

Na segunda-feira, dia 5 de outubro, no Museu Histórico do Estado do Pará, Paulo Herkenhoff me fez tomar ciência de que o número de artistas seria ainda menor, mesmo somente com convidados, totalizando um enxuto conjunto de 17 artistas/grupos. Esse conjunto de 17 projetos foi obtido por meio de um diálogo²³ do curador com outros três curadores adjuntos: Armando Queiroz (regiões Norte e Centro-Oeste), Pablo Lafuente (Sul e Sudeste) e Bitu Cassundé (Nordeste). Os supracitados curadores adjuntos montaram/coordenaram os pequenos elencos que lhes foram pedidos, baseados em nomes da produção nacional e de acordo com suas redes de contatos, para, então, junto do curador geral, chegarem ao número final para compor a mostra da edição de 2015.

Tratei, não obstante, de me aproximar de artistas que lá estavam no MHEP para, então, compreender qual seria a proposta conceitual daquela edição: ênfase em Wagner Barja (DF), artista e coordenador do Museu da República; Lucas Gouvêa e Wellington Romário (PA), antigos alunos da Faculdade de Artes Visuais/UFGA e grandes críticos durante as aberturas do salão em anos anteriores,²⁴ e Daniel Lie (PE), Fabiana Faleiros (RS), Bárbara Wagner (DF) e Benjamin de Búrca (Munique, Alemanha), artistas também selecionados para compor a mostra do supracitado equipamento cultural. Por meio desses diálogos

23 Devo acrescentar, a título de informação, que essa seleção de artistas ocorreu em julho daquele mesmo ano, no Rio de Janeiro, visto que Paulo Herkenhoff ainda ocupava o cargo de diretor artístico do Museu de Arte do Rio (MAR).

24 A entrada dos mencionados artistas, componentes do QUALQUER QUOTIDIANO, tinha ocorrido pela seleção pessoal do curador espanhol Pablo Lafuente, quando de sua aproximação com os mesmos durante a 31ª Bienal de São Paulo, em 2014.

com alguns dos convidados, percebi que aquele ano de 2015 trataria de integrar diferentes linguagens artísticas, com uma certa inclinação para o complexo e multifacetado campo da performance.²⁵

Outro dado que me foi apreensível, com sua não solução até a abertura do salão na noite do dia 8 de outubro, foi o atraso da equipe de montagem, mais uma vez, para pintar as salas expositivas (com o reincidente caso de greve dos Correios, o que fez com que as fotografias e objetos de Barja, dessa vez, também se encontrassem presos em trânsito). A questão das pinturas atrasadas e, literalmente, de mau acabamento para um evento daquela envergadura seguiram os mesmos argumentos de anos anteriores: a disposição de pouco tempo útil fornecido pela diretoria do museu. Frente à reincidência desses contratemplos, somente percebi um quase fatalismo resignado por parte dos organizadores para que a abertura ocorresse de maneira, digamos, dentro da agenda prevista.

De terça-feira a quinta-feira, o processo de montagem seguiu um ritmo muito mais desacelerado, com destaque, mais especificamente, para as dificuldades que os artistas Luiz Braga (PA), Bárbara Wagner e Benjamin de Búrca tiveram com a qualidade insatisfatória dos equipamentos de projeção dos seus respectivos vídeos. Braga, por sinal, foi muito gentil em não demonstrar maior descontentamento quando da não presença de algum técnico de TI que pudesse entender o melhor funcionamento de um equipamento de *data show*, mesmo que seu vídeo, sem título, tivesse ficado, literalmente, prejudicado durante o vernissage. Ao passo que Bárbara Wagner e Benjamin de Búrca tiveram uma reação de maior inconformidade. Contestaram e, como era de direito deles, tiveram a troca do equipamento de projeção e do anteparo de apresentação do vídeo após uma série de discussões de portas fechadas com o curador Herkenhoff e com Roberta Maiorana – o equipamento anterior era de baixa resolução, da mesma forma que as paredes manchadas interferiam substancialmente na recepção da projeção integrante da instalação *Faz que vai*, um entrecruzamento de quatro personagens dançando variados ritmos coreográficos, de maneira a tocar questões relacionadas aos corpos, gêneros e suas performances.

25 Para maiores dados sobre algumas das experiências conceituais da performance, ver Fletcher e Chaves (2015).

A abertura da edição de 2015, por outro lado, foi muito significativa para meu trabalho sobre o Arte Pará e sobre aquela última edição a ocupar o MHEP²⁶ (as exposições de 2016 e de 2017 se concentrariam somente no Espaço Cultural Museu Casa das Onze Janelas, sendo ele menor espacialmente). Logo de entrada, pude conversar com os artistas Wellington Romário (já imerso em sua persona Bycha do Mato, uma presença e um trocadilho cínico e, de certa forma, *drag* para problematizar os corpos amazônicos) e Lucas Gouvêa, ambos vestidos para satirizar a Fundação Rômulo Maiorana e o Salão Arte Pará (Figura 4). Junto dos demais visitantes, um público de não mais de 60 pessoas no total, eles deram uma tônica distinta para o evento, cujos últimos anos tinham transcorrido em um já característico formalismo, com suas roupas sociais e comentários feitos em voz baixa.



Figura 4. Wellington Romário (Bycha do Mato), na entrada do MHEP, durante a abertura do Arte Pará 2015 (foto do autor)

26 Além do MHEP, o ano de 2015 incluiu o próprio Espaço Cultural Museu Casa das Onze Janelas, com destaque para obras de Virgínia de Medeiros (BA), Elza Lima (PA) e do QUALQUER qOLETIVO, de Wellington Romário e Lucas Gouvêa; e o Museu Paraense Emílio Goeldi, prédio da Rocinha, com destaque para obras de Romy Pocztaruk (RS) e de Yuri Firmeza (SP).

Também notei um certo desconforto entre os organizadores por conta daquela nova geração de artistas presentes no salão. Uma vez que outras agências representativas do século XXI tinham atravessado o corpo do Arte Pará a partir de suas estruturas internas, não mais de maneira exógena a ele por meio de manifestações, penso eu que choques geracionais e de pensamento se fizeram evidentes aos poucos presentes como nunca antes. De todo modo, contrário à recepção de alguns lá, tive uma das mais leves e agradáveis aberturas, uma vez que vi, em seu interior, uma deixa para perguntas substanciais acerca dos limites de nossas sociedades irregulares e atravessadas por ordens de pensamento hierarquizantes.

Nesse sentido, retomo com grande entusiasmo Fabiana Faleiros, que fez o seu *pocket show* sobre feminilidade, descobrimento do corpo pela masturbação e liberdade em uma área conhecida por *cela*, antigo local de confinamento do prédio histórico, utilizado durante os séculos XIX e início do XX. Ao passo que Daniel Lie ocupou a área do pátio interno do museu imerso em uma performance xamânica com *house music* orientada para uma instalação, na qual depositava, em três grandes sacos de plástico presos no corredor do prédio, restos de alimentos e frutos locais para apodrecerem no decurso da exposição até seu encerramento em dezembro (uma interlocução com a paisagem e com a cultura de Belém, e daí tirar uma reflexão visual sobre a inevitabilidade). Novas gerações e novos pensamentos e estratégias para se potencializar o espectro reflexivo e lúdico das artes visuais.

Algumas considerações

No decurso desses anos de acompanhamento sincrônico das montagens do Arte Pará, tomei maior conhecimento em torno das contradições alocadas no seu organismo próprio, bem como testemunhei um regime de historicidade artístico que se transformou e perdeu, para muitos, sua maior força constituinte: algumas das relações de sociabilidade e afeto a partir das artes visuais no e para um contexto regional específico.

Em cada um desses anos (2012–2015), o decréscimo de artistas selecionados e/ou convidados para participar, decréscimo esse também atravessado por uma equipe de apoio pequena ou inexistente – vide o caso da ausência, em

pleno século XXI, de uma equipe de TI ou de maiores estratégias profissionais de inserção do evento em mídias sociais –, ajudou a transformar/reordenar um ambiente local propício para o contato, a troca, a pesquisa e a inspiração entre artistas, pesquisadores, curadores e fruidores, com uma inevitável dispersão de algumas das energias específicas que fizeram, um dia, do evento uma referência para a cidade de Belém.

O Arte Pará, articulado dentro de um contexto privado em toda sua trajetória, bem deve ser continuamente entendido à luz de um enredo geo-histórico e assimétrico, com distintas forças e negociações. Ainda que seja do conhecimento de que a transformação é a face inalienável de inúmeros eventos artísticos e equipamentos culturais, sua intermitência para com uma luta simbólica, a qual, em linhas gerais, deveria manter-se contínua, descentralizada, autoquestionadora, autocrítica e solidária em torno de uma região e de uma população historicamente colocadas nas periferias de um mundo intercultural, insinuou uma noção de mundo conectado, porém de acordo com convergências pontuais, mas não necessariamente integrais.

Os anos que se seguiriam veriam um país mergulhado em extremismos sombrios, com a perda gradativa de espaços e de respeito para com discursos em torno de sociedades plurais, com a consequente desvalorização de populações brasileiras, quer sejam jovens, indígenas, negras, tradicionais, femininas e/ou LGBTQ. A reiteração de um posicionamento mais claro quanto ao convívio com base no pensamento progressista e respeitoso se mostraria como uma possível faceta a ser recuperada pelo salão. Entendê-lo e praticá-lo como território de direito à fala, à diferença, à democracia, em oposição à existência de vultos sombrios no discurso e na política cultural brasileira, muitos desses aliados à existência da censura, do apagamento, do desrespeito e do extermínio de quem pensa diferente, seria uma pertinente via, rumo às atualidades e contradições dos novos tempos.

Referências

- ALBÁN, A. Estéticas decoloniales y de re-existencia: entre memorias y cosmovisiones. In: HAIDAR ESPERIDIAO, J.; SÁNCHEZ GUEVARA, S. (coord.). *La arquitectura del sentido II: la producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas*. Ciudad de México: Escuela Nacional de Antropología y Historia/Instituto Nacional de Antropología y Historia, 2011. p. 87-117.
- ALVIM, P. A.; BRANCO, L. A. G.; ROCHA, P. L. B. V. Os salões de arte e o surgimento da cultura de massa nos séculos XVIII e XIX. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 16., 2007, Florianópolis. *Anais [...]* Florianópolis: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2007. v. 1, p. 484-495.
- ARTE Pará 2013. *O Liberal*, Belém, 13 out. 2013. Caderno Liberalzinho, p. 1-16.
- BHABHA, H. K. Como o novo entra no mundo: o espaço pós-moderno, os tempos pós-coloniais e as provações da tradução cultural. In: BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003a. p. 292-325.
- BHABHA, H. K. O pós-colonial e o pós-moderno: a questão da agência. In: BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003b. p. 239-273.
- BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CLIFFORD, J. Sobre a autoridade etnográfica. In: GONÇALVES, J. R. S. (org.). *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998. p. 17-62.
- CRAPANZANO, V. Diálogo. *Anuário Antropológico/88*, Brasília, p. 59-80, 1991.
- DESCOLA, P.; PÅLSSON, G. Introducción. In: DESCOLA, P.; PÅLSSON, G. (coord.). *Naturaleza y sociedad*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2001. p. 1-33.
- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. *Pós: Revista de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012.
- ESCOBAR, A. Epistemologías de la naturaleza y colonialidad de la naturaleza: variedades de realismo y constructivismo. In: ESCOBAR, A. *Territorios de diferencia: lugar, movimientos, vida, redes*. Popayán: Envió, 2010. p. 141-152.
- FABIAN, J. The other revisited. *Anthropological Theory*, v. 6, n. 2, p. 139-152, 2006.
- FLETCHER, J.; ALBÁN, A. Interpretações visuais nos territórios da ecologia política: aproximações e distanciamentos entre a Amazônia oriental e a ocidental. *Cadernos de Campo*, n. 24, p. 71-89, 2015.

- FLETCHER, J.; CHAVES, E. Gallus sapiens: um projeto artístico, de Victor de la Rocque, sob um olhar antropológico. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 4, n. 2, p. 71-87, 2015.
- FLETCHER, J.; SARRAF, A.; CHAVES, E. Visualidades amazônicas e interculturais nos primeiros anos do Arte Pará. *Ilha: Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 71-102, 2017.
- GEERTZ, C. Estar aqui: de quem é a vida, afinal?. In: GEERTZ, C. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009. p. 169-193.
- GELL, A. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Claredon, 1998.
- HERKENHOFF, P. Percursos no Arte Pará. In: MAIORANA, R. et al. *Arte Pará 2012*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2013. p. 6-7.
- HERKENHOFF, P. Percursos no Arte Pará. In: MAIORANA, R. et al. *Arte Pará 2013: ano 32*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2014. p. 6-7.
- JULIÃO, L. Apontamentos sobre a história do museu. In: CADERNO DE DIRETRIZES MUSEOLÓGICAS. Brasília: Ministério da Cultura; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 2006. p. 17-30.
- LEFF, E. La ecología política en América Latina: un campo en construcción. *Sociedade e Estado*, v. 18, n. 1, p. 17-40, 2003.
- LEFF, E. Ecologia política: uma perspectiva latino-americana. *Desenvolvimento e Meio Ambiente*, v. 17, p. 11-20, 2013.
- LOURENÇO, M. C. F. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.
- LUZ, A. A. Salões oficiais de arte no Brasil: um tema em questão. *Arte e Ensaios*, n. 13, p. 58-63, 2006.
- MAIORANA, R. et al. *Arte Pará 2012*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2013.
- MAIORANA, R. et al. *Arte Pará 2013: ano 32*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2014.
- MANTECÓN, A. R. Globalización cultural y antropología. *Alteridades*, v. 3, n. 5, p. 79-91, 1993.
- MARXEN, E. La etnografía desde el arte: definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios. *Alteridades*, v. 19, n. 37, p. 7-22, 2009.
- MENEZES DE SOUZA, L. M. T. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JUNIOR, B. (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 113-133.
- MIGNOLO, W. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalterno e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MOREIRA, G. P. G. Veredas e construções de uma política nacional de museus. In: NASCIMENTO JUNIOR, J.; CHAGAS, M. S. (org.). *Política nacional de museus*. Brasília: MinC, 2007. p. 12-41.

PEREIRA, S. G. Arte no Brasil no século XIX e início do XX. In: OLIVEIRA, M. A. R.; PEREIRA, S. G.; LUZ, A. A. *História da arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2010. p. 65-109.

PINTO, L. F. Rômulo Maiorana ainda é poderoso, mas não tanto. *Adital*: Notícias da América Latina e Caribe, 2013. Disponível em: <http://site.adital.com.br/site/noticia.php?lang=PT&cod=75795>. Acesso em: 13 dez. 2015.

PIZARRO, A. *Amazônia: as vozes do rio, imaginário e modernização*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

POMIAN, K. Coleção. In: ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 51-86. QUEIROZ, A. O dois mil e quatorze do Arte Pará. In: MACHADO, V. L. (org.). *Arte Pará 2014: ano 33*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2015. p. 8-9.

SANTAMARINA CAMPOS, B. Antropología y medio ambiente: revisión de una tradición y nuevas perspectivas de análisis en la problemática ecológica. *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, v. 3, n. 2, p. 144-184, 2008.

SARLO, B. Modernidad y después: la cultura en situación de hegemonía massmediática. *Alteridades*, v. 3, n. 5, p. 51-58, 1993.

SCHMIDT, R. T. Pensamento-compromisso de Homi Bhabha: notas para uma Introdução. In: COUTINHO, E. F. (org.). *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos de Homi Bhabha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 13-61.

SILVEIRA, F. L. A. A paisagem como fenômeno complexo: reflexões sobre um tema interdisciplinar. In: SILVEIRA, F. L. A.; CANCELA, C. D. (org.). *Paisagem e cultura: dinâmicas do patrimônio e da memória na atualidade*. Belém: Ed. UFPA, 2009. p. 71-83.

TEDLOCK, D. A tradição analógica e o surgimento de uma antropologia dialógica. *Anuário Antropológico/85*, Brasília, p. 183-202, 1986.

ULLOA, A. Concepciones de la naturaleza en la antropología actual. In: PRATS, S. T. (coord.). *Ecología y paisaje: miradas desde Canarias*. La Orotava: Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2009. p. 213-233.

Recebido: 16/01/2018 Aceito: 29/11/2018 | Received: 1/16/2018 Accepted: 11/29/2018



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Museus em periferias urbanas brasileiras

Museums in Brazilian urban periphery

Camila de Fátima Simão de Moura Alcântara*

* Universidade Federal do Pará – Belém, PA, Brasil

Doutoranda em Antropologia (bolsista Capes)

camilafsmoura@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9258-977X>

Resumo

Atualmente, no Brasil, iniciativas comunitárias nos centros urbanos expressam seus valores sociais e culturais por meio de processos museológicos. Neste artigo, o objetivo é investigar os museus e as cidades como campos etnográficos da antropologia, ao identificar esses processos em bairros periféricos dos centros urbanos brasileiros. O estudo se aplica à ação-piloto do Programa Pontos de Memória do Instituto Brasileiro de Museus, diante da experiência etnográfica com o Ponto de Memória da Terra Firme, iniciativa comunitária que desenvolve processo museológico no bairro da Terra Firme em Belém, Pará. A partir da análise das estratégias e relações estabelecidas para a consolidação dos Pontos de Memória conclui-se que esses processos museológicos se dão a partir de uma vontade política de registro da memória social por meio da apropriação de patrimônios reconhecidos pelos seus moradores, consolidando-se, assim, em museus comunitários.

Palavras-chave: museus; periferias; memória social; bairro da Terra Firme.

Abstract

Nowadays, in Brazil, community initiatives in urban centers express their social and cultural values through museological processes. The main objective in this article is to investigate museums and cities as anthropological ethnographic fields, when identifying these processes in low income neighborhoods of Brazilian urban centers. The study is applied to the Pilot-project for the Memory Points Program, linked to the Brazilian Institute of Museums, based on the ethnographic experience with the Ponto de Memória da Terra Firme, a community initiative that develops a museological process in the neighborhood of Terra Firme in Belém, Pará. After analyzing strategies and relations established due to the consolidation of the Memory Points, it is concluded that these museological processes derive from a political will to register social memory through the appropriation of cultural heritages recognized by its residents, thus consolidating in community museums.

Keywords: urban peripheries; social memory; neighborhood of Terra Firme.

Apresentação dos campos de análise¹

O debate sobre o papel das instituições museológicas como espaços de representação cultural e política dos variados grupos e categorias sociais existentes em seus acervos e o modo como a antropologia pode contribuir na defesa da diversidade cultural dentro desses espaços tem persistido ao longo dos últimos anos. Contudo, o impasse entre o que, quem e como representar mantém-se até hoje dentro dos conhecidos *museus etnográficos* e as novas modalidades de museus na perspectiva antropológica, como os *museus indígenas*, os *museus sociais* e os *ecomuseus*.

Essa preocupação recai, segundo Abreu (2007), ao interesse desses dois campos de pesquisa, a antropologia e os museus, pelo patrimônio cultural das sociedades existentes. Busca-se com essa relação investigar o processo de bens culturais dado por uma política institucional que define a representação da memória e da identidade coletiva do grupo estudado. Portanto, para a autora (Abreu, 2007), esses dois campos favorecem a interação, a interseção e o englobamento do patrimônio enquanto prática de colecionamento (material) e de registro da memória social (imaterial).

Nas sociedades urbanas os patrimônios culturais se constituem nas diferentes formas de sociabilidades que acontecem nas cidades. Dentro das cidades modernas ocorrem vínculos entre os sujeitos urbanos de diferentes combinações, devido à diversidade cultural e a heterogeneidade social (Magnani, 2013), estabelecidas pelas trocas materiais e simbólicas que são construídas no seu cotidiano. Por meio da antropologia urbana conseguimos “ir às cidades (ou, simplesmente, permanecer nelas)” (Hannerz, 2015, p. 11) para a compreensão de uma série de fenômenos sociais e culturais que possam ser examinados a partir da diversidade humana (Hannerz, 2015). Contemplando, assim, os museus e as relações que se estabelecem com os patrimônios das cidades.

Os museus como fenômenos sociais são reflexos dos contextos histórico-cultural e político nos quais foram criados, mantidos, dinamizados e (re)significados, afirma Abreu (2012). Para tal, existe uma diversidade de museus quanto à forma e a maneira de ser que são incorporados a partir da

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.

capacidade humana de transformação sociocultural (Abreu, 2012). Neste texto, tratarei de uma forma específica que emerge de movimentos sociais pela transformação social do território, os chamados *museus comunitários* ou sociais.

Com o interesse de contribuir para o estudo desse fenômeno que vem crescendo no Brasil desde o fim do século XX, nos últimos anos, busco indicar as possibilidades e processos que implicam a relação entre museus e bairros localizados em periferias urbanas a partir da análise do Programa Pontos de Memória (PPM) do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Neste momento, apresentarei as estratégias e relações estabelecidas em processos museológicos que ocorrem nas periferias urbanas brasileiras, tomando como estudo de caso os contemplados pela ação-piloto do Programa Pontos de Memória. Em destaque, a minha experiência etnográfica no bairro da Terra Firme, Belém, Pará, diante ao processo museológico realizado pelo Ponto de Memória da Terra Firme (PMTF).

O Ibram, a partir da consolidação de políticas públicas voltadas para os campos do patrimônio cultural, da memória social e dos museus (Moura, 2016), implementou no ano de 2009 o PPM, em parceria com os programas culturais Mais Cultura e Cultura Viva, do Ministério da Cultura (MinC), e o Programa Nacional de Segurança com Cidadania (Pronasci), do Ministério da Justiça. O PPM, com o apoio da Organização dos Estados Ibero-Americanos (OEI/Brasil), identificou 12 comunidades localizadas em bairros periféricos pelo Brasil, que desenvolviam um trabalho sistemático de identificação, registro, compartilhamento e preservação de suas memórias, para realizar um experimento prático do programa, o que viria a ser a ação-piloto do PPM (Organização dos Estados Ibero-Americanos, 2016).

Integraram a essa ação-piloto as seguintes comunidades: Brasilândia (São Paulo), Beiru (Salvador), Coque (Recife), Estrutural (Brasília), Grande Bom Jardim (Fortaleza), Jacintinho (Maceió), Lomba do Pinheiro (Porto Alegre), Pavão-Pavãozinho – Cantagalo (Rio de Janeiro), São Pedro (Vitória), Sítio Cerrado (Curitiba), Taquaril (Belo Horizonte) e Terra Firme (Belém). A inserção dessas comunidades no Programa Pontos de Memória consolidou-se na formação de iniciativas comunitárias em memória social e museologia comunitária que desenvolvem processos museológicos nesses territórios.

Na Figura 1, a seguir, é possível identificar onde estão localizados essas iniciativas comunitárias, e como cada uma denomina o seu processo

museológico. Com destaque para o bairro da Terra Firme onde se localiza o Ponto de Memória da Terra Firme (ponto 1), lugar de imersão etnográfica para essa pesquisa.

Legenda

1. Ponto de Memória da Terra Firme (Belém-PA)
2. Ponto de Memória Grande Bom Jardim (Fortaleza-CE)
3. Museu Mangue do Coque (Recife-PE)
4. Museu de Cultura Periférica (Maceió-AL)
5. Ponto de Memória do Beiru (Salvador-BA)
6. Ponto de Memória da Estrutural (Brasília-DF)
7. Museu do Tuaquaril (Belo Horizonte - MG)
8. Ponto de Memória Grande São Pedro (Vitória-ES)
9. Museu da Favela (Rio de Janeiro-RJ)
10. Ponto de Memória da Brasilândia (São Paulo-SP)
11. Museu da Periferia - Curitiba-PR)
12. Ponto de Memória Lomba de Pinheiro (Porto Alegre-RS)

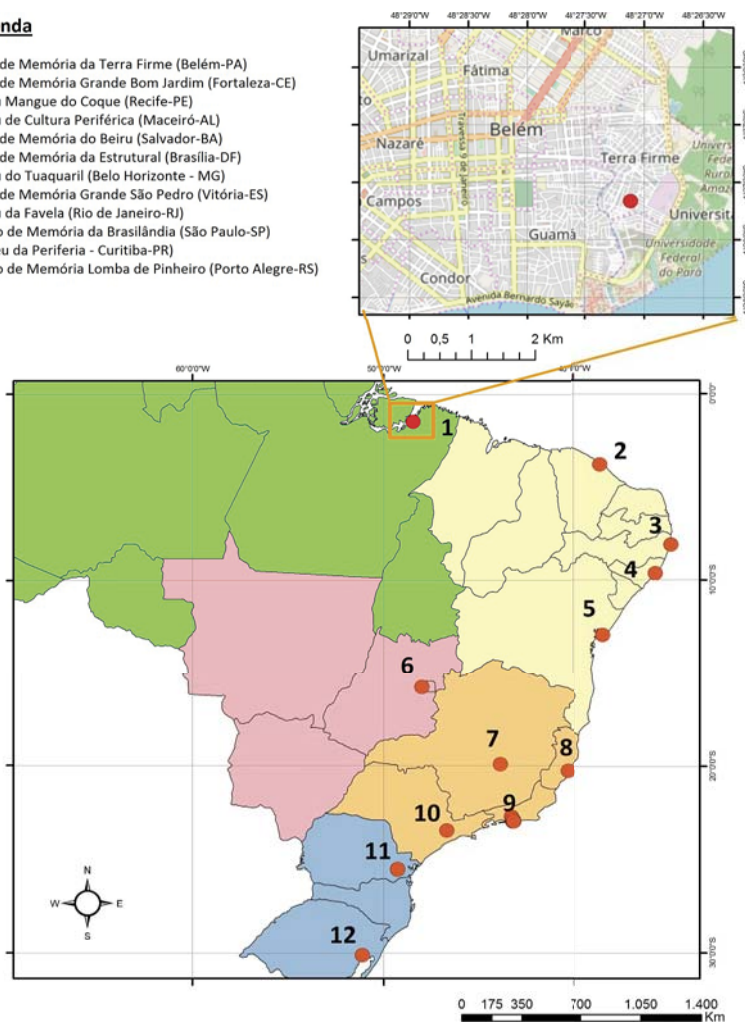


Figura 1. Mapa de localização dos *pontos pioneiros* do Programa Pontos de Memória (imagem: Tallyta Suenny, 2018).

Observa-se, portanto, que a instituição “museu” ganhou novos significados e formulações distintas dos padrões conhecidos durante o século XIX e a primeira metade do século XX, onde imperavam os museus etnográficos de grandes coleções de “objetos exóticos” dos povos aldeados. Os processos museológicos desenvolvidos por essas iniciativas comunitárias estão vinculados aos compromissos sociais e éticos que os museus assumem com os grupos sociais representados dentro dessas instituições (Chagas; Gouveia, 2014). Os *pontos pioneiros*,² como as iniciativas comunitárias contempladas pela ação-piloto do PPM se autodeclararam, trabalham em seus territórios pela democratização de instituições, como os museus, e dos patrimônios culturais ao valorizarem e difundirem seus saberes e práticas socioculturais dentro de processos museológicos, voltados para a educação, a pesquisa e a mobilização social.

Frente a esse campo de estudo, trago minha experiência etnográfica com o Ponto de Memória da Terra Firme para discutir como processos museológicos urbanos que partem de iniciativas comunitárias contribuem para a valorização da memória social produzida dentro de periferias urbanas. Faço reflexões sobre os processos desempenhados pelos *pontos pioneiros* dentro dos movimentos políticos sociais que surgem a partir da “consciência cultural” (Sahlins, 1997) dessas iniciativas comunitárias. Dessa maneira, proponho também com este artigo contribuir para o debate sobre a antropologia e os museus ao abordar os museus comunitários dentro dos centros urbanos brasileiros.

A formação dos Pontos de Memória

O interesse em ser protagonista de sua própria história tornou-se um ato político de muitos grupos pelo Brasil, e os museus comunitários são reflexos desse interesse, como resultado de movimentos instaurados no século passado, pertinentes até o momento, como o indígena, o negro, o LGBT, o feminista, e o de interesse neste artigo, o oriundo de comunidades periféricas. Para Abreu (2008),

2 No ano de 2011 tornou-se público o primeiro edital do Prêmio Pontos de Memória, provocando o surgimento de novas iniciativas comunitárias, reconhecidas e premiadas pelo Ibram. Atualmente, são reconhecidas 362 iniciativas no Brasil e 12 no exterior.

esses grupos sociais se apropriam do patrimônio como instrumento para suas conquistas.

O patrimônio, neste texto, é pensado a partir das reflexões de José Reginaldo Gonçalves (2005, p. 17): como termo etnográfico é “uma categoria extremamente importante para a vida social e mental de qualquer coletividade humana”. Como bens patrimoniais, transitam entre o material e o imaterial por meio de relações sociais e simbólicas que provocam ressonâncias³ em seus representantes e espectadores (Gonçalves, 2005). Nos museus representam o que deve ser lembrado e esquecido, configurando uma forma de pensar sobre as realidades existentes de cada grupo.

Os museus emanados de iniciativas comunitárias tornam-se estratégias de organização da memória e afirmação da identidade coletiva de seus grupos. “O museu comunitário é um processo, mais que um produto [...] uma ferramenta para avançar na autodeterminação, fortalecendo as comunidades como sujeitos coletivos que criam, recriam e decidem sobre sua realidade” (Morales Lersch; Camarena Ocampo, 2004, p. 4). Por meio dos museus, as comunidades buscam exercer poder “sobre o que é seu”, ao lutarem contra a expropriação, praticando o direito de falarem de si mesmas por si mesmas.

O Programa Pontos de Memória é resultado de um movimento político no campo museológico brasileiro que iniciou com a construção coletiva da Política Nacional de Museus (2003). As transformações no campo foram favoráveis à formulação e aplicação de políticas públicas culturais afirmativas, com ampla participação popular de agentes comunitários envolvidos com seus patrimônios.

O Museu da Maré, na comunidade da Maré, cidade do Rio de Janeiro, nesse período que representou a aplicação de estratégias sociais e simbólicas para o campo do museu, se consolidava em uma experiência exitosa de museologia comunitária no país. O museu chamou a atenção de diversos segmentos da sociedade por ser na periferia, feito por gente da periferia, e abranger temas locais e universais. “O museu era fundamentalmente criado para fomentar a autoestima de trabalhadores que habitavam o lado considerado feio e violento

3 Ressonância é pensada a partir de Greenblatt (1991 apud Gonçalves, 2005), que diz que o objeto exposto atinge um universo mais amplo ao evocar no espectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o espectador, o representante.

da cidade” (Abreu, 2007, p. 173). Nele identifica-se a manifestação de memória, patrimônio e museu pelos seus moradores (Chagas; Abreu, 2007).

O processo museológico instaurado na Maré é só um exemplo de processos protagonizados por povos, comunidades e movimentos sociais que militam para serem reconhecidos e valorizados como parte integrante e indispensável da memória social brasileira (Organização dos Estados Ibero-Americanos, 2016). Contudo, o interesse nessa pesquisa pelo Museu da Maré deve-se ao papel significativo que desempenha para a memória e a história de comunidades periféricas no Brasil, representando a periferia como “lugar de cultura, de memória, de poética, de trabalho, e não apenas como território privilegiado da bala perdida ou teatro de guerra, onde policiais enfrentam bandidos e bandidos enfrentam policiais”, como afirmam Chagas e Abreu (2007, p. 133).

Territórios como o da Maré são pertinentes em todo o Brasil, onde, devido aos agravantes da desigualdade social no país, os sujeitos que os compõem enfrentam as duras condições de vida por meio de redes de sociabilidade que compartilham gostos e valores socioculturais. Quando esses territórios ganham os holofotes da mídia e o apoio do governo, como acontece na Maré, tais sujeitos fortalecem sua autoestima e afirmam suas origens e códigos, ao participarem de práticas culturais próprias inserindo-se na cena urbana (Silva, 2013). Dessa maneira, a experiência do Museu da Maré serviu como modelo para a consolidação dos Pontos de Memória.

A criação do Programa Pontos de Memória se deu a partir do estreitamento entre o MinC e o Ministério da Justiça, onde se discutia antes mesmo da criação do Ibram, a elaboração de programas culturais em comunidades de periferias urbanas, devido os agravantes sociais que se instauram nesses lugares. O antropólogo José Nascimento Junior, presidente do Ibram no período de 2009 a 2013, em entrevista a mim concebida, afirmou que “o interesse maior dessa parceria, MinC e Ministério da Justiça, era minimizar a violência em regiões de favela pelo Brasil”.⁴

Os Pontos de Cultura eram uma realidade no país, não criando ou recriando estruturas culturais (como centro de cultura), mas sim potencializando entidades ou grupos já existentes que se utilizam do desenvolvimento da cultura para a transformação social de comunidades e territórios. No diálogo entre os dois

4 Entrevista realizada em 01/05/2017; as demais citações de Nascimento se referem a essa mesma entrevista.

ministérios outros desdobramentos tornavam-se possível em defesa da cultura como um processo autônomo e de protagonismo comunitário. Conforme Nascimento pondera: “Criou-se uma rede de relações internas de solidariedade a partir da memória, em que se pensava estimular e valorizar o que já existia em torno de uma dinâmica de memória.”

Observo que essa dinâmica de memória, mencionada pelo entrevistado, acontece a partir da vontade política de registro da memória social de grupos historicamente negligenciados, com o desenvolvimento de ações específicas, por exemplo: a realização de entrevistas com os mais velhos, o registro de fotografias das realidades existentes em seus territórios, a coleta de materiais significativos para o grupo, entre outros. Assim como ocorreu com o Museu da Maré e outras iniciativas de Pontos de Cultura.

Portanto, a conversa com Nascimento esclarece que a proposta de criação dos Pontos de Memória pelo Ibram era uma realidade em diversos contextos da sociedade brasileira, por meio de registro da memória em etnias indígenas, comunidades rurais, comunidades quilombolas, bem como em grupos sociais urbanos. A novidade com a implantação do PPM é a formulação de políticas públicas afirmativas de memória e patrimônio voltadas, inicialmente, para comunidades periféricas.

Segundo Fredrik Barth (1969, p. 34 apud Sahlins, 1997, p. 131), em relação às formas contemporâneas de organização “os movimentos políticos constituem novos modos de fazer com que as diferenças culturais sejam organizacionalmente relevantes”. Desse modo, movimentos políticos em torno da cultura oriunda da periferia põem em questão a possibilidade de se colocar de forma diferente nas estruturas que compõem a cidade. O objetivo inicial da ação-piloto dos Pontos de Memória era o de apoiar ações e iniciativas de reconhecimento e valorização da memória social a partir do protagonismo comunitário, desenvolvendo metodologias específicas voltadas para museu, memória e cidadania. Sob o entendimento de que os museus seriam meios de mudança social e desenvolvimento sustentável de comunidades que não tinham a oportunidade de expor seus valores sociais e culturais (Moura, 2016), trazendo, assim, novas reflexões sobre a relação entre os museus e os grandes centros urbanos brasileiros.

A aplicação da ação-piloto teve como característica o trabalho coletivo entre os agentes comunitários e técnicos do Ibram, especificamente os lotados no Departamento de Processos Museais (DPMUS) da autarquia federal. Segundo

Avelar (2015), o trabalho coletivo possibilitou o diagnóstico de potencialidades, a capacitação de agentes de memória, a realização de inventários participativos e a elaboração de planos de ação. Essas ações viabilizaram a concretização de produtos de difusão, como exposições, projetos editoriais, audiovisuais, performances variadas, aos quais asseguraram a instalação e manutenção dos Pontos de Memória.

No período de 2009 a 2013, atuei como conselheira e consultora do Ponto de Memória da Terra Firme, em Belém. Essa experiência me possibilitou desenvolver uma dissertação de mestrado (Moura, 2016) e estar elaborando minha tese de doutorado diante dos desdobramentos do Programa Pontos de Memória, ambas inseridas no Programa de Pós-Graduação em Antropologia, na Universidade Federal do Pará. Atualmente, sou colaboradora no PMTF.

Observo a partir dessa relação estreita com Pontos de Memória que as iniciativas comunitárias em memória social e museologia comunitária criam espaços para abrigar o presente e com ele o futuro de uma comunidade autêntica, consciente e gestora de seus valores (Moura, 2016). Esses espaços podem ser físicos, como salas, casas ou prédios; e também subjetivos, como por exemplo a determinação do território em que se atua, se reside e se constroem identidades. Contudo, o interesse aqui não é como esse espaço se estabelece, mas sim as relações que se estabelecem nesses espaços para o registro da memória e identificação do patrimônio cultural.

As dinâmicas de memória (como se referiu José Nascimento) dos *pontos pioneiros* podem ser percebidas como a forma com que esses grupos criam práticas e soluções criativas para reagir ao sistema imposto das elites econômicas e políticas no país, resolvendo seus problemas e organizando suas vidas (García Canclini, 1988). Dessa forma, expressam seu poder de resistência e criatividade por meio de processos museológicos de mobilização, identificação, ação e cidadania; assim, a comunidade se faz sujeita no ato de formular, executar e manter o processo (Moura, 2016). Alguns se (auto)reconhecem como museus (de caráter comunitário), outros como apenas Pontos de Memória (ver Figura 1), mas a maioria se utiliza das possibilidades criadas a partir do processo museológico para se (auto)conhecer culturalmente, com o interesse de servir e atender as necessidades de seu grupo de pertença.

Portanto, dentro das cidades esses Pontos de Memória possibilitam novas formas de representação, definição e reinvenção do fenômeno museu. Isso

se deve ao processo museológico de seus territórios, que são apreendidos por diversos atores e segmentos que compõem as cidades. Frente aos (re)arranjos sociais que esses processos possibilitam em seus territórios, sigo as discussões em torno de como se organizam para que o programa se institucionalize como política pública de registro das memórias historicamente negligenciadas dos processos de valorização da memória social, trabalhando junto na luta pelo direito à memória.

Anseio por política pública

Periferias são territórios localizados em centros urbanos que se mantêm à margem de políticas públicas e que indicam uma distância simbólica constituída pela perda de qualquer coisa que coloca em ordem o urbano, e de um estilo de vida marcado por padrões de conforto e acesso a recursos materiais (Wacquant, 2007). Como fenômenos socioculturais e políticos emergem de movimentos sociais por moradia e equipamentos urbanos coletivos dentro das grandes metrópoles. Processos museológicos nesses territórios permitem o desenvolvimento de certas redes e a criação de grupos sociais políticos, que observados de formas distintas propiciam a consolidação de territórios como representação da diversidade cultural das cidades.

Os *pontos pioneiros* desempenham um papel significativo para a compreensão de seus territórios como espaços de trocas sociais e simbólicas, que a todo momento negociam o seu modo de ser e estar nas cidades. Segundo Abreu (2012), é preciso refletir sobre o papel da cidade no advento da modernidade, em que a partir da existência das metrópoles o lugar da vida moderna torna-se fluído e híbrido. “A cidade moderna vem também expressando cada vez mais a instabilidade dos sentidos num mundo onde as transformações foram seguindo um curso veloz, demolindo as referências e seus múltiplos significantes”, afirma a autora (Abreu, 2012, p. 58). Desse modo, os museus tendem a acompanhar esse processo ao se adequar às reviravoltas políticas, sociais e econômicas das sociedades.

Os museus comunitários são exemplos dessa mudança, ao se adequarem a uma nova forma política, acadêmica e institucional de representação do outro. Os grupos que desenvolvem esses espaços passaram a se impor como

sujeitos ativos em relações interculturais dentro de instituições museológicas (Abreu; Lima Filho, 2007). Deixaram de ser objeto de estudo, exibido nos grandes museus, para negociar a construção de processos museológicos em seus territórios de pertença.

Essa negociação acontece entre a escolha do que lembrar e do que esquecer, utilizando-se da memória para afirmação de uma identidade coletiva, ao reconhecer a cultura em diversas possibilidades no espaço ocupado pelos indivíduos. No caso dos territórios periféricos em que acontecem os *pontos pioneiros* o abandono político é também marcado pela falta de representatividade em “museus de cidades”. Segundo Meneses (1985), esses museus mantêm-se estáveis e imunes às mudanças da urbanização, preocupando-se com o processo histórico e político de classes hegemônicas.

Contudo, as transformações no campo museológico brasileiro que levaram à criação do Programa Pontos de Memória favoreceram o reconhecimento de iniciativas comunitárias em memória social e museologia comunitária pelo país. Destacam-se com essas iniciativas a possibilidade de produção de narrativas singulares e de movimentos políticos de valorização dos patrimônios culturais, apreendido por seus detentores. Levou-se em consideração para a escolha das 12 iniciativas comunitárias, identificadas na Figura 1: a história dos grupos; a realização de ações voltadas para a afirmação da memória social; a apropriação da cultura popular; e a vontade de formarem coletivamente um museu comunitário.

Desse modo, no período de 2009 a 2013, a ação-piloto do Programa Pontos de Memória se constituiu em: *Teias da Memória*⁵ – encontros nacionais com as comunidades selecionadas no programa, com o objetivo de estimular a troca de experiências, a gestão participativa no PPM e reflexões sobre as realidades socioculturais dos lugares onde atuam os pontos de memória; *capacitação técnica* – a coordenação do programa dividiu-se entre os *pontos pioneiros* ministrando oficinas de formação para os conselhos gestores⁶ das iniciativas, com temas relacionados à memória, patrimônio, identidade e museus; *consultoria locais*

5 A Teia da Memória teve quatro edições: em 2009, na cidade de Salvador; em 2010, na cidade de Fortaleza; ainda em 2010, na cidade do Rio de Janeiro; e a última, em Belém, no ano de 2014.

6 Representatividades civis dos *pontos pioneiros*.

– seleção de consultores locais para atuarem nas comunidades afim de viabilizar consultoria técnica-operacional em torno da memória social legitimada por esses grupos; *redes de pontos de memórias* – com o interesse de aproximar e articular ações e trocas de experiências entre iniciativas culturais (Chagas; Gouveia, 2014; Moura, 2016; Organização dos Estados Ibero-Americanos, 2016).

As ações foram realizadas de maneira gradativa de acordo com as peculiaridades locais, estruturais e de momento, tornando-se essenciais para a consolidação do Programa Pontos de Memória como uma política cultural (Organização dos Estados Ibero-Americanos, 2016). O processo ao longo dos anos fortaleceu as iniciativas comunitárias como grupos políticos organizados importantes por contribuem para transformações socioculturais e educacionais em seus territórios. O fortalecimento desses grupos deve-se muito ao movimento político, constituído em sua maioria por agentes comunitários presentes nos *pontos pioneiros*, que tomaram posicionamentos críticos frente às mudanças que começaram a surgir dentro do PPM (Moura, 2016).

Ao longo dos últimos anos mudanças significativas no cenário político brasileiro interferiram diretamente no andamento do Programa Pontos de Memória. O campo museológico precisou se articular de forma diferente para garantir que as medidas tomadas desde 2003 com a implantação da Política Nacional de Museus pudessem ser mantidas. As estratégias sociais e simbólicas para o campo dos museus, que era prioridade quando se criou o PPM, tomou outros direcionamentos a partir do ano de 2012.

Tornaram-se cada vez mais escassas as atividades que corresponderam à metodologia participativa da ação-piloto do Programa Pontos de Memória. A troca de experiências entre as iniciativas comunitárias, o diálogo entre o Ibram e as comunidades e a formação de organismos independentes, como as redes de Pontos de Memória, e o experimento prático que levaria a implementação de uma política pública de memória social e museologia comunitária pareciam ter fim.

Entretanto, os *pontos pioneiros* se fortaleceram enquanto grupos organizados, mobilizando as demais iniciativas comunitárias contempladas pelo Programa Pontos de Memória. Desde o ano de 2011, mais de 300 iniciativas comunitárias passaram a ser reconhecidas como Pontos de Memória pelo Ibram por meio de editais de premiação. O crescimento de Pontos de Memória

no país resultou no aparecimento de redes temáticas⁷ e territoriais⁸ provocadas pelo interesse de atuarem no segmento ou em temas específicos.

Assim, foi criada no ano de 2012 a Comissão Provisória de Gestão Compartilhada/Participativa (Cogepaco) do Programa Pontos de Memória, com representação de integrantes dos *pontos pioneiros* e pontos premiados.⁹ A Cogepaco desempenhou ações de fortalecimento do PPM com a intenção de contribuir para a formação da política pública de Pontos de Memória propiciando a criação de um Conselho de Gestão Compartilhada e Participativa. Dentre as ações, destaca-se a *Carta dos Pontos de Memória e iniciativas comunitárias em memória e museologia social* de 2012, redigida com a colaboração de grupos organizados em defesa da memória social brasileira (Instituto Brasileiro de Museus, 2012).

Ao longo do século XX, segundo Moraes (2009), políticas públicas foram moldadas e, por vezes, definidas por condições locais e internacionais, influenciadas por crenças, ideologias e percepções socioeconômicas, viabilizadas por alianças conjunturais na elaboração e avaliação de grupos da sociedade civil por demandas prioritárias. Para o campo museológico, as políticas públicas foram resultados de um movimento político de sujeitos e grupos sociais que desejavam implantar um sistema de gestão por programas específicos que atendesse às demandas da sociedade no segmento cultural. Para o autor, estudar o museu no contexto das políticas públicas requer consideração dos sentidos e dos limites da democracia, da universalização do direito e do acesso à informação na sociedade brasileira, “o que permite saber quem tem o poder de definir e orientar ações e garantir sua continuidade, a capacidade de pautar e se fazer permanente e como o faz” (Moraes, 2011, p. 83).

A Política Nacional de Museus representou uma mudança de postura do Ministério da Cultura, por abranger todos os museus brasileiros, independentemente da sua vinculação institucional, ou se público ou privado. Propõe-se com

7 Por exemplo, a Rede de Memórias e Museus de Terreiros da Bahia e a Rede LGBT de Memória e Museologia Social.

8 Em destaque para a Rede de Memória e Iniciativas Comunitárias da Região Norte, onde participa o Ponto de Memória da Terra Firme.

9 Termo utilizado pelas iniciativas comunitárias que integraram a ação-piloto do PPM ao se referirem às iniciativas de Pontos de Memória contempladas por editais de premiação, a partir de 2011.

essa política a articulação da sociedade civil com entes da federação, estaduais e municipais. A Cogepaco tomou como referência os desdobramentos da Política Nacional de Museus para exigir que o Ibram desempenhasse suas medidas frente às iniciativas de memória social e museologia comunitária conjuntamente com os grupos organizados dos Pontos de Memória.

Isso é observado na *Carta dos Pontos de Memória e iniciativas comunitárias em memória e museologia social*, em que Cogepago, Ibram e outros participantes da construção desse documento se comprometeram a levar em consideração a memória social de comunidades, grupos e sujeitos que historicamente foram negligenciados da constituição da memória brasileira. Firmaram o compromisso de reconhecer, respeitar e valorizar a diversidade sociocultural desses grupos por meio de trabalhos participativos e em rede dentro do seio de suas próprias comunidades e entes da federação (Instituto Brasileiro de Museus, 2012).

A *Carta dos Pontos de Memória* serviu como orientação para que o PPM se institucionalizasse como política pública do Ibram, de interesse das iniciativas comunitárias e dos técnicos envolvidos na aplicação do programa. A mobilização da Cogepaco conseguiu com que representantes de todos os *pontos pioneiros*, pontos premiados (editais 2011 e 2012) de cada rede (regional ou temática) de memória e museologia social mapeada pelo Ibram estivessem no 6º Fórum Nacional de Museus, em Belém, no ano de 2014, para participar da IV Teia da Memória (Instituto Brasileiro de Museus, 2017b). No total participaram do evento 120 iniciativas comunitárias (107 no Brasil e 13 no exterior), além de servidores e consultores do Ibram e demais interessados que tiveram livre acesso a partir da inscrição no 6º Fórum.

Os três dias de debates calorosos, de 23 a 25 de novembro de 2014, dos participantes da IV Teia da Memória estão descritos na minha dissertação de mestrado, por meio de uma análise situacional (Gluckman, 2010; Van Velsen, 2010), onde observei o andamento do Programa Pontos de Memória, os posicionamentos das iniciativas comunitárias perante as medidas tomadas pelo Ibram e a forma como o Ponto de Memória da Terra Firme se inseria nas discussões e mobilizações dos *pontos pioneiros* (Moura, 2016). Contudo, é interessante retornar às análises feitas durante a IV Teia para indicar que o principal encaminhamento do evento foi o debate e aprovação da minuta (consultar Instituto Brasileiro de Museus, 2017b) de portaria que institui o Conselho de

Gestão Compartilhada e Participativa do Programa Pontos de Memória, com propostas que surgiram ao longo de dez encontros regionais.¹⁰

Com funções consultiva, deliberativa, propositiva e mobilizadora o Conselho de Gestão Compartilhada e Participativa foi eleito em plenária como instância colegiada permanente de debate e articulação para construção e fortalecimento de políticas públicas de museologia social. Com dez representantes do governo¹¹ e dez representantes da sociedade civil, entre as atribuições do conselho, conforme o artigo 5º da portaria, destaco abaixo as que fundamentam como o direito à memória de grupos como os Pontos de Memória está garantido na formulação de políticas públicas afirmativas no campo dos museus:

VIII – Atuar em prol da garantia do direito à memória, prioritariamente das comunidades, grupos e sujeitos historicamente excluídos.

X – Incentivar a participação democrática dos Pontos de Memória, das iniciativas comunitárias de memória e museologia social e suas redes na gestão de políticas e dos investimentos públicos na área da memória e museologia social.

XII – Garantir a implementação de instrumentos de gestão participativa e compartilhada para que os Pontos de Memória e demais iniciativas comunitárias de memória e museologia social sejam geridas por instâncias participativas, organizadas para esta finalidade, no seio de suas próprias populações.

XV – Propor instrumentos e iniciativas que garantam a circulação e distribuição da produção dos Pontos de Memória e demais iniciativas comunitárias em memória e museologia social, com apoio do Ibram e parceiros.

A seguir, na Figura 2, temos o registro dos representantes da sociedade civil (titulares e suplentes) que compuseram o Conselho de Gestão Compartilhada e Participativa do Programa Pontos de Memória. Na imagem estão cinco representantes dos Pontos de Memória, sendo um por cada região; um representante

10 Realizados no período de outubro a novembro de 2014, pela equipe do Programa Pontos de Memória, nos estados do Ceará, São Paulo, Minas Gerais, Maranhão, Alagoas, Rio Grande do Sul e Distrito Federal. Com participação de membros da Cogepaco, Pontos de Memória e Redes Temáticas e Territoriais de Memória e Museologia Social (Instituto Brasileiro de Museus, 2017b).

11 Representantes do Instituto Brasileiro de Museus, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Secretaria da Cidadania e Diversidade Cultural/MinC, Ministério da Educação, Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República, Secretaria Especial de Promoção da Igualdade Racial e Fundação Nacional do Índio.

eleito pelos 12 Pontos de Memória pioneiros; dois representantes de redes regionais,¹² e dois representantes de redes temáticas.



Figura 2. Representantes civis do Conselho de Gestão Compartilhada e Participativa do Programa Pontos de Memória (foto da autora, 2014)

Durante a IV Teia da Memória, percebiam-se as articulações internas das iniciativas comunitárias de debaterem e aprovarem a minuta do conselho com mais fidelidade às discussões feitas nos encontros regionais com a Cogepaco. A maior interferência dos funcionários e consultores do Ibram partiu do questionamento da procuradora¹³ do instituto sobre a viabilidade desse conselho, por apresentar em suas funções o caráter deliberativo, de administração quanto ao direcionamento da política pública de Pontos de Memória. A procuradora defendia que quando fosse encaminhar o texto final de formação do conselho pelas instâncias da autarquia federal ele poderia ser recusado por esse motivo, haja vista que não

12 Na plenária da IV Teia da Memória foram eleitas Helena do Socorro Alves Quadros e Francisca Rosa Silva dos Santos, integrantes do Ponto de Memória da Terra Firme, como representantes das redes regionais.

13 Naquele momento, Eliana Sartori.

caberia participação de membros externos nas decisões administrativas e financeiras de instituições museológicas, tampouco no Ibram.

A proposta da procuradora era a aprovação de um comitê de caráter consultivo e mobilizador dentro das políticas públicas de memória e museologia social do Ibram. No entanto, as iniciativas recusaram a proposta e aprovaram em plenária, na cidade de Belém, o texto final do Conselho de Gestão Compartilhada e Participativa do Programa Pontos de Memória tal como foi proposto. Apesar da euforia com a eleição do conselho, este só se institucionalizaria com a aprovação da portaria no Ibram, algo que se prolongou por três anos.

Mais uma vez o cenário político no Brasil mudou e houve desmobilização de políticas públicas de cultura e educação, tendo como agravante o impeachment da presidenta Dilma Rousseff, no ano de 2016. Assumiu no país um governo sem diálogo, propício a privatização das instituições e desmontes dos serviços públicos, com descaso e abandono do patrimônio cultural brasileiro. Isso favoreceu que o Ibram tomasse outro direcionamento, não mais priorizando a gestão compartilhada e participativa de suas políticas.

Dessa maneira, as iniciativas comunitárias perderam força dentro do instituto e não conseguiram, no período de 2015 e 2016, avançar nas discussões sobre a institucionalização do Programa Pontos de Memória. A portaria do Conselho de Gestão Compartilhada e Participativa do Programa Pontos de Memória foi engavetada e os representantes eleitos se desmobilizaram. Somente em 2017 esse grupo volta a se reunir durante o 7º Fórum Nacional de Museus, na cidade de Porto Alegre.

Alguns membros eleitos do conselho mobilizaram-se para garantir a participação de iniciativas comunitárias no evento de promoção do Ibram, como já era recorrente nas três últimas edições. Assim, os Pontos de Memória participaram da programação oficial do evento com apresentações em painéis, participações em reuniões específicas e discussões em grupos de trabalho. E, com o apoio de colaboradores do PPM, em suas localidades e em nível nacional, reivindicaram a legitimação do Conselho de Gestão Compartilhada e Participativa do Programa Pontos de Memória e a institucionalização do programa frente às propostas sugeridas pela Coordenação de Museologia Social e Educação (Comuse)¹⁴ do Ibram.

14 A Comuse é o departamento do Ibram responsável pelo Programa Pontos de Memória.

Na Figura 3, a seguir, o registro dos representantes das iniciativas comunitárias de Pontos de Memória, colaboradores e funcionários do Ibram reunidos no 7º Fórum Nacional de Museus. Na imagem os participantes estão debatendo sobre os principais encaminhamentos surgidos ao longo do evento: 1) a transformação do Conselho de Gestão Compartilhada e Participativa do Programa Pontos de Memória em Comitê Consultivo (proposta da procuradora do Ibram na IV Teia da Memória); 2) a representatividade desse comitê em apenas cinco representantes da sociedade civil; 3) a promoção da V Teia da Memória.



Figura 3. Reunião dos representantes dos Pontos de Memória e funcionários do Ibram durante o 7º Fórum Nacional de Museus (foto da autora, 2017).

Estive no 7º Fórum Nacional de Museus realizando minha primeira etapa de campo para a tese de doutorado, e observei no evento que havia uma pretensão da atual gestão do Ibram de desarticular a representação das iniciativas comunitárias na gestão participativa do Programa Pontos de Memória. Contudo, as iniciativas necessitaram se rearticular para negociar a permanência da

participação popular na implementação das políticas voltadas para a memória e museologia comunitária. Nos bastidores do evento, os representantes das iniciativas debateram que a formação do Comitê Consultivo poderia agilizar o processo de institucionalização do PPM, no entanto, não aceitaram a formação por cinco integrantes, haja vista que dez representantes foram eleitos frente às demais iniciativas de Pontos de Memória.

De todo modo, após a reunião registrada na Figura 3, ficou acordado que o Conselho de Gestão Compartilhada e Participativa do Programa Pontos de Memória transformar-se-ia no Comitê Consultivo do Programa Pontos de Memória (CCPPM), com participação na primeira gestão dos dez representantes eleitos na IV Teia da Memória, em 2014; além disso, seriam viabilizados pelo Ibram os encontros por canal virtual e, anualmente, um encontro presencial. Todos se comprometeram em tornar possível a V Teia da Memória, buscando parcerias com instituições públicas locais e organizações civis de interesse comum.

Os desdobramentos desse encontro resultaram na institucionalização do Programa Pontos de Memória, pela portaria nº 315, de 6 de setembro de 2017 (Instituto Brasileiro de Museus, 2017a), com garantia de participação da sociedade civil em sua condução com publicação do regimento interno¹⁵ do Comitê Consultivo.

A museologia comunitária associada ao PPM é um movimento teórico e político que tem força no campo dos museus brasileiros, que se fundamenta na utilização da memória social “como meio de elaboração de narrativas contra-hegemônicas, repercutindo em museus comunitários, populares, sociais e ecomuseus”, conforme afirmam Gouveia e Pereira (2016, p. 731). Por sua vez, a memória social é tida como um processo que compõe as relações e afetos ao propiciar representações sociais, presente entre o movimento do que lembrar e do que esquecer, e pode ser um instrumento político de intervenção na vida social (Abreu, 2016; Gondar, 2009, 2016; Lifschitz, 2016). Os Pontos de Memória pioneiros são tomados por esse movimento teórico que reformula práticas e saberes comunitários em torno de suas memórias.

Na institucionalização do PPM, essas iniciativas são reconhecidas como tais – *pontos pioneiros*. A legitimidade desses grupos perante o Estado muito se deve à sua organização política, que pressiona o Ibram para que o Programa

15 O regimento interno foi aprovado durante a primeira reunião presencial do Comitê Consultivo, realizada em junho de 2017, na cidade de Brasília.

Pontos de Memória não perca a participação popular nas tomadas de decisão e que garanta a relação estreita com essas iniciativas comunitárias. Portanto, quando proponho desenhar o campo etnográfico dessa pesquisa – museus e periferias – a organização política dos *pontos pioneiros* é o elo que interliga essa tomada de decisão no trabalho científico.

Os processos museológicos pesquisados não são processos fechados em si mesmos (Sahlins, 1997). Quando se apreendem formas de sociabilidade e comunicação das iniciativas de Pontos de Memória, verifica-se que elas se estendem para além dos bairros em que acontecem. As tomadas de negociação em redes organizadas atingem dimensões nacionais, como foi possível acompanhar nesta seção a mobilização para garantir a participação popular na política pública, que diretamente mexe com as estruturas operantes que colocam esses grupos em situações de invisibilidade.

De todo modo, apreende-se como as tomadas de negociação entre Ibram e os Pontos de Memória representam uma estratégia política para ambas as partes. O Estado por meio do Instituto legitima o PPM como uma política pública de sucesso, ao garantir a participação popular desde as primeiras ações do programa. Por sua vez, os Pontos de Memória tentam manter-se atuantes frente às decisões tomadas pelo Estado, na busca pela garantia de continuidade e legitimidade dos processos museológicos e no fortalecimento das redes das iniciativas para o cumprimento de ações e articulação entre sociedade civil e o poder público.

As reflexões sobre os *pontos pioneiros* contribuem para repensar os museus nos últimos anos no país, por agregar a categoria Pontos de Memória no campo museológico, incorporando amplas dimensões simbólicas e sociais. No entanto, o processo museológico acontece de mesmo modo nas diferentes apreensões culturais, pois dentro de um determinado território há transformação de um conjunto patrimonial em acervo museológico que define esse espaço musealizado (o museu) cabível de memória e representação, conforme a necessidade da comunidade detentora desses patrimônios (Moura, 2016).

Esses grupos se organizam politicamente por meio da memória se utilizando de metodologias e práticas museológicas com a intenção de provocar transformações sociais em seus territórios. Dessa maneira, se utilizam do Programa Pontos de Memória para garantir que essas transformações sejam direitos exercidos e conquistados. Por isso, se organizam coletivamente para que o PPM seja de fato uma política pública cultural.

O museu na periferia

A Terra Firme constitui-se como bairro desde 1970 a partir da articulação e organização dos moradores (oriundos em sua maioria do interior do estado do Pará) por meio de centros comunitários e associações que ocuparam terras pertencentes à Universidade Federal do Pará. Os principais elementos que delimitam o bairro, geograficamente, são o rio Tucunduba e a Avenida Perimetral, que foram importantes no processo de ocupação, pois foi a partir dessas extremidades que os moradores passaram a redesenhar a área visando os investimentos que estavam destinados a esse lugar com a recém-chegada universidade. Com adjacência aos bairros do Marco, Canudos, Guamá, Universitário e Curió-Utinga, atualmente é considerado como um dos bairros mais populosos da cidade de Belém, com aproximadamente 62.000 habitantes.

O nome do lugar é ironia à área alagada que sofria constantemente influência das chuvas e marés, vindas do rio Tucunduba e afluentes do rio Guamá, que deságuam na área central de Belém. Sem condições de moradia digna, os primeiros moradores encontraram apenas uma estreita faixa considerada *terra firme*, por isso o nome. Na Figura 4, é possível identificar a influência das águas no bairro da Terra Firme com o registro do rio Tucunduba.



Figura 4. Rio Tucunduba, que deságua no bairro da Terra Firme, em Belém (foto: Mário Quadros, 2013 – acervo do Ponto de Memória da Terra Firme).

O bairro da Terra Firme na cidade de Belém tem atribuição de lugar perigoso, controlado pelo tráfico de drogas, dominado pela violência e, logo, marginal. Atribuem-se, assim, estereótipos negativos ao território que influenciam diretamente na baixa autoestima da grande maioria de seus moradores. No entanto, é importante enfatizar que a violência é recorrente em toda cidade, porém o processo histórico de ocupação que resultou no abandono do poder público no bairro e os índices de violência elevados constantemente faz com que o bairro da Terra Firme sofra preconceitos até hoje.

Em contrapartida, diversos grupos culturais surgem no bairro em combate às situações de descaso e imposição do poder público e a outros segmentos da sociedade belenense. Os grupos contribuem para melhoria da qualidade de vida ao propiciarem aos moradores espaços de sociabilidades e discussões dos problemas recorrentes em Terra Firme. Assim, encontram-se no lugar projetos culturais voltados para a dança, teatro, música, expressão corporal; organizações de moradores preocupadas com a falta de espaços de lazer e áreas arborizadas no território; associações de pais e mães que participam de conselhos nas escolas públicas do lugar; dentre tantos outros tipos de iniciativas comunitárias importantes para o bem-estar do território como um todo.

O Ponto de Memória da Terra Firme consolida-se no bairro com o mesmo comprometimento das outras iniciativas comunitárias de contribuir para a melhoria da qualidade de vida dos moradores por meio de ações que viabilizem transformações sociais no lugar. As ações realizadas pelo PMTF se constituem no processo museológico do território, de valorização da memória social e do patrimônio cultural produzidos no bairro da Terra Firme. Desde 2009, vem se transformando em um museu comunitário na periferia de Belém, de formação da consciência das comunidades que o museu serve, contribuindo para levá-las a agir em reação às desigualdades e tensões sociais, permitindo maior proximidade da instituição ou iniciativa com o público, atribuições do que se é entendido como *museu integral* (Scheiner, 2012).

Quando o Ponto de Memória da Terra Firme iniciou suas atividades eu era bolsista de iniciação científica do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG),¹⁶ desenvolvendo pesquisa no município de Curuçá (a 130 km de Belém) sobre a

16 O Museu Paraense Emílio Goeldi é uma instituição de pesquisa, centenária, vinculada ao Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovação e Comunicação do Brasil, e está localizado na cidade de Belém.

formação de um ecomuseu com povos tradicionais da Resex Mãe Grande de Curuçá. Atuava no bairro da Terra Firme dentro do projeto de extensão “O Museu Goeldi leva educação e ciência à comunidade”, coordenado por minha orientadora, na época, Helena Quadros,¹⁷ que desde 1985 realiza um trabalho comunitário com os bairros de periferia, localizados no entorno de seu campus de pesquisa.

Os moradores do bairro da Terra Firme são os mais atuantes dentro do projeto de extensão, com participação de alguns moradores desde a sua fase inicial, como João Batista; Maria Francisca, conhecida como Chiconá; Francisca Rosa, a Chiquinha; Eliete Santana, a Nerci. Esses comunitários estiveram presentes nas lutas pela formação do bairro e pelo anseio na melhoria da qualidade de vida em Terra Firme.

Em outros momentos, pude analisar mais de perto essa relação entre o Museu Goeldi e os moradores do bairro da Terra Firme (Moura, 2016). Mas se faz necessário mencionar que o MPEG contribuiu para a formação crítica desses moradores, ao revelar o museu como um espaço de educação não formal que permite ao morador fazer suas próprias escolhas com suas preferências ao participar e interagir com o acervo do museu. Criou-se uma relação de pertencimento dos moradores com o museu, que eles têm como um espaço de livre circulação, de debates e afirmações.

A relação próxima entre a comunidade do bairro da Terra Firme e o Museu Goeldi despertou, antes mesmo da chegada do Ibram, o interesse desses moradores em possuir seu próprio museu. Ao identificar essa vontade de registro, compartilhamento e preservação das memórias do bairro da Terra Firme, o instituto integrou a comunidade do bairro à ação-piloto do Programa Pontos de Memória. Partiu daqueles moradores envolvidos no projeto de extensão do MPEG a mobilização para a formação do Ponto de Memória da Terra Firme.

Contribuí com a equipe formada por Batista, Chiconá, Chiquinha, Nerci e Helena na mobilização dentro do bairro da Terra Firme pra a formação do Conselho Gestor do Ponto de Memória da Terra Firme, fazendo chamadas públicas no bairro com indivíduos ou entidades que poderiam agregar na condução do projeto. Integrei-me à primeira formação do Conselho Gestor do PMTF,¹⁸ formada

17 Coordenadora de projetos em educação museal e museologia comunitária no Serviço de Educação do Museu Paraense Emílio Goeldi.

18 A primeira formação do Conselho Gestor do Ponto de Memória da Terra Firme foi eleita em maio de 2010 durante o Seminário de Criação do Conselho Gestor do Ponto de Memória da Terra Firme, com 16 membros.

por moradores do bairro e pessoas que assim como Helena e eu eram atuantes dentro de projetos e outros tipos de iniciativas comunitárias; juntos desenvolvemos diversas atividades relacionadas às áreas de educação e museologia. Isso propiciou: a consolidação do conselho gestor, havendo o reconhecimento do grupo como uma entidade cultural no bairro; o desenvolvimento de práticas de educação popular e museologia social com os moradores e seus pares; e a aplicação de rodas de conversa e inventários participativos, recorrentemente.

No curso do processo museológico seguimos com o interesse de contribuir na mudança da imagem negativa do bairro e na autoestima de seus moradores, desenvolvendo ações principalmente com a juventude dali, grupo social que mais sofre com as atribuições negativas do lugar. Na Figura 5 há uma matéria jornalística sobre a I Gincana História e Memória do bairro da Terra Firme (2010), que envolveu jovens de projetos culturais e estudantes de escolas públicas do bairro. A reportagem que circulou pela Grande Belém abriu possibilidades de reconhecimento do bairro da Terra Firme como um lugar de representação sociocultural importante para a cidade.



Figura 5. O bairro da Terra Firme em veículo de comunicação a partir de uma ação do Ponto de Memória da Terra Firme (Terra..., 2011).

No ano de 2011, tornou-se pública a contratação de consultorias técnico-operacionais para atuarem nas comunidades integrantes da ação-piloto do Programa Pontos de Memória, a fim de viabilizar a realização de *inventários participativos* locais e a elaboração de *produtos de difusão* de promoção das iniciativas comunitárias. Na Terra Firme, essa função coube a mim. E assim, no primeiro momento, como consultora, tratei junto aos demais conselheiros do PMTF a elaboração do nosso plano de ação, a ser executado até janeiro de 2013.

Realizamos o inventário participativo, entre os anos de 2011 e 2012, com o objetivo de pesquisar, catalogar e sistematizar as linguagens culturais, a história e a memória presentes no bairro da Terra Firme, por meio de entrevistas com os moradores, a fim de dar suporte e visibilidade aos diversos grupos socioculturais do bairro, contribuindo para a valorização dos saberes e práticas locais (Moura, 2016). Dez jovens moradores do bairro foram responsáveis por realizar as entrevistas sob orientação de uma comissão de trabalho formada entre os conselheiros do PMTF. O inventário participativo nos possibilitou levantar um acervo de histórias de vida de atores sociais importantes para a formação da memória social do bairro da Terra Firme.

Foram coletadas 59 histórias de vida, que registraram aspectos da cultura, do cotidiano, da história e do processo de luta e conquistas dos moradores do bairro. Nos relatos identificamos o interesse dos moradores em registrar, preservar e divulgar elementos que tratam do patrimônio reconhecido, da memória compartilhada e da identidade afirmada dentro do bairro da Terra Firme. Apesar de muitos ponderarem a violência do lugar como ameaça ao patrimônio público, consideraram que o trabalho feito pelo Ponto de Memória era importante para mudar os estereótipos negativos atribuídos ao lugar.

A partir do que foi inventariado montamos grupos de trabalho para dar continuidade ao plano de ação, cada grupo era responsável pela produção de uma atividade específica que gerou produtos de difusão a partir de oficinas de formação com moradores do bairro. As ações aconteceram ao longo do ano de 2012 em diversos espaços do bairro e nas instalações do Museu Goeldi. Produzimos, dentre oficinas, seminários, cursos voltados para museologia comunitária e educação popular: 1) *Cortejo Cultural* pelas principais ruas da Terra Firme; 2) produção de dois *vídeos documentários* que retratam a importância das feiras livres para o morador (do feirante ao consumidor) e o registro de grupos culturais do bairro; 3) (re)edição do jornal comunitário *O Tucunduba*;

4) a concepção coletiva da *exposição* itinerante denominada Terra Firme de Tudo um Pouco (ver Figura 6).

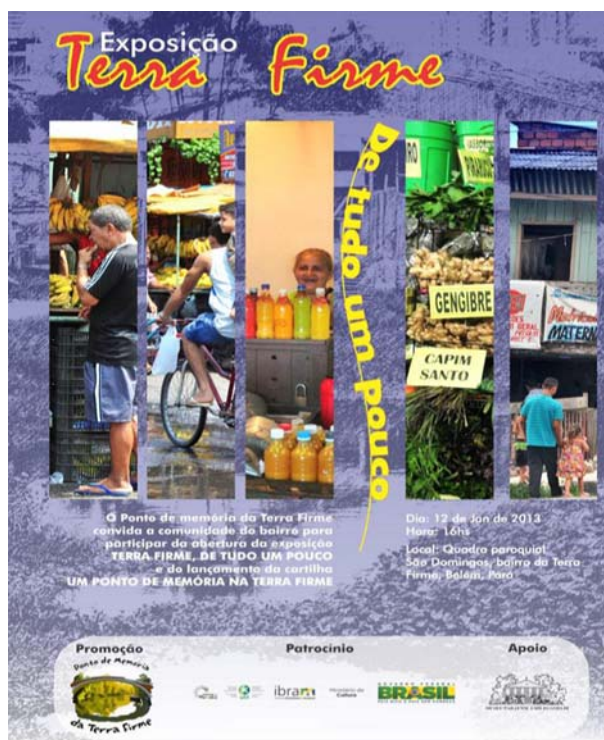


Figura 6. Cartaz de divulgação da exposição Terra Firme de Tudo um Pouco (projeto gráfico: Carlota Brito, 2013).

Naquele momento, se bem me recordo, desejávamos implantar, de fato, um museu comunitário no bairro (Quadros; Moura; Quadros, 2013) que pudesse contribuir na mudança da imagem negativa atribuída ao lugar, apropriando-se das memórias narradas pelos seus moradores. Esse desejo não era apenas do Ponto de Memória da Terra Firme; como consultora, naquele momento, conheci várias iniciativas pelo país que nos encontros nacionais manifestavam a mesma vontade. O fato é que havia uma pretensão dentro

do PPM, pelo menos inicialmente, de que as iniciativas comunitárias definissem ao longo de seus processos de implantação local o tipo de representação museal (de território, comunitário, ecomuseu, interativo) que gostariam de ter em sua comunidade, elegendo memórias e histórias para serem salvaguardadas em museus. Contudo, no decorrer do tempo elas foram incorporando amplas dimensões simbólicas ao que estavam produzindo, refletindo sobre os temas, significados e objetos adquiridos em suas ações, distanciando-se, assim, do que haviam projetado a elas.

Essa reflexão é possível quando identifico, nos últimos anos como antropóloga em formação, que houve uma (re)significação da categoria museu nesses processos museológicos incentivados pelo Programa Pontos de Memória, posto que a maioria das 12 comunidades integradas à ação-piloto do programa não ditam, não nomeiam ou se não conceituam como museus, definindo-se como Pontos de Memória, categoria criada pelo Estado. De todo modo, o que antes era colocado para identificar dinâmicas de memória que levariam à concepção de museus (como são conhecidos) é apropriado pelas comunidades através da categoria Pontos de Memória para dar a ela novo sentido e nova dinâmica de trabalho.

O embate entre ser ou não ser museu foi o que me levou a cursar antropologia, em 2014, visualizando na ciência a possibilidade de compreensão do que estava acontecendo, especialmente no bairro da Terra Firme. No exercício do fazer antropológico aliado à minha experiência como parte integrante do processo museológico no bairro observo que, apesar de os Pontos de Memória não se nomearem como museus, os sujeitos envolvidos no processo pensam e agem como museu. Estes são cabíveis de representação em museus comunitários por desenvolverem trabalhos com o patrimônio cultural do território, visando participação dos moradores no desenvolvimento cultural e socioeconômico das comunidades as quais representam.

Tornei-me colaboradora no Ponto de Memória da Terra Firme nos últimos quatro anos; desenvolvo pesquisas com processos museológicos comunitários próximos da realidade do bairro da Terra Firme, investigando como os sujeitos envolvidos apreendem e percebem os museus. Assim, constantemente faço trabalho de imersão na Terra Firme para compreender como grupos como o PMTF se organizam conforme as novas dinâmicas de ser e estar nas cidades. Esse trabalho me permite acompanhar diversas ações que recorrentemente acontecem

ao longo do ano, e torno-me uma “força trabalho” quando há necessidade de desenvolver atividades e de mobilização entre o conselho gestor.

No exercício dessa função tenho realizado atividades com outras colaboradoras no Ponto de Memória da Terra Firme, especialmente com Camila Quadros.¹⁹ Juntas, realizamos em 2017 a oficina “Viver para lembrar, morrer para esquecer? A Terra Firme e sua representação museal” no bairro da Terra Firme, durante a programação da 15ª Semana Nacional de Museus, com apoio e participação dos conselheiros do PMTF. A ação teve como objetivo identificar como o processo museológico acontece no bairro, levando em consideração os relatos e conflitos íntimos dos seus moradores. Identificamos ao longo da programação que há uma vontade de autorrepresentação dos moradores de Terra Firme em espaços, como os museus, partindo do ato de lembrar, reviver e reconstruir novos mundos no território que vivem (Bosi, 1994).

Os processos museológicos que têm acontecido nas periferias brasileiras, como em Terra Firme, são resultados da nova forma de experimentar as interações sociais dentro da cidade, onde indivíduos e grupos buscam maneiras de compartilhar o que seria o urbano – o sentimento de ser e o que pretende ser dentro de uma rede de informação e contatos com pessoas e instituições sociais (García Canclini, 2008). Não há como definir o que seriam cidades, nem é a intenção dessa pesquisa. No entanto, deseja-se refletir sobre de que forma os museus contribuem para que grupos compartilhem o urbano em suas cidades.

Considerações finais

O museu passou a atuar junto a determinados grupos sociais, inspirando a formação de outros tipos de representação do fenômeno, como os museus comunitários. Frente a essas transformações, grupos sociais excluídos de qualquer coisa que coloque em ordem o urbano passaram a desempenhar processos museológicos acreditando no poder dos museus de propiciar mudanças sociais, culturais e políticas de suas realidades. Assim, organizam-se politicamente em torno de suas memórias e de seus patrimônios a fim de provocar e estimular

19 Pedagoga, especialista em Educação, Pobreza e Desigualdade Social (GEAM/UFPa); mestra em Educação (PPGED/UFPa).

mudanças nas estruturas opressoras sob as quais são colocados dentro de suas cidades. Nessa pesquisa são chamados de Pontos de Memória.

Os Pontos de Memória são iniciativas comunitárias que desenvolvem processos museológicos em seus territórios de pertença, contemplados pelo Programa Pontos de Memória – política pública de memória social e museologia comunitária do Instituto Brasileiro de Museus. No bairro da Terra Firme, em Belém, o processo museológico é realizado pelo Ponto de Memória da Terra Firme, por meio de ações que refletem sobre as realidades de um bairro marginalizado dentro da capital paraense.

Poder falar em primeira pessoa e militar a favor de suas necessidades tem contribuído para a valorização da memória social dos sujeitos envolvidos nos Pontos de Memória, bem como o fortalecimento de suas identidades, impulsionando a melhoria da qualidade de vida de comunidades periféricas, sobretudo no que se refere à autoestima dos moradores de periferia que enfrentam violência física e moral diariamente devido ao abandono e descaso público.

A forma com que os sujeitos envolvidos nos processos museológicos apreendem a cidade deve-se às redes de sociabilidades que criam para atender as necessidades pessoais e territoriais. A vontade política que permeia essas redes busca intervir nas realidades jurídica, cultural e política por meio de narrativas e dinâmicas de memória. Desse modo, compreende-se que os Pontos de Memória, como museus comunitários, surgem com a intenção de valorizar e enaltecer o processo de construção coletiva por meio da memória.

Por fim, faz-se necessário desbravar essas iniciativas tomando como ponto de partida os desdobramentos dessa política pública, ao levar em consideração o modo como os sujeitos envolvidos nos processos apreendem os museus, tema para um próximo texto. Contudo, espero, mesmo de maneira breve, ter contribuído, com a experiência dos Pontos de Memória, nos debates de museus e cidades.

Referências

- ABREU, R. Tal antropologia, qual museu?. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. de S.; SANTOS, M. S. dos (org.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond: MinC/Iphan/Demu, 2007. p. 138-178. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).
- ABREU, R. A emergência do “Outro” no campo do patrimônio cultural. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, supl. 7, p. 9-20, 2008.
- ABREU, R. A metrópole contemporânea e a proliferação dos “museus espetáculos”. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 44, p. 53-71, 2012.
- ABREU, R. Memória social: itinerários poéticos-conceituais. *Revista Morpheus*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, p. 41-66, 2016. Número especial: Por que memória social?.
- ABREU, R.; LIMA FILHO, M. F. A trajetória do GT de Patrimônios e Museus da Associação Brasileira de Antropologia. In: TAMASO, I. M.; LIMA FILHO, M. F. (org.). *Antropologia e patrimônio cultural: trajetórias e conceitos*. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2007. p. 21-44.
- AVELAR, L. *Museus comunitários no Brasil: o Ponto de Memória Museus do Taquaril*. 2015. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2015.
- BOSI, E. *Memória e sociedade: lembrança dos velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CHAGAS, M.; ABREU, R. Museu da Maré: memórias e narrativas a favor da dignidade social. *Musas*, n. 3, p. 130-152, 2007.
- CHAGAS, M.; GOUVEIA, I. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação. *Cadernos do CEOM*, ano 27, n. 41, p. 9-22, 2014.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Cultura transnacional y culturas populares*. Lima: Roncagliolo, 1988.
- GARCÍA CANCLINI, N. Imaginários culturais da cidade: conhecimento/espetáculo/desconhecimento. In: TEXEIRA COELHO, J. (org.). *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008. p. 15-31.
- GLUCKMAN, M. Análise de uma situação social na Zululândia moderna. In: FELDMAN-BIANCO, B. (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo: Global, 2010. p. 227-344.
- GONÇALVES, J. R. Ressonâncias, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan./jun. 2005.

GONDAR, J. Quatro proposições sobre memória social. In: GONDAR, J.; DODEBEI, V. (org.). *O que é memória social?*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 11-27.

GONDAR, J. Cinco proposições sobre memória social. *Revista Morpheus*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, p. 19-40, 2016. Número especial: Por que memória social?

GOUVEIA, I.; PEREIRA, M. A emergência da museologia social. *Políticas Culturais em Revista*, v. 9, n. 2, p. 726-745, 2016.

HANNERZ, U. *Explorando a cidade: em busca de uma antropologia urbana*. Petrópolis: Vozes, 2015.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Carta dos Pontos de Memória e iniciativas comunitárias em memória e museologia social*. Brasília, 2012.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Portaria nº 315, de 6 de setembro de 2017. Dispõe sobre a instituição do Programa Pontos de Memória no âmbito do Instituto Brasileiro de Museus – Ibram e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, n. 174, 11 set. 2017a. Seção 1, p. 6.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Relatório do 6º Fórum Nacional de Museus: museus criativos*. Brasília, 2017b.

LIFSCHITZ, J. A. Em torno da memória política. *Revista Morpheus*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, p. 67-83, 2016. Número especial: Por que memória social?

MAGNANI, J. Da periferia ao centro, cá e lá: seguindo trajetos, construindo circuitos. *Anuário Antropológico 2012/II*, p. 53-72, 2013.

MENESES, U. O museu na cidade x a cidade no museu: para uma abordagem histórica dos museus de cidade. *Revista Brasileira de História*, v. 5, n. 8/9, p. 197-205, 1985.

MORAES, N. Políticas públicas, políticas culturais e museu no Brasil. *Revista Museologia e Patrimônio*, v. 2, n. 1, p. 54-69, 2009.

MORAES, N. Museu, poder e políticas culturais no Brasil. *Musas*, n. 5, p. 80-101, 2011.

MORALES LERSCH, T.; CAMARENA OCAMPO, C. *O conceito de museu comunitário: história vivida ou memória para transformar a história?*. 2004. Disponível em: <https://bibliotextos.files.wordpress.com/2011/12/o-conceito-de-museu-comunitario.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2018.

MOURA, C. A. *Ponto de Memória: experiências etnográficas no museu diferente de Terra Firme*, Belém-PA. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

ORGANIZAÇÃO DOS ESTADOS IBERO-AMERICANOS. *Pontos de Memória: metodologia e práticas em museologia social*. Brasília: Phábrica, 2016.

QUADROS, C.; MOURA, C.; QUADROS, H. *Um Ponto de Memória na Terra Firme*. Belém: Ponto de Memória da Terra Firme, 2013.

SAHLINS, M. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: porque a cultura não um “objeto” em via de extinção (parte II). *Mana*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 103-150, 1997.

SCHEINER, T. Repensando o museu integral: do conceito às práticas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, Belém, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan./abr. 2012.

SILVA, J. *Cultura periférica, a voz da periferia*. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-Graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

TERRA Firme tem memória. *Amazônia*, Belém, p. 6, 5 jun. 2011.

VAN VELSEN, J. A análise situacional e o método de estudo de caso detalhado. In: FELDMAN-BIANCO, B. (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo: Global, 2010. p. 345-375.

WACQUANT, L. *Urban outcasts: a comparative sociology of advanced marginality*. Cambridge: Polity Press, 2007.

Recebido: 31/01/2018 Aceito: 06/11/2018 | Received: 1/31/2018 Accepted: 11/6/2018



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

(Re)encenando o popular: narrativas sobre a cultura brasileira em uma exposição

(Re)enacting the popular: narratives about Brazilian culture in an exhibition

Yasmin Fabris*

* Universidade Federal do Paraná – Curitiba, PR, Brasil

Doutoranda em Design

yasfabriss@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8513-3552>

Ronaldo de Oliveira Corrêa**

** Universidade Federal do Paraná – Curitiba, PR, Brasil

olive.ronaldo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1894-1944>

Resumo

Os museus, em especial os vinculados aos projetos de identidade nacional ou de um argumento ligado ao Estado, em geral, são espaços de pouca, ou quase nenhuma, abertura para a diversidade de discursos existentes sobre as memórias dos eventos vividos e compartilhados por grupos ou minorias. Desse modo, pretendemos compreender como os museus (re)constróem e (re)encenam narrativas sobre as identidades brasileiras. Para isso, analisamos os discursos agenciados pelo Pavilhão das Culturas Brasileiras, museu que tem como missão, segundo seu projeto conceitual, apresentar ao público as diferentes práticas – materiais e imateriais – que convivem no país. Temos por objetivo explicitar como a exposição que inaugurou a instituição, denominada Puras Misturas, construiu relações simbólicas que enunciaram argumentos sobre a cultura brasileira. A partir da análise da encenação da mostra, buscamos evidenciar as contradições e tensionamentos estruturados pelos modos de expor artefatos populares e hegemônicos no museu.

Palavras-chave: museu; exposição; cultura popular; Pavilhão das Culturas Brasileiras.

Abstract

Museums, especially those associated to projects of national identity or that have an argument linked to the State, are generally spaces with little or no openness to diversity of discourses on the memories of events lived and shared by groups or minorities. In this way, we intend to understand how museums (re)construct and (re)enact narratives about Brazilian identities. To this end, we will analyze the discourses of Pavilhão das Culturas Brasileiras, a museum that intends, according to its conceptual design, to present to the public the different practices – material and immaterial – that coexist in the country. We aim to explain how the exhibition that inaugurated the institution, called Puras Misturas, built symbolic relations that enunciated arguments about Brazilian culture. From the analysis of the exhibition, we seek to highlight the contradictions and tensions structured by the ways of exposing popular and hegemonic artifacts in the museum.

Keywords: museum; exhibition; popular culture; Pavilhão das Culturas Brasileiras.

Introdução

O Pavilhão das Culturas Brasileiras localiza-se no Parque Ibirapuera,¹ no complexo museal de uma das maiores cidades da América Latina: São Paulo.² A instituição foi idealizada na gestão do secretário municipal de São Paulo, Carlos Augusto Calil, com o objetivo de apresentar ao público do parque diferentes manifestações culturais do país, tanto aquelas de natureza material quanto as chamadas imateriais.³ Neste texto, temos como recorte a exposição que inaugurou o museu em 2010, denominada Puras Misturas.

A mostra, que ficou em cartaz de abril a novembro, teve curadoria geral de Adélia Borges⁴ e curadoria geral adjunta de Cristiana Barreto.⁵ As duas profissionais, além de organizarem a exposição, foram responsáveis pela elaboração do projeto conceitual do museu, do qual foram retiradas as principais diretrizes

-
- 1 O Parque Ibirapuera localiza-se em São Paulo, na Vila Mariana e, segundo Barone (2009), é considerado o primeiro parque metropolitano da cidade. Com 1.584.000 m² de área total, o Ibirapuera encontra-se em uma região de bairros nobres e abriga um conjunto de edifícios desenhados por Oscar Niemeyer, destinados a receber equipamentos e eventos culturais (Barone, 2009).
 - 2 Entre os museus do Parque Ibirapuera está o Museu de Arte Moderna (MAM), o Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP) e o Museu Afro Brasil – que contém planta idêntica ao Pavilhão das Culturas Brasileiras.
 - 3 Pode-se interpretar que a visão dos(as) curadores(as) a respeito das práticas imateriais alinhava-se com o que estava previsto no pré-projeto conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras. No documento definiu-se como patrimônio imaterial o “conjunto das práticas, representações, expressões, conhecimentos, habilidades e técnicas, assim como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais a eles associados, que as comunidades, grupos e, em alguns casos, indivíduos, reconhecem como parte de seu patrimônio cultural, gerando um sentimento de identidade e continuidade entre esses grupos, e sendo em muitos casos a única documentação existente em algumas comunidades” (Borges Comunicação, 2008, p. 79).
 - 4 Jornalista que atua desde o final da década de 1980 em projetos relacionados ao design. Adélia Borges foi diretora do Museu da Casa Brasileira de 2003 a 2007, é curadora e escritora, já tendo realizado diversos projetos curatoriais no Brasil e no exterior. Dentre as exposições em que realizou curadoria estão Uma História do Sentar, no Museu Oscar Niemeyer em 2002, Encontros Design + Artesanato, que ficou em cartaz na Universidade Estadual do Rio de Janeiro e na A Casa – Museu do Objeto Brasileiro em 2008, e a 3ª Bienal Brasileira de Design, que aconteceu em Curitiba em 2010.
 - 5 Historiadora, mestra em antropologia social e doutora em arqueologia pela Universidade de São Paulo. Cursou o pós-doutorado no Museu de Arqueologia e Etnologia – USP. Sua atuação como curadora teve início no ano 2000, na Mostra do Redescobrimento: Brasil + 500, no módulo dedicado à arqueologia.

para composição da Puras Misturas. Desse modo, a compreensão desse documento é fundamental para a interpretação das narrativas estruturadas no campo expositivo.

Em linhas gerais, pode-se dizer que o texto definia que a nova instituição deveria proporcionar um espaço onde os brasileiros pudessem se reconhecer e serem reconhecidos. Essa visão atualizada do *brasileiro(a)* era mediada por um argumento que visava colocar em diálogo diferentes culturas que convivem no país, na intenção de dissolver as oposições entre o erudito e o popular.

Uma das principais atribuições deste Museu será tecer pontes entre a produção material e simbólica, de caráter artístico ou funcional, devoto ou profano, encontrada no seio do nosso povo, e o saber instituído das estruturas eruditas de produção e legitimação da cultura – dito em outras palavras, tecer pontes entre as zonas que se costuma classificar como a “periferia” e o “centro”. Assim, mais do que tudo, este se pretende um espaço onde as diferentes culturas brasileiras possam se encontrar, se contrapor e dialogar.

Ao mostrar interfaces e construir diálogos entre as chamadas culturas erudita e popular, será possível evidenciar como ambas se alimentam mutuamente, num processo permanente de recriação e ressignificação, que acaba por tornar equívoca a própria oposição entre essas duas esferas. (Borges Comunicação, 2008, p. 9).

Definiu-se, então, que o novo museu se afastaria de um perfil nostálgico sobre a cultura brasileira e abordaria questões contemporâneas, alinhadas com o que estava previsto na Declaração Universal de Diversidade Cultural da Unesco, de 2001.⁶ No documento também foram explicitados os três elementos fundantes da instituição: 1) proporcionar um espaço nobre, de direito, à arte popular; 2) construir pontes, diálogos encontros; 3) englobar o patrimônio material e imaterial das culturas brasileiras (Borges Comunicação, 2008).

A partir dessa definição, as curadoras elaboraram na Puras Misturas uma narrativa expositiva dividida em cinco módulos temáticos que agenciavam, a

6 Adotada pela Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura em novembro de 2001. O documento é composto de 12 artigos referentes a quatro temas, sendo eles: Identidade, Diversidade e Pluralismo; Diversidade Cultural e Direitos Humanos; Diversidade Cultural e Criatividade; Diversidade Cultural e Solidariedade Internacional (Unesco, 2002).

partir de estratégias expográficas distintas, a ideologia do novo museu. Neste artigo, selecionamos para sustentar nosso argumento um trecho da mostra denominado “Fragmentos de um diálogo”. Este era o último ambiente com que o visitante tinha contato na deambulação prevista no espaço expositivo. Olhar para os modos como o espaço foi organizado possibilitou reflexões sobre como os museus (re)constroem e (re)encenam narrativas sobre as culturas brasileiras. Por meio da análise de sua materialidade pretendemos compreender como a exposição construiu as relações simbólicas que enunciaram argumentos sobre os tensionamentos que atravessam a produção das camadas populares.

Nosso recorte previu a análise das estratégias expográficas e curatoriais agenciadas na Puras Misturas. Não nos atentamos, portanto, às ações educativas, estudos de recepção e análise formal das obras expostas, embora reconheçamos que essas instâncias fizeram parte da constituição do argumento geral da mostra.

Escolhemos como procedimento metodológico para obtenção de documentos as entrevistas narrativas temáticas. Ao eleger esta estratégia tivemos como objetivo, conforme já apontado Corrêa (2008, p. 31), “compreender as percepções e construções individuais a respeito da realidade sócio-histórica”. Sendo assim, não temos como propósito identificar verdades sobre fatos, e sim entender como diferentes experiências de vida constroem memórias e perspectivas distintas sobre um mesmo acontecimento. Por material, utilizamos, além do projeto conceitual do museu, as entrevistas transcritas com as curadoras, as plantas do desenho expográfico da Puras Misturas e fotografias da mostra. Destacamos que os documentos utilizados para elaboração deste texto, assim como os trechos transcritos das entrevistas, foram cedidos e tiveram sua divulgação autorizada pelos(as) profissionais que atuaram na exposição.

Museus e as encenações do popular

Ao buscar compreender como os museus (re)constroem e (re)encenam narrativas sobre as identidades brasileiras, escolhemos nos atentar aos artefatos e os modos como são organizados no mundo. Por isso, dos olhares possíveis para a Puras Misturas, enfocamos as escolhas curatoriais e expográficas. Nossa intenção é que, ao olhar para os objetos e para a forma como eles são expostos no espaço museológico, possamos falar sobre pessoas e culturas. Almejamos,

apoiados em Miller (2013), demonstrar que os artefatos são mais do que signos ou símbolos que representam sujeitos. Propomos, em vez disso, evidenciar que as coisas nos formam, nos significam e nos constituem.

No caso dos museus, os sentidos dos artefatos são selecionados e articulados de modo a corroborar e construir um discurso determinado pelos sujeitos que articulam as exposições, seu principal canal de comunicação. Nesse sentido, Meneses (1998) alerta para a capacidade das exposições museológicas de ressemantizar os objetos, depositando neles camadas de significados que os cristalizam em estratos privilegiados. Interpretamos, dessa maneira, o museu como um espaço que dramatiza, em suas exposições, concepções modernas e ocidentais sobre a cultura (Gonçalves, 2007). Algumas dessas instituições, em especial as vinculadas aos projetos de identidade nacional ou de um argumento vinculado ao Estado, em geral, são espaços de pouca, ou quase nenhuma, abertura para a diversidade de discursos existentes sobre as memórias dos eventos vividos e compartilhados. Elas não são, contudo, espaços voltados somente para “cultura letrada” ou “cultura erudita”. Pelo contrário, os produtos das culturas populares também são incorporados e expostos nessas instituições do modo como acontece com a chamada produção erudita (Gonçalves, 2007).

Certamente, é preciso reconhecer que o processo de assimilação desses produtos não ocorre de maneira homogênea. Por fim, o que tentaremos demonstrar é que as exposições (des)constroem, deslocam e reforçam, por meio da organização dos objetos e dos conteúdos apresentados na arena expositiva, narrativas sobre os valores que atravessam a vida social. Ou, nas palavras de Gonçalves (2007, p. 87):

Ao adquirir, por variados meios, objetos das mais diversas procedências, ao classificá-los como componentes de uma determinada coleção e ao exibí-los publicamente, os museus modernos não somente expressam como fabricam ideias e valores por meio dos quais as relações entre sociedades, grupos e categorias sociais são pensadas. Seu estudo nos dá acesso aos mecanismos pelos quais essas ideias e valores circulam socialmente, como são reproduzidos, reinterpretados e disseminados no espaço público das sociedades modernas.

O museu, portanto, se configura como uma fonte de estudo potente para interpretar os significados e interesses que constituem a sociedade moderna.

O estudo de um museu que trata sobre as culturas brasileiras, em especial as de natureza popular, possibilita a interpretação de uma sociedade e a construção de uma identidade supostamente reconhecível por toda uma nação.

Acreditamos que discorrer sobre uma exposição de artefatos populares permite travar reflexões sobre categorias que são (e estão) tensamente e contraditoriamente construídas, dentro e fora do museu. Tomamos as palavras de García Canclini (1983) para justificar, em parte, a relevância dos estudos das culturas populares, grafada no plural, que combate a visão desse conceito como um conjunto de tradições ou como expressão autônoma do povo. Tentaremos, dessa forma, nos apoiar nesse autor para interpretar as culturas das classes populares como resultado de um processo desigual de assimilação do capital cultural, elaborada a partir de suas condições específicas de vida e da sua interação conflituosa com os setores hegemônicos (García Canclini, 1983). Sendo assim, como salienta García Canclini (1983), não é possível caracterizar as culturas populares por uma essência ou por algo intrínseco a um grupo popular, mas apenas pela sua “oposição diante da cultura dominante, como resultado da desigualdade e do conflito” (García Canclini, 1983, p. 18). Com base em Corrêa (2008), reconhecemos que essa assimetria, decorrente do conflito dos grupos subalternos com as práticas hegemônicas, explicita uma realidade heterogênea e fragmentária que marca o lugar de subalternidade das camadas populares na relação de produção, circulação e consumo dos bens simbólicos/culturais ou econômicos. Cabe lembrar, conforme afirma Chartier (1995), que a cultura popular é uma categoria erudita. Tornou-se interessante para os setores hegemônicos travar debates que delimitam o que está dentro e fora de seu circuito de produção, circulação e consumo.

Na próxima seção, portanto, pretendemos identificar como, no módulo “Fragmentos de um diálogo”, foi reencenado o debate sobre popular como forma de reificação do discurso da identidade nacional.

Fragmentos de um diálogo

“Fragmentos de um diálogo” era o módulo que pretendia estabelecer “diálogos entre as várias dimensões da criação artística brasileira” (José Alberto Nemer, entrevista em novembro de 2015). Esse espaço, localizado no pavimento inferior

do museu, apresentava ao visitante do Pavilhão das Culturas Brasileiras alguns dos conceitos trabalhados no projeto conceitual da instituição. Ao adentrar no módulo, após descer a rampa que dava acesso ao ambiente, o visitante se depa-
rava com o seguinte texto estampado na parede:

Este módulo propositivo sobre a futura programação do Pavilhão das Culturas Brasileiras apresenta a proposta conceitual da nova instituição, voltada para o diálogo entre as culturas. Reúne obras de artistas populares, indígenas, urbanos, eruditos – enfim, brasileiros de todo tipo –, organizadas ao redor de temas em que diferentes culturas se comparam, se misturam e se reinventam, sem deixar de ser, sempre, brasileiras.

Ela se propõe a transcender as categorias de arte erudita e popular, evidenciando como ambas se alimentam mutuamente, num processo permanente e dinâmico de recriação e ressignificação, que mostra como é equivocada a oposição entre essas duas esferas. O caráter é assumidamente fragmentário, como amostras de exposições a serem desenvolvidas pela instituição posteriormente.

A partir desse manifesto é possível concluir que o módulo pretendia antecipar alguns dos conceitos que seriam abordados na futura programação do museu. O espaço queria reforçar a ideia de que o Pavilhão das Culturas Brasileiras seria uma instituição voltada para o diálogo entre as diferentes culturas do país. É explícita a intenção de dissolver, por meio da expografia, as oposições entre erudito e popular, construindo, assim, uma narrativa que evidenciaria as fusões e recriações/ressignificações entre as culturas brasileiras. Essa abordagem que reiterava o caráter acolhedor do novo museu era marcante em toda a narrativa da exposição. No entanto, no “Fragmentos de um diálogo” os(as) curadores(as) utilizaram estratégias específicas para sustentar tal argumento. Uma delas foi propor a criação de 12 células temáticas que estabeleciam relações entre as produções de origem popular e produções de origem erudita.⁷

7 Utilizamos a oposição entre erudito e popular como forma de marcar as categorias operacionalizadas pelos curadores da exposição ao se referirem às obras provenientes de diferentes contextos.

Esse módulo é um módulo propositivo do Pavilhão. Ele deveria apresentar a proposta conceitual de uma nova instituição, de fazer pontes entre as culturas letradas e iletradas, cultas e populares, tipos, procedências e significados, evidenciando como elas se alimentam umas nas outras, num processo de permanente criação por amálgama, oposição ou justaposição, entre tantas formas de contato e transformações. Então, isso é muito importante falar, porque às vezes você opõe coisas por contraste, às vezes você põe por afinidade, às vezes elas estão amalgamadas, né? (Adélia Borges, entrevista em novembro de 2015).

A curadora Adélia Borges explicou em sua fala que o modo de expor no módulo deveria evidenciar os diálogos entre diferentes dimensões da cultura brasileira, demonstrando, assim, os processos que atravessam sua constituição. Dessa maneira, além das fusões (dos amálgamas), deveriam também ser mostradas as oposições e resistências que permeiam o processo de corporificar objetos. A narrativa do módulo deveria criar uma trama de artefatos que daria ênfase, por vezes, às afinidades e, noutros momentos, às oposições e aos contrates. Tudo isso deveria estabelecer “pontes” e dissolver a dualidade erudito e popular.

Para tanto, a estratégia curatorial elencou 12 temas que estruturavam a argumentação prevista para o módulo. Os artefatos que foram selecionados para compor o espaço eram atravessados, de algum modo, pelos temas preestabelecidos. Por exemplo, um dos núcleos desse ambiente recebeu o nome “Matrizes da memória”, nele estavam expostas diversas peças, de origem erudita e popular, que utilizavam a xilogravura⁸ como técnica principal para impressão das obras. Desse modo, era a técnica – a xilo – que unia tematicamente os artefatos expostos. Assim, a partir da escolha de um tema – que poderia variar desde uma técnica, como no caso supracitado, até um artefato ou uma celebração –, que os curadores selecionavam as peças e agenciavam os argumentos idealizados para o espaço.

Além do “Matrizes da memória”, os(as) curadores(as) criaram outros onze temas, que receberam os seguintes nomes: “Corpos de pano”, “Avatares do Alvorada”, “Na pele”, “Tupi or not tupi”, “Festa no céu”, “Tu me ensina a fazer renda”,

8 Técnica em que “realizam-se entalhes diretos na matriz de madeira com ferramentas como a goiva e o formão, deixando-se a imagem a ser impressa em relevo. Destacada do fundo, a imagem recebe a tinta de impressão, que será transferida para uma folha de papel, por meio de pressão feita pela mão diretamente sobre o papel posado na placa entintada de madeira ou com o auxílio de uma espátula ou colher de madeira” (Terra, 2011, p. 11).

“Árvores da vida”, “Totens da terra”, “Bandeira”, “Ícones da fé” e “Engenhos de voar”. Cada um desses temas deu origem às ilhas expositivas que estabeleciam relações entre artefatos. Ainda, foi projetado um filme de 5min56s⁹ em looping, com roteiro elaborado por Cristiana Barreto, que trabalhava, por meio de imagens, as aproximações temáticas abordadas ao longo do percurso no módulo.



Figura 1. Planta baixa do módulo “Fragmentos de um diálogo”. Na imagem, a disposição dos núcleos temáticos no ambiente expositivo (esquema gráfico dos autores, adaptado de projeto expográfico cedido por Pedro Mendes da Rocha).

- 9 Ficha técnica do filme: design: Estúdio Preto e Branco; música: Estúdio Next; conceito: Adélia Borges e Cristiana Barreto; cliente: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Segundo consta no catálogo da exposição, o vídeo “deveria ampliar os diálogos das células, trazendo virtualmente para dentro da exposição coisas que por princípio seria impossível ter ao vivo (o contraponto entre pichação e arte rupestre, por exemplo) ou elementos visuais que ampliassem a compreensão do conteúdo de cada célula” (Borges, 2010, p. 191). O vídeo explorava, por meio da justaposição e sobreposição de imagens, algumas das relações entre as produções eruditas e populares propostas no módulo “Fragmentos de um diálogo” e nos outros espaços da exposição.

Torna-se relevante destacar que nesse módulo atuaram, além das curadoras gerais, um curador convidado: o artista plástico e doutor em artes plásticas José Alberto Nemer.¹⁰ Segundo o curador, ele foi o responsável por definir, em conjunto com Adélia Borges, os doze temas que originaram as ilhas que compunham o módulo.



Figura 2. Vista do módulo “Fragmentos de um diálogo”. A fotografia, capturada do piso térreo, permite a visão aérea do ambiente (imagem cedida por Cristiana Barreto).

Para organizar os argumentos criados por eles(as), foram dispostas doze ilhas temáticas que ocuparam o pavimento inferior do museu, uma área com cerca de 485 m². O local dedicado a acomodar o módulo estava logo abaixo do vão central do edifício, o que possibilitava que os visitantes, ao percorrerem os outros espaços da exposição, tivessem a visão aérea do ambiente. Ao contrário dos outros

10 Artista plástico e doutor em artes plásticas pela Universidade de Paris. Realiza curadorias desde a década de 1980, muitas delas relacionadas à temática popular. Dentre as exposições em que atuou como curador estão: Precariedade e Criação, que ocorreu no Museu de Arte da Pampulha em 1983, O Brasil na Visualidade Popular, também no Museu de Arte da Pampulha de 2000 a 2007, e Design Popular, na Bienal Brasileira de Design de 2008, no Museu Nacional.

módulos da Puras Misturas, em que a expografia orientava o percurso do visitante, nesse a disposição das ilhas no espaço expositivo não explicitava um trajeto tão linear a ser percorrido pelo público. Com exceção dos núcleos alocados na mesma ilha expositiva,¹¹ a maioria dos núcleos não tinham temas que estabeleciam relações evidentes entre si. Dessa forma, a deambulação no espaço expositivo era feita de modo mais fluido do que nos outros ambientes da exposição.

No trajeto idealizado pelos(as) curadores(as), esse módulo seria o último ambiente interno a ser visitado pelo público. Ao alcançar esse momento da narrativa, o expectador já teria apreendido grande parte do discurso da mostra e estaria familiarizado, de certa maneira, com os conceitos trabalhados na exposição. Assim, após já ter visitado o núcleo histórico, que expressava o perfil ideológico do museu, o público acessava no núcleo propositivo os conceitos definidos no projeto conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras.

Conforme reforçado pelo manifesto introdutório, esse módulo tinha como pretensão um argumento assumidamente fragmentado. Para justificar essa escolha os curadores informaram que o espaço iria propor temáticas que poderiam ser trabalhadas em futuras exposições do museu. Essa decisão conceitual dos(as) curadores(as) determinou que a materialidade do espaço também fosse pulverizada. Dessa forma, o arquiteto responsável pela expografia projetou um ambiente difuso a fim de sustentar os argumentos curatoriais fragmentados e dar conta de expor obras provenientes de diferentes suportes.

No módulo “Fragmentos de um diálogo”, ao contrário de outros espaços da exposição, foi estabelecida uma expografia que mantinha um distanciamento entre o público e as peças expostas. Todos os artefatos foram acomodados em suportes que evidenciavam a restrição ao toque, seja por meio da diferença topográfica, quando da utilização de tablados, ou pelo uso de vitrines de vidro. Em alguns casos houve, inclusive, fitas de isolamento coladas ao piso que interditavam a aproximação do espectador. Essa montagem, que distanciava o visitante, além de visar a proteção das peças expostas, (re)marcava a hierarquia entre público e museu, apresentando um recurso expográfico que se utilizava de estratégias autoritárias para enunciar novas (outras) perspectivas sobre a cultura popular brasileira.

11 Foram eles: “Tupi or not tupi” e “Na pele”; “Totens da terra” e “Árvores da vida”.

Aí, então, esse “Fragmentos de um diálogo”, eu acho que foi assim: a gente juntou também, uma coisa que eu sempre tenho nas minhas exposições, essa coisa de olhar a manifestação artística com olhos não preconceituosos. Então, não é porque você tem um Brecheret que tá num pedestal mais alto que os outros. Aqui todas essas coisas estão servindo para a mesma narrativa. Agora, a gente teve felicidade por expor coisas muito preciosas. Foi uma exposição que integrou as artes visuais, integrou pintura, integrou escultura, design de várias formas – desde um design industrial até um design artesanal –, e integrou arquitetura, também. (Adélia Borges, entrevista em novembro de 2015).

Para analisar a expografia e os conceitos curatoriais abordados no espaço, optamos por descrever e analisar uma das doze ilhas que compunham o módulo. Acreditamos que por meio dessa análise poderemos problematizar e interpretar as narrativas sobre cultura popular que foram articuladas no ambiente. A escolha por esse núcleo foi feita a partir de um procedimento sistemático: primeiro, reconstruímos todas as ilhas da exposição, descrevendo os artefatos, os textos e as soluções do arquiteto para cada célula; em seguida, verificamos em qual dos espaços os artefatos tensionavam, de modo mais explícito, as narrativas dos(as) curadores(as). Com base nesse processo, escolhemos os núcleos temáticos que contemplavam a atuação dos(as) três profissionais. Assim, a partir desses critérios, definimos que teríamos como recorte a ilha “Corpos de pano”, que levanta, por meio da expografia, questões relevantes sobre como a produção das classes populares é apresentada em espaços hegemônicos. Pretendemos, por meio da descrição detalhada dessa célula temática, evidenciar os aspectos que fundamentaram a construção da narrativa expográfica, considerando que é na materialidade da exposição que a linguagem curatorial ganha voz.

Corpos de pano: tensões e contradições

Inaugurando o trajeto no módulo “Fragmentos de um diálogo” estava a célula “Corpos de pano”. Nesse primeiro momento, o visitante começava a decifrar as estratégias utilizadas no ambiente da exposição, que previa o agrupamento de objetos atravessados por um mesmo tema. Com a aproximação de artefatos, que eram originários de contextos culturais distintos, os(as) curadores(as)

pretendiam dissolver hierarquias que opõem a produção erudita e a popular, evidenciando suas similaridades. A célula “Corpos de pano” fazia a relação entre bonecas de pano confeccionadas em contextos populares e outras desenhadas por sujeitos envolvidos no circuito hegemônico de produção e consumo. Para a materialização dessa proposta, foram projetadas duas vitrines que acondicionavam os artefatos. Na primeira, foram apresentadas 44 bonecas de origem popular provenientes do acervo Rossini Tavares de Lima.¹² Na segunda, que continha o mesmo tamanho, foi exposta uma única boneca assinada pelo estilista Ronaldo Fraga.¹³ Entre as vitrines foi alocada, sobre módulo elevado, a cadeira Multidão, projetada pelos designers Fernando e Humberto Campana,¹⁴ que possui assento revestido com bonecas de pano produzidas em uma comunidade do interior da Paraíba.

Quanto à autoria das peças,¹⁵ na primeira vitrine, que acomodava as bonecas de origem popular, não constava nenhuma informação referente aos sujeitos que produziram os artefatos. Na segunda, que acondicionava a boneca desenhada por Ronaldo Fraga, a legenda referenciava o estilista. Os dados técnicos da cadeira Multidão, que mediava a relação entre as vitrines, também não citava os(as) artesãos(ãs) que atuaram no projeto, apenas os designers que desenharam o mobiliário. Na estrutura que dava sustentação à poltrona, abaixo do título da célula, foi grafado o texto curatorial que contextualizava o espaço:

12 Acervo folclórico que serviu como base para construção do acervo do Pavilhão das Culturas Brasileiras.

13 Ronaldo Fraga nasceu em Belo Horizonte em 1966, é graduado em estilismo pela Universidade Federal de Minas Gerais, pós-graduado na Parson's School of Design de Nova York e cursou diversos cursos livres na Saint Martins School de Londres (Dornas; Almeida, 2015). Dornas e Almeida (2015) afirmam que uma marca no trabalho do estilista é estabelecer diálogos entre a cultura brasileira e o mundo contemporâneo. “Suas coleções infringem as normas estilísticas vigentes e a proposta de suas roupas ultrapassa os códigos comuns que exaltam a sexualidade, as tendências fáceis, o mundo comercial e mundano. As coleções de Fraga propõem discussões mais profundas sobre o lugar da moda no contexto da diversidade cultural brasileira” (Dornas; Almeida, 2015, p. 171).

14 Designers brasileiros de maior destaque internacional. Seus trabalhos são reconhecidos pela utilização de materiais inusitados, como mangueiras de PVC, bichos de pelúcia, plástico bolha, entre outros (Cresto; Queluz, 2009). Ver Cresto (2009).

15 Os dados técnicos das obras que compunham o módulo “Fragmentos de um diálogo” foram acessados por meio de documentos disponibilizados pela curadora Cristiana Barreto.

Bonecas que a tradição constrói com retalhos.

Atravessam o tempo de todas as idades, espelham o tempo de todas as culturas.

Sempre com a cara de seu povo.

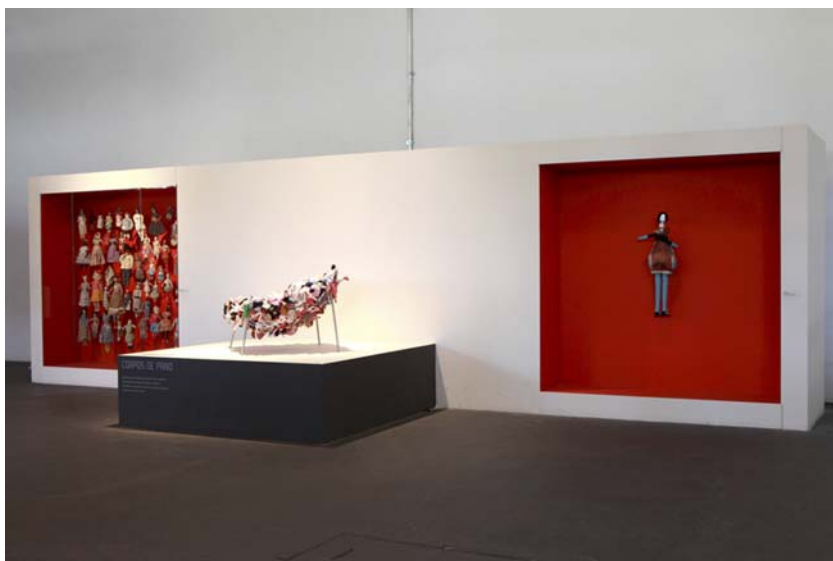


Figura 3. Célula “Corpos de pano” (foto de Mariana Chama, cedida por Cristiana Barreto).

O módulo “Fragmentos de um diálogo”, semelhante ao restante da exposição, tinha uma expografia marcada pela ampla utilização do branco e do cinza, com o uso de cores apenas em alguns momentos que deveriam ter destaque. Na célula “Corpos de pano”, objeto de nossa análise, a cor que orientou o olhar do visitante foi o vermelho. Conforme descrito anteriormente, os artefatos dessa ilha foram alocados em duas vitrines diferentes – uma contendo bonecas de origem popular e outra contendo uma boneca de origem erudita. Nesse caso, a cor vermelha coloriu o fundo das duas vitrines, que apresentavam tamanho idêntico. Entendemos que a utilização da mesma tonalidade nos dois dispositivos tinha como intenção estabelecer a relação entre os expositores e, assim, reforçar um discurso curatorial que pretendia “transcender as categorias de arte erudita e popular” (Adélia Borges, entrevista em novembro de 2015).

Ao nos atentarmos para a expografia da ilha, vemos que o projeto expográfico, na tentativa de dissolver a dualidade erudito e popular, acabou evidenciando as hierarquias que as separam. A assimetria entre as categorias foi explicitada pela diferença quantitativa entre os artefatos expostos. Na primeira vitrine, que continha os artefatos procedentes do acervo Rossini Tavares de Lima, foram exibidas 44 bonecas sem nenhuma informação que referenciasse a autoria ou local de origem dos objetos. Enquanto que na segunda vitrine, de mesmo tamanho, foi alocada uma única boneca assinada pelo estilista Ronaldo Fraga. Assim, foram relacionadas 44 bonecas anônimas com um único exemplar “de autor”.

O vazio presente na segunda vitrine, que expôs o objeto assinado, materializou uma diferença de tratamento entre os artefatos. Enquanto as bonecas do acervo Rossini foram adensadas pela justaposição, a outra, de Ronaldo Fraga, recebeu o enquadramento institucional, com o respiro espacial que comumente envolve os artefatos únicos quando expostos em museus. Ainda, a assimetria entre os objetos foi ressaltada quando na primeira vitrine, que expunha os objetos em multidão, os(as) curadores(as) não problematizaram ou justificaram a ausência de autoria daquelas peças. As bonecas, desse modo, foram submetidas a uma homogeneização de sentido, de autor e de origem, enquadrando-se apenas na categoria útil: artefato popular.

A forma como as duas vitrines foram construídas de modo isolado, em contraposição, reiterava a narrativa sobre cultura que enxerga semelhanças e relações estéticas entre artefatos do circuito erudito e objetos populares, mas, ao mesmo tempo, recolocava a oposição entre as duas esferas. A expografia, nesse caso, foi capaz de revelar uma contradição no discurso curatorial que tensionou grande parte do argumento tratado durante todo percurso da exposição. É inevitável, nesse caso, não levantarmos a questão da origem desses artefatos como uma das hipóteses para tal assimetria, que reforçava o princípio de que os artefatos populares são destituídos de autor, ou, conforme agenciado na exposição, são anônimos. O volume estruturado pelas bonecas populares também materializava a hierarquia, a diferença de preenchimento das duas vitrines expunha o tratamento distinto a que haviam sido submetidos os objetos. Assim, a expografia contrariava o discurso curatorial, revelando, pelo modo de expor, que aqueles artefatos tinham biografias distintas e que eram produtos (materialidades) de processos desiguais de apropriação cultural e econômica.



Figura 4. Célula “Corpos de pano”. Vitrine com as bonecas populares (foto de Mariana Chama, cedida por Cristiana Barreto).



Figura 5. Célula “Corpos de pano”. Vitrine com a boneca de Ronaldo Fraga (foto de Mariana Chama, cedida por Cristiana Barreto).

Entremeando as vitrines foi alocada sobre pedestal a poltrona Multidão, projetada pelos irmãos Campana. Além da diferença topográfica, que informava ao visitante sobre a importância daquele objeto, havia duas placas que alertavam a impossibilidade do toque. A cadeira, artefato utilitário, foi ressignificada quando exposta no museu e adquiriu um novo status: tornou-se obra. Cabe, aqui, fazermos uma reflexão comparativa com outro trecho da exposição. No módulo “Viva a diferença”¹⁶ foram apresentados diversos bancos, de diferentes origens – coletivos indígenas, grupos populares, designers e arquitetos – e temporalidades distintas, que permitiam a interação, por meio do toque, dos visitantes. Naquele espaço, diferentemente deste, não havia qualquer barreira espacial que resguardasse os objetos. Pelo contrário, o público era convidado a interagir sensorialmente com os bancos do modo que fosse mais conveniente.



Figura 6. Cadeira Multidão alocada na célula temática “Corpos de pano”
(foto de Mariana Chama, cedida por Cristiana Barreto).

16 A descrição do espaço pode ser vista em Fabris e Corrêa (2016).

Na narrativa geral da exposição, pode-se pensar que a poltrona Multidão atingiu um status que os bancos, alocados no início do percurso expositivo da Puras Misturas, não alcançaram. Lá, o objeto cotidiano banco podia ser usado pelo(a) visitante; aqui, o objeto cotidiano cadeira não podia sequer ser tocado pela audiência. Então, quais sentidos foram colados a esse artefato ordinário para que ele não pudesse ser experienciado na exposição? Quais argumentos ele deveria sustentar para ser exposto desse modo, como obra de arte?

A poltrona Multidão parecia representar a união entre os artefatos populares – as bonecas de pano confeccionadas por artesãs – e o artefato de design – a cadeira. Sobre essa união, o curador José Alberto Nemer elabora o seguinte argumento no catálogo da exposição:

As bonecas de pano recolhidas no Norte e no Nordeste do Brasil por Luis Saia e sua equipe, na década de 1930, renascem agora na cadeira dos irmãos Campana e nas criações do designer de moda Ronaldo Fraga. A presença das criações contemporâneas destes últimos evidencia a força inspiradora da criação espontânea do povo, num movimento de convergência entre polos distintos de uma mesma cultura. (Nemer, 2010, p. 231).

Para interpretar o argumento do curador é necessário que saibamos de uma informação: as bonecas populares expostas na vitrine eram provenientes de um acervo de folclore, iniciado ainda na década de 1940. Esse acervo, intitulado Rossini Tavares de Lima, que pertencia ao antigo Museu de Folclore, estava sob a guarda da prefeitura de São Paulo e foi um dos elementos que mobilizou a idealização do Pavilhão das Culturas Brasileiras.¹⁷ A nova instituição nasceu, então, com a missão de tornar públicas essas peças. Embora o Pavilhão tomasse por base os artefatos dessa coleção, havia, registrado no projeto conceitual do museu, a necessidade de adquirir obras mais recentes e que se alinhassem ao que estava sendo proposto para o novo espaço museal.

A partir dessa informação, interpretamos que ao aproximar as criações contemporâneas dos artefatos de origem popular, provenientes do acervo Rossini, havia a intenção de atualizar o acervo e demonstrar como a mesma tipologia

17 A transferência do acervo para prefeitura de São Paulo e o processo de criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras pode ser visto em Fabris (2017).

de artefato poderia ser ressignificada por artistas/designers. Nota-se, no trecho exposto, que a criação dos grupos subalternos é descrita como um processo espontâneo, de modo similar à interpretação da controversa categoria “arte ingênua”, esvaziando, assim, diversos saberes e significações que atravessam a prática de objetificar coisas. Esse tipo de argumento, que classifica a produção popular como ingênua e simples, acaba retirando desses artefatos sua potência, logo, e em consequência, retirando do conhecimento subalterno sua potência.

Sobre o mesmo trecho da exposição, Adélia Borges (2010, p. 185) comenta:

Um desejo foi o de utilizar ao máximo o acervo Rossini Tavares de Lima, que nessas aproximações seria ressignificado. Seu conjunto de bonecas de pano e outros materiais ganha nova dimensão ao lado da poltrona Multidão, de Fernando e Humberto Campana.

Na fala da curadora, pode-se perceber que eram os objetos eruditos que desempenhavam o papel de ressignificar a produção popular, não o contrário. Nesse sentido, pode-se retomar o projeto conceitual do museu, onde já se expressava a intenção de adquirir peças contemporâneas justamente para atualizar o acervo Rossini Tavares de Lima. Compreendemos que a ânsia pela atualização desse acervo tinha como base a intenção de superar os preceitos folcloristas,¹⁸ que viam a cultura popular como manifestação de um passado estanque. Assim, acreditamos que os curadores, ao aproximarem objetos contemporâneos das bonecas do acervo, buscavam evidenciar a dinâmica de renovação que atravessa a produção material subalterna.

Embora a pretensão curatorial fosse combater as assimetrias entre artefatos hegemônicos e subalternos, a disposição e a escolha dos objetos que vieram a compor a arena expositiva acabaram enunciando argumentos contrários.

18 Esta crítica ao acervo Rossini parece tomar por base um argumento já difundido pela sociologia paulista de 1950 e 1960, de que os folcloristas não se atentavam à dinâmica social, cultural e histórica em que os artefatos (ordinários ou rituais) eram coletados (Abreu, 2003; Corrêa, 2008). Segundo Abreu (2003), o folclore e os folcloristas receberam críticas por realizarem uma prática tida como não científica, que privilegiava o caráter descritivo em relação ao interpretativo e por se alinharem às forças mais conservadoras de uma sociedade em transformação, repleta de conflitos sociais. Logo, conforme afirma Abreu (2003), os estudos de folclore relatavam pouco sobre os processos de dominação aos quais as camadas populares eram submetidas.

A própria cadeira escolhida para integrar a célula, a Multidão, explicitou um tensionamento entre erudito e popular. As bonecas criadas pelas artesãs de Esperança (PB), que acolchoavam o assento do móvel, só se tornaram artefato de museu quando foram ressignificadas e deslocadas para outra função/suporte que tinha a legitimação do grupo hegemônico. A legenda da peça explicitava ainda mais a tensão materializada na cadeira: as mulheres, responsáveis por objetificar os corpos de pano que compunham o móvel, não foram citadas na descrição técnica do produto. Na narrativa da exposição, portanto, essas artesãs eram tão anônimas quanto as práticas, imaginações e significados atribuídos, corporificados e agenciados naquelas bonecas.

Portanto, aqueles “Corpos de pano” corporificam, para além de brinquedos, as assimetrias que o argumento expositivo construiu de forma subterrânea. Com isso, na superfície, a montagem do núcleo estruturou o argumento de que a produção popular é algo menor, ingênuo, pequeno, e que o grande é o que fazemos com aquilo que o outro “naturalmente” faz, “ingenuamente” constrói, “inconscientemente” produz. A expografia, pensada para dissimular as hierarquias que envolvem as práticas subalternas e hegemônicas, acabou por contrariar os argumentos curatoriais idealizados para o espaço, (re)colocando em cena essas assimetrias. As bonecas de pano, organizadas milimetricamente para sustentar um discurso pacífico, resistiram e encenaram na arena expositiva as disputas presentes no processo de assimilação e apropriação do capital cultural de grupos populares. Desse modo, é possível pensar que a disposição dos artefatos enunciou um argumento que reafirmava, ao modo modernista, que somente interpretada pela “cultura erudita” a “cultura popular” poderia ser reabilitada ao lugar de “cultura” em um sentido mais amplo.

Conclusão

Cabe, neste momento, retomar um questionamento apresentado por Meneses (1994, p. 24): “O que é uma exposição: uma exibição que oferece ao olhar objetos, ou ideias?” Em resposta, esse autor argumenta que os artefatos de uma exposição aparecem fundamentalmente como suporte das significações propostas pela própria exposição. Ainda argumenta que o desfrute estético jamais existe em estado puro em uma mostra. O autor, ao enfatizar essas afirmações, advoga

contra a existência da exibição neutra de artefatos. Argumento com o qual concordamos veementemente.

Embora concordemos com Meneses (1994) quando ele afirma que nas exposições museológicas os artefatos são organizados para produção de sentidos, também acreditamos que, por vezes, a própria organização dos objetos e sua materialidade é capaz de contradizer os argumentos a eles (objetos) impostos no espaço expositivo. Nos parece que foi isso que aconteceu no “Fragmentos de um diálogo”. A materialidade das coisas e os modos como foram encenadas explicitaram as fissuras e assimetrias que atravessam essas produções, dentro e fora do museu.

Na exposição foram reeditados – a partir de novas estratégias – os antigos discursos que consagram a união entre identidade nacional, miscigenação e a rica e positiva cultura nacional brasileira (Abreu, 2003). Como vimos na apresentação da ilha “Corpos de pano”, a relação assimétrica entre a cultura hegemônica e a subalterna (Chartier, 1995) não pôde ser dissimulada pela narrativa curatorial. A montagem proposta, desse modo, ao invés de ofuscar as hierarquias, evidenciou as marcas e esquecimentos daqueles que vivem nas margens do mercado de circulação e consumo da arte.

Referências

- ABREU, M. Cultura popular, um conceito e várias histórias. In: ABREU, M.; SOIHET, R. *Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 1-21.
- BARONE, A. C. C. A oposição aos pavilhões do parque Ibirapuera (1950-1954). *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 295-316. jul./dez. 2009.
- BORGES, A. Caleidoscópio. In: BORGES, A.; BARRETO, C. *Pavilhão das Culturas Brasileiras: puras misturas*. São Paulo: Terceiro Nome, 2010. p. 133-209.
- BORGES COMUNICAÇÃO. *Pré-projeto de uso cultural do Edifício Pavilhão Armando Arruda Pereira*: Parque Ibirapuera, São Paulo. Relatório Final. São Paulo, 2008.
- CHARTIER, R. “Cultura Popular” revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.
- CORRÊA, R. de O. *Narrativas sobre o processo de modernizar-se: uma investigação sobre a economia política e simbólica do artesanato recente em Florianópolis*, Santa Catarina, BR. 2008. Tese (Doutorado Ciências Humanas) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

CRESTO, L. J. *A re-significação da relação entre design e tecnologia na obra dos Irmãos Campana*. 2009. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

CRESTO, L. J.; QUELUZ, M. L. P. O design-arte dos irmãos Campana. *Cultura Visual*, Salvador, n. 12, p. 27-43, out. 2009.

DORNAS, A.; ALMEIDA, M. das G. de. Relações contemporâneas: moda e cultura, o designer Ronaldo Fraga e suas coleções. *Revista Observatório da Diversidade Cultural*, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 165-176, 2015.

FABRIS, Y. *Puras misturas: as narrativas sobre cultura popular no Pavilhão das Culturas Brasileiras em 2010*. 2017. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

FABRIS, Y.; CORRÊA, R. de O. Viva a Diferença: contradições e inversões nos discursos sobre cultura popular em uma exposição. In: JORNADAS LATINO-AMERICANAS DE ESTUDOS SOCIAIS DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA/ESOCITE 2016, 11., 2016, Curitiba. *Anais [...]* Curitiba: Esocite 2016, 2016. p. 1-12.

GARCÍA CANCLINI, N. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GONÇALVES, J. R. S. Os museus e a representação do Brasil. In: GONÇALVES, J. R. S. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Brasília: Ministério da Cultura/Iphan, 2007. p. 81-106. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

MENESES, U. T. B. de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 9-42, jan./dez. 1994.

MENESES, U. T. B. de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.

MILLER, D. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

NEMER, J. A. Fragmentos de um diálogo. In: BORGES, A.; BARRETO, C. *Pavilhão das Culturas Brasileiras: puras misturas*. São Paulo: Terceiro Nome, 2010. p. 231-255.

TERRA, F. *Mestres da Gravura*. Coleção Biblioteca Nacional. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Correios, 2011.

UNESCO. *Declaração universal sobre a diversidade cultural*. 2002.

Recebido: 31/01/2018 Aceito: 29/11/2018 | Received: 1/31/2018 Accepted: 11/29/2018



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Dja Guata Porã: o rio indígena que desaguou no MAR

Dja Guata Porã: the indigenous river that flowed into the MAR

Mariane Aparecida do Nascimento Vieira*

* Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Doutoranda em Antropologia Social

mariane.anv@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1389-4694>

Resumo

Os processos que culminaram na independência de antigas colônias europeias afetaram disciplinas que, direta ou indiretamente, legitimaram o poder colonial. O movimento da Nova Museologia provocou ações que aproximaram o museu da comunidade, possibilitando a inserção dos grupos relacionados às coleções salvaguardadas dentro das instituições. Em contrapartida, a própria disciplina antropológica se reformulou, fornecendo ferramentas para a construção de um novo olhar sobre o acervo etnográfico. Nesse sentido, os museus têm elaborado projetos em parceria com os povos relacionados às suas coleções e produzido novas relações com os objetos etnográficos. Na esteira dessas importantes experiências que fazem dos museus um lugar para discussões culturais e políticas que atravessam grupos diversos, proponho narrar a experiência da exposição Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena, inaugurada em maio de 2017 no Museu de Arte do Rio (MAR), localizado na cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: museus; coleções; povos indígenas; produções compartilhadas.

Abstract

The processes that culminated in the independence of European Colonies affected disciplines that directly or indirectly legitimized colonial power. The New Museology movement provoked actions that brought the museum closer to the community and enabled the insertion of groups related to the collections safeguarded within the institutions. On the other hand, the anthropological discipline itself was reformulated, providing tools for the construction of a new look on the ethnographic collection. In this sense, museums have developed projects in partnership with peoples related to their collections and produced new relationships with ethnographic objects. In relation to these important experiences that make museums a place for cultural and political discussions that cross different groups, I propose to narrate the experience of the exhibition Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena, inaugurated in May 2017 at the Museum of Art of Rio (MAR), located in Rio de Janeiro.

Keywords: museums; collections; indigenous peoples; shared productions.

Introdução

O museu, desde sua origem, se apresenta como uma instituição encenadora de relações de poder. O seu formato enquanto uma instituição sem fins lucrativos e aberta ao público se estabeleceu com a Revolução Francesa (1789), quando os bens da corte foram apropriados como símbolos da nação e, por isso, passíveis de preservação (Choay, 2006). No entanto, as características que apontam o museu enquanto uma invenção da modernidade ocidental se iniciam quando as exposições, para além do encantamento com a excepcionalidade dos objetos expostos, visavam moldar o comportamento do público (Bennett, 1995). Os museus etnográficos surgem nesse período, conservando e expondo objetos dos povos submetidos ao colonialismo (pertencentes a coleções que antecedem a própria criação dos museus), a partir de uma ideia de progresso que os colocava em uma etapa anterior no processo evolutivo (Stocking Jr., 1985).

Se a teoria evolucionista há muito já foi rechaçada, a herança colonial dos museus e dos acervos etnográficos está em pauta e não se restringe somente a essa especificidade classificatória. Os artistas modernos, buscando inspiração nas artes ditas “primitivas”, marcaram a inserção de objetos etnográficos no circuito do mercado das artes. Em seu livro *Dilemas da cultura*, James Clifford (2001) analisou a exposição realizada em 1984 pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (Estados Unidos), denominada Primitivismo na Arte do Século XX: Afinidade entre o Tribal e o Moderno. Clifford destaca que as obras “tribais” foram selecionadas por se adequarem ao modernismo ocidental, organizadas segundo a lógica dos artistas modernos europeus. Não houve articulação com os grupos relacionados com o acervo exposto, nem destaque para sua presença contemporânea.

A crítica a exposições que privilegiam o elemento estético nos objetos etnográficos tem no Musée quai Branly (Paris, França) um exemplo paradigmático. Inaugurado em 2006 com a proposta de expor um diálogo entre culturas, ratificou o poder europeu de construir uma narrativa sobre o “outro” e propagar equívocos que dão continuidade à colonialidade. Sally Price (2009, p. 7, tradução minha) reafirma a necessidade da promoção de um diálogo que não ocorra “entre chefes de Estado e diplomatas, mas sobretudo de um diálogo com homens e mulheres que fizeram esses objetos, ou com seus descendentes”.

A necessidade salientada por Price dialoga com movimentos que se iniciaram na década de 60 do século XX. Entre os desdobramentos estão as propostas da Nova Museologia¹ de promover ações que aproximem o museu da comunidade, de expandir o conhecimento do acervo e inserir os grupos relacionados às coleções salvaguardadas dentro das instituições. Em contrapartida, a própria disciplina antropológica refletiu sobre sua relação com o regime colonial e autoridade etnográfica (Asad, 1973). Ao se reaproximar dos museus, a antropologia – através dos estudos da cultura material (Appadurai, 2008; Thomas, 1991) – tem fornecido ferramentas para a construção de um novo olhar sobre o acervo etnográfico. Nesse sentido, os museus de etnografia elaboram projetos em parceria com os povos relacionados às coleções que integram os acervos de suas instituições.

O contexto brasileiro fornece algumas iniciativas interessantes: 1) curadoria da coleção xikrin-kayapó do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP). É o resultado de mais de 20 anos de pesquisa da antropóloga Lux Vidal, dialogando tanto com sua colecionadora quanto com os indígenas (Silva; Gordon, 2011); 2) as exposições do Museu do Índio (Rio de Janeiro), instituição vinculada à Fundação Nacional do Índio (Funai), elaboradas juntamente aos povos indígenas. Entre elas, a exposição *A Presença do Invisível: Vida Cotidiana e Ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque*, que contou com a participação dos Karipuna, Galibi Marworno, Galibi Kali'na e Palikur, inaugurada em 2007 (Vidal; Levinho; Grupioni, 2016); 3) os projetos desenvolvidos pelo Museu Paraense Emílio Goeldi, em especial a parceria com o Museu Nacional de Etnologia de Leiden (Holanda) e as lideranças ka'apor. Como resultado: novos dados foram incorporados às coleções Ka'apor de ambos os museus, objetos foram fabricados, indígenas cinegrafistas foram formados,

1 A Nova Museologia propõe uma reflexão do papel político dos museus. A base de suas formulações teóricas estão descritas nos documentos da mesa-redonda realizada pelo International Council of Museums (ICOM), em Santiago (Chile), em 1972 e da Declaração de Québec (Canadá), em 1984, que fundou propriamente o Movimento Internacional para uma Nova Museologia – MINOM. O museu passaria a incorporar um papel educativo e uma relação mais simétrica com a população do seu entorno. A ênfase passa a ser menos no volume de público e mais na qualidade do que é apreendido pelo público na visita às exposições. De modo semelhante, evidencia a relação intrínseca entre aspectos materiais e imateriais dos artefatos, inseridos em contextos socioculturais. Entre os principais efeitos dessas problematizações podemos indicar a emergência das tipologias de ecomuseu e museu de comunidade (Duarte, 2013).

documentando as reuniões e, por fim, a exposição *A Festa do Cauim*, inaugurada em 2014 (Garcés et al., 2017).

Cabe ressaltar os desafios e perigos de construir uma exposição junto com grupos que normalmente não participam da dinâmica institucional. James Clifford (2016), ao se apropriar do termo “zona de contato” de Mary Louise Pratt, posiciona o museu como um lugar de poder fronteiro, onde o “centro” e a “periferia” estão em constante dialética. Isso significa dizer que, mesmo em se tratando de instituições hegemônicas que se vinculam a um discurso oficial, essas podem atuar como espaços de negociação, o que encena mais rupturas e ruídos que pretensas neutralidades.

O ponto nevrálgico é atentar para as trocas de perspectivas e posições de poder envolvidas na criação de produtos partilhados. Não se trata de analisar as molduras que estruturam as visões de mundo de cada indivíduo, mas atentar para o que tais molduras implicam na estruturação do diálogo (Strathern, 2014, p. 137). Nesse sentido, o processo de construção de uma exposição com diversos agentes partindo de perspectivas étnicas e profissionais distintas não está isento de conflitos.

Na trilha dessas importantes experiências e reflexões que fazem dos museus um lugar para discussões culturais e políticas que atravessam grupos diversos, proponho narrar o processo de elaboração da exposição *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena*, inaugurada em maio de 2017 no Museu de Arte do Rio (MAR). A exposição foi fruto de um trabalho colaborativo entre a equipe do museu, pesquisadores e indígenas.

O Museu de Arte do Rio surgiu com a missão de estabelecer uma leitura das diversas dimensões que compõem a cidade do Rio de Janeiro, articulando as perspectivas históricas e artísticas e realizando a inserção da arte no ensino público através das atividades da Escola do Olhar.² Inaugurado em 2013, tem

2 A Escola do Olhar propõe estender os debates das coleções e exposições do MAR, que tem como sua função primeira a educação. Nesse sentido, realiza atividades com intuito de integrar o ensino formal com processos educativos para além da escola. A promoção de cursos de formação de professores e mediadores, cursos da história do Rio de Janeiro, de história da arte, de curadoria e de educação infantil visam abarcar um amplo escopo de eixos educativos. Workshops, palestras e seminários também são realizados com regularidade. Na elaboração dessa gama de atividades, atuam a equipe de mediadores, além dos outros setores da instituição e de parceiros que se enquadrem na proposta do projeto (cf. <https://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/educacao>, acesso em 05/12/2017).

elaborado exposições históricas que dão conta da trajetória da cidade e mostram de arte contemporânea (cf. Herkenhoff, 2013).

O projeto da exposição não partiu de uma coleção específica do museu, mas de uma autorreflexão da instituição para a necessidade de usar seus recursos e sua visibilidade para dar a ver a presença indígena no estado do Rio de Janeiro. E o interesse de indígenas de capturar esse espaço.³

Construindo juntos a exposição

A equipe de conteúdo do Museu de Arte do Rio⁴ elaborou o projeto de exposição denominado Guanabara Antes dos Cariocas. Após a captação do patrocínio da empresa Repsol Sinopec Brasil, foi iniciada a pesquisa documental e museológica. A formação da curadoria partilhada teve início com o convite da curadora Clarissa Diniz⁵ a José Ribamar Bessa Freire,⁶ Pablo Lafuente⁷ e Sandra Benites⁸ para participarem do projeto. Bessa Freire reuniu a equipe de pesquisa, formada por Ana Paula da Silva, Ignácio Gomez, Leandro Guedes e eu, por nossos projetos de pesquisa serem próximos ao escopo da exposição. A equipe reunida

3 A criação de museus pelos indígenas demonstra esse interesse, caso do Museu Maguta dos Tikuna. Cury (2016, p. 13) ressalta que esse processo de curadoria indígena mostra a “descoberta pelos índios de que eles podem não somente participar em processos museais ou ser usuários de museus, como já ocorria em certa medida, mas fazer seu próprio museu”.

4 No período de elaboração da exposição a equipe era composta por: Clarissa Diniz, Julia Baker, Angelica Padovani, Mariana Moraes, Marina Martinez. De outros setores do MAR, Janaína Melo, curadora de arte e educação e Andrea Santos, museóloga, também contribuíram diretamente com o processo.

5 Clarissa Diniz é curadora e escritora. No Museu de Arte do Rio atuou como gerente de conteúdo entre 2013 e 2018, onde desenvolveu projetos curatoriais.

6 José Ribamar Bessa Freire é professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, além de ministrar cursos de formação de professores indígenas em todo o Brasil.

7 Pablo Lafuente tem em seu currículo a participação em exposições singulares como a 31ª Bienal de São Paulo e a Biennale di Venezia em 2011, no espaço correspondente à Noruega. Ele havia dialogado com Herkenhoff, ex-diretor do MAR, sobre esse projeto, anteriormente.

8 Sandra Benites é Guarani, possui mestrado em Antropologia Social pelo Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro e atualmente é doutoranda pelo mesmo programa. Freire sugeriu convidá-la como curadora.

propôs tratar a curadoria da exposição como uma obra coletiva. Conforme pontuou Clarissa Diniz,

esta exposição não foi curada por nós [os curadores], mas num gesto curatorial eminentemente de mediação, de interlocução, de escuta e de diálogo, que foi gerando isso aqui, quase como partes que vão se encontrando [...] numa força que de fato foi coletiva. [...] Nenhum de nós, durante vários meses, sequer imaginava como a exposição seria, nos primeiros meses fizemos muitos encontros aqui no museu, fora do museu [...] Tudo que aqui está surgiu destas conversas. (Abertura da exposição, maio de 2017).

Para isso, estabeleceu-se uma metodologia em que a equipe atuava como mediadora na construção participativa com os indígenas. A princípio contávamos indígenas residentes no estado do Rio de Janeiro e marcávamos uma reunião para apresentar a proposta. Em seguida, eles eram convidados a visitarem as exposições do MAR e, diante do seu interesse e disponibilidade, estabelecíamos um contato continuado através de reuniões.

O primeiro contato foi com os moradores da Aldeia Vertical⁹ e os Guarani aldeados, através de Sandra Benites. Em seguida, o pesquisador Marcelo Campos, que havia defendido uma tese a respeito dos Puri, nos auxiliou a estabelecer um diálogo com estes. Através da jornalista Thereza Dantas, que escreveu uma reportagem sobre os Pataxó vivendo na Costa Verde do Rio de Janeiro (Dantas, 2016), os contatamos. Por último, iniciamos o contato com o Centro de Etnoconhecimento Sociocultural e Ambiental Caiuré (Cesac) e a Aldeia Resiste por intermédio do Fernando Tupinambá.

A proposta de realizar uma exposição em parceria com os povos indígenas se tornava mais clara após a visita destes às exposições do Museu de Arte do Rio. Algemiro da Silva, indígena guarani, comentou sobre esse aspecto.

Eu sou professor da aldeia há 20 anos [...] lutei muito pela educação escolar indígena [...] É um momento bem propício pra a gente pensar o que nós

9 A Aldeia Vertical é o prédio 15 do conjunto habitacional vinculado ao Programa Minha Casa, Minha Vida, localizado no bairro Estácio (Rio de Janeiro). O prédio recebeu esse nome pelo fato de ter sido reservado à parte dos indígenas que participaram da Aldeia Maracanã (Bevilaqua, 2017).

queremos mostrar, aliás, nós viemos sempre mostrar alguma coisa, através do livro, da escrita [...] A sociedade branca não conhece a cultura do índio [...] aí chegando aqui hoje e olhando a exposição, a gente até riu um pouquinho [...] foi bacana para ter ideia do que é exposição. Exposição é uma amostra, que a gente ainda talvez, nós índios guarani, principalmente, ainda não tem o costume muito de dizer assim “vamos fazer uma exposição”, falar em exposição a gente pensa mais em venda de artesanato [risos]. [...] a gente tem que pensar alguma coisa que vai ser trabalhada [...] vai ter pouco tempo [...] Exposição é alguma coisa que você vai colocar seu trabalho para todo mundo ver. [...] Mostrar uma parte da língua guarani [...] uma parte é arte e cultura [...] eu acho que vai ser bacana [...] e trabalhoso. (*Dja Guata Porã*, Construção em Diálogo¹⁰ Algemiro da Silva, dezembro de 2016).

Carlos Tukano, ao descrever sua experiência com museus, relatou que via o “museu como algo do passado. Enquanto estive no Museu do Índio, tive que reavaliar a minha história. [...] Vi como era a maloca dos povos Tukano [...] reavaliação de um passado que não vivi.” Dauá José da Silva, da etnia Puri, também mencionou a experiência com o Museu do Ginásio São José em Ubá (MG) que possui um espaço da cultura puri (reunião no Museu de Arte do Rio, janeiro de 2017). Entretanto, a maioria dos interlocutores indígenas frisaram não ter participado de experiências anteriores com os museus.

Com uma rede de interlocutores definida, estabelecemos um ritmo de reuniões semanais em que as propostas para a exposição eram discutidas entre os indígenas e a equipe do MAR, juntamente aos profissionais contratados para atuar nessa exposição, incluindo os pesquisadores, arquitetos e designers. Essas reuniões se dividiam entre o MAR e as aldeias. Os seminários públicos denominados *Dja Guata Porã* convidavam o público interessado a participar das discussões em curso. Esse nome surgiu na fala da Sandra Benites e dos encontros se estendeu para o título da exposição. *Dja guata porã* significa “caminhar bem e caminhar junto”.¹¹

10 Remete aos encontros abertos criados para a discussão das temáticas da exposição.

11 No vídeo sobre o processo de construção da exposição, Sandra Benites explica o título (ver <https://www.youtube.com/watch?v=HJcxYBLiDUE&t=171s>, acesso em 20/01/2018).

Ao longo das reuniões foram identificados quatro grandes núcleos representativos dos processos pelos quais passam os povos indígenas: os Guarani, enquanto povo aldeado; os Puri, que estão no processo de ressurgência; os Índios em Contexto Urbano, que representam os indígenas de diferentes etnias que residem na cidade; e os Pataxó, residentes no município de Paraty que buscam demarcação da terra. Concomitante aos núcleos, a linha do tempo foi criada para mostrar um panorama mais amplo, com a presença indígena problematizada ao longo do tempo. Por sua vez, as “estações” trouxeram temas comuns aos povos indígenas.

A produção de objetos, vídeos, fotografias, instalações para a exposição seguiu a lógica da obra comissionada. Todos os colaboradores receberam uma quantia, acordada entre as partes, para elaborar os dados e os suportes através dos quais gostariam de participar.¹² As obras pressupõem o direito de propriedade intelectual daqueles que as produziram e não foram diretamente incorporadas ao acervo do MAR.

A partir da existência de um interesse de venda (e caso o museu pudesse arcar com os custos) ou doação por parte dos indígenas envolvidos, as obras poderiam vir a compor o acervo do MAR. Andréa Santos, museóloga do Museu de Arte do Rio, relatou que algumas cestarias e vídeos se encontram na entrada provisória, aguardando a incorporação de dados, como a informação acerca dos doadores.¹³

Com isso, nas próximas páginas busca-se analisar os núcleos da exposição, dando ênfase às negociações que levaram ao desenho final, dividido entre duas salas no Museu de Arte do Rio. Não há pretensão de esgotar os temas expostos nem mencionar todas as obras criadas para Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena, mas trazer algumas das discussões que a moldaram e exemplos de suportes privilegiados pelos indígenas.

12 A equipe de conteúdo MAR disponibilizou o equipamento necessário para a produção dos vídeos, a gravação de áudios e sua edição. Alguns indígenas filmaram e editaram, outros indicaram alguém para fazê-lo, como no caso de Eduardo Pereira, que produziu *A saga da Aldeia Maracanã* (2017).

13 Comunicação pessoal em 05/12/2018,

Rampa de acesso

A rampa de acesso às exposições¹⁴ recebeu uma instalação sonora. Erick Marcio Mendes Muniz, conhecido como Anápuáka Muniz, da etnia Tupinambá e Pataxó Hã-Hã-Hãe (BA), e Denilson Monteiro, da etnia Baniwa, ambos fundadores da Rádio Yandê,¹⁵ propuseram a instalação após uma visita ao MAR em janeiro de 2017. A ideia veio da necessidade de mostrar ao público a multiplicidade de línguas faladas no estado. O Rio de Janeiro é apresentado desde a rampa como um lugar cosmopolita.

Curtos depoimentos foram gravados em línguas indígenas e transmitidos em caixas de som que o visitante ouvia enquanto caminhava pela rampa de acesso. O “desconforto” na incompreensão do que estaria sendo dito forneceria uma espécie de metáfora de um amplo processo histórico repleto de ruídos e violência na trajetória dos povos indígenas. Na rampa de saída do prédio, a instalação sonora contava com as mesmas as falas, dessa vez traduzidas para o português. Em seguida, o público seguia para as salas de exposição, com os núcleos, estações e a linha do tempo.

Linha do tempo¹⁶

A linha do tempo foi pensada desde as primeiras reuniões como um recurso importante na construção de um panorama que fosse capaz de contemplar as nuances da história dos povos indígenas para além do estado do Rio de Janeiro. A história foi incorporada através de uma historiografia que reúne documentos e iconografia fornecendo pistas sobre a presença indígena e sua atuação (Almeida, 2003; Monteiro, 1994). O primeiro esboço foi elaborado por Ana Paula da Silva e Bessa Freire.

14 O público através de um elevador sobe no prédio da Escola de Olhar para acessar o pavilhão de exposições.

15 A Rádio Yandê tem como proposta difundir a cultura indígena, através de uma plataforma colaborativa online. Ver <http://radioyande.com/> (acesso em 07/12/2017).

16 Estas páginas não comportam a integridade dos dados expostos na linha do tempo, apenas visam elucidar algumas discussões e referências que acompanharam sua concepção e desenho final, enquanto contexto para os outros núcleos.

As ações estatais que criaram uma máquina administrativa como forma de reafirmar a posse do território foram ilustradas nos regimentos e decretos no período colonial,¹⁷ e posteriormente durante o Império¹⁸ e a República.¹⁹ De forma geral, três linhas de argumentação foram estabelecidas: a história indígena de uma maneira mais ampla e cronológica, os eventos que aconteceram especificamente no estado do Rio de Janeiro e os mitos dialogando com a estrutura histórica mais fluida. Os mitos aparecem na linha do tempo como uma forma de apreensão do mundo e de seus fenômenos.

Na tentativa de escapar a uma datação linear condizente com a narrativa do processo que visamos desconstruir, discutimos formas de trazer outras temporalidades. A publicação *História indígena* (1996) narra a história dos povos indígenas do Acre dividida em: tempo das malocas, tempo das correrias, tempo do cativo, tempo dos direitos e tempo do governo dos índios. A linha do tempo da exposição seguiu essa ideia e estabeleceu as seguintes temporalidades: tempo da autonomia, tempo da invasão, tempo da usurpação e tempo das retomadas.

O percurso se inicia com o mundo sendo criado por uma avó, mito narrado pelo povo Desana (Lana; Lana, 1995) e povoado pela cobra-canoa, conduzida pelo bisneto da avó do mundo, na versão dos Tukano (Andrello, 2006). Denilson Monteiro, além da instalação sonora da rampa de acesso, concebeu o desenho gráfico da cobra-canoa, entre outros, com Priscilla Gonzaga, que criou a identidade visual da exposição. A escolha da cobra para conduzir a linha do tempo veio da sua presença constante em vários mitos dos povos indígenas.

A criação e povoamento do território são seguidos por um tempo da autonomia que tem continuidade até o período que precede a invasão europeia. O território onde hoje se encontra o Brasil aparece com um montante populacional cujas “estimativas variam de 1 a 8,5 milhões de habitantes para as terras

17 Entre os principais regimentos e decretos que podemos destacar estão o Regimento que levou Tomé de Souza governador do Brasil, de 17/12/1548 (Regimento..., 1548) e o Diretório dos Índios, de 1755 (Diretório..., 1755).

18 A lei n°601, de 1850, conhecida como Lei de Terras, é uma das mais importantes do período por determinar a aquisição de terras apenas através da compra (cf. Brasil, 1850).

19 A Constituição de 1988 aparece como um marco por reconhecer o direito originário dos povos indígenas das terras tradicionalmente ocupadas e instituir o dever da União de demarcá-las (cf. Brasil, 1988).

baixas da América do Sul [em 1492]" (Carneiro da Cunha, 1992). As urnas expostas como evidência material dessa presença são das tradições sambaquieira, itaipu, una e tupi, conforme explicou Ondemar Ferreira Dias Júnior (reunião no Museu de Arte do Rio, dezembro de 2016). Narrativas contemporâneas também remetem a esse período da autonomia, como a série *Índios no Brasil* (2000), de Vincent Carelli, e o filme *Terra dos índios* (1979), de Zelito Viana. O quadro *As três caravelas* (s/d, coleção do artista), de Ailton Krenak, ilustra o momento da chegada dos estrangeiros como um marco da passagem do tempo da autonomia para o tempo da invasão.

O tempo da invasão se debruça desde a divisão do chamado "Novo Mundo", concebida pela Igreja Católica no tratamento dado ao Tratado de Tordesilhas,²⁰ até a chegada dos europeus ao território e as primeiras medidas esparsas de colonização durante o século XVI. A expedição colonizadora comandada por Martim Afonso no ano de 1531 e o regimento a Tomé de Souza escrito pelo rei em 1548, determinando a criação de um governo geral, foram ressaltados. Nesse documento já se configuram algumas das características que irão se manter ao longo da colonização: apropriação da terra e incorporação dos indígenas enquanto súditos, prevendo a catequização destes com a criação dos aldeamentos.²¹ A aldeia de São Lourenço, oriunda da atuação de Arariboia na expulsão dos franceses da Baía de Guanabara, aparece como o primeiro aldeamento. (Freire, Malheiros, 2009).

O tempo da usurpação se estende da segunda metade do século XVII até o XX, passando pelas medidas de instituição da colônia até a política indigenista.²² Entre os documentos expostos, O *Diretório dos índios* (1757) aparece como

20 Trata-se de um acordo assinado entre o reino de Portugal e a coroa de Castela (atualmente, referente à Espanha), em 1494, dividindo as terras por descobrir fora do continente europeu (El Tratado..., 2012). Essa divisão era questionada por outras potências europeias (Seed, 1999).

21 Os aldeamentos eram aldeias criadas próximas aos núcleos coloniais, objetivando o deslocamento dos indígenas de suas aldeias de origem, através dos descimentos, resgates e as chamadas "guerras justas". A ida para os aldeamentos visava integrá-los ao sistema colonial e utilizar sua mão-de-obra. Entre os resultados podemos destacar: "o deslocamento de grandes contingentes da população nativa de um lugar para outro, as migrações forçadas, a conversão do índio através da catequese, a perda da liberdade e a eliminação de sua identidade tribal" (Freire, Malheiros, 2009, p. 64).

22 A política indigenista aqui é entendida como a criação de métodos, legislação e criação de órgãos voltados para a inserção dos povos indígenas na lógica do Estado nacional, em contraposição à política indígena, baseada na autodeterminação (Carneiro da Cunha, 1992; Souza Lima, 1995).

a legislação que organizou o trabalho indígena, considerando-os enquanto vassallos do rei português.²³ O uso da mão-de-obra indígena aparece através da construção do Aqueduto da Carioca (Almeida, 2003). Os documentos mostram tanto a presença indígena quanto a produção de esquecimento. Enquanto seu território foi expropriado, os indígenas aparecem ora como extintos, ora como incorporados à massa populacional (Oliveira Filho, 2016). Na República, o Serviço de Proteção aos Índios (SPI), criado em 1910 e órgão responsável pela tutela dos povos indígenas, mantém a prática assimilacionista. O SPI foi substituído pela Fundação Nacional do Índio, em 1967 (Carneiro da Cunha, 1992).

Ao longo do século XX, a política expansionista representa grandes ofensivas aos territórios indígenas. A expansão de projetos como a Transamazônica e a BR-210, referente à Perimetral Norte (Oliveira Neto; Nogueira, 2015), impactaram de modo irreversível o meio ambiente, apontando para aquilo que os Yanomami chamam de “a queda do céu” (Kopenawa; Albert, 2015). Os massacres dos indígenas estão indicados em documentos como o Relatório Figueiredo²⁴ e o Relatório da Cruz Vermelha,²⁵ que documentam os crimes cometidos contra estes no período do regime militar no Brasil.

O tempo das retomadas, concentrado entre os séculos XX e XXI, apresenta o momento de organização política dos povos indígenas. A Constituição de 1988 representa a conquista do reconhecimento do direito a viverem em seu território de maneira tradicional. A Convenção nº 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT sobre Povos Indígenas e Tribais) é outro dispositivo jurídico que ratifica essa conquista. Contudo, as ofensivas não cessaram, como atestam os constantes ataques sofridos pelos Guarani-Kaiowá diante da ação de ruralistas que se encontram na Frente Parlamentar da Agricultura (Capiberibe, Bonilla, 2015).

23 A língua aparece como uma extensão do poder colonial, e nesse documento através da imposição do português como língua oficial (cf. Freire, 2011).

24 Relatório produzido pelo procurador Jader de Figueiredo Correia, em 1967, com a descrição de violências praticadas contra os povos indígenas por latifundiários e funcionários do Serviço de Proteção ao Índio, posteriormente substituído pela Fundação Nacional do Índio (Guimarães, 2015).

25 Entre 1965 e 1975, o Comitê Internacional da Cruz Vermelha reuniu documentos que mostram um cenário em que povos indígenas apareciam em situação próxima à escravidão. Esses documentos confidenciais se tornaram públicos em 2016. Ver <https://apublica.org/2016/10/documentos-da-cruz-vermelha-revelam-massacre-de-indigenas-na-ditadura/> (acesso em 08/12/2018).

Entre os grupos que elaboraram os núcleos, apenas os Puri, em especial Dauá José da Silva e o pesquisador Marcelo Lemos, selecionaram informações sobre os aldeamentos puri no século XVIII e XIX para a linha do tempo (Lemos, 2016).

Núcleo Pataxó

O núcleo dos Pataxó se encontra na primeira sala onde o público adentra. A etnia é associada às regiões que abarcam o extremo sul da Bahia e o norte de Minas Gerais. A luta destes pelo seu direito à terra – principalmente após a criação do Parque Nacional do Monte Pascoal em 1961 e a consequente destituição de sua posse do território – marcou sua presença contemporânea frente ao Estado nacional (Carvalho, 2009). Tal posse incorpora a ideia de diáspora e de retorno a terras que possuíam ancestralmente. Dentre esses deslocamentos, está a vinda de alguns Pataxó do sul da Bahia para a Costa Verde do estado do Rio de Janeiro, há mais de dez anos. Esse deslocamento mantém uma relação com seu local originário (Grünwald, 1999).

Em Paraty, na aldeia pataxó, o cacique Leonardo Muniz relatou que nesse território encontraram um lugar sem ameaças constantes. Ao entrar em contato com o Dr. Miguel Baldez, procurador do estado do Rio de Janeiro aposentado, ressaltou que

[Esse] lugar é sagrado e foi nosso pai quem nos enviou para lá. [...] Nós queremos proteger o lugar, lugar dos nossos antepassados [Tupinambá]. Viemos caminhando por causa dos nossos espíritos. Nós viemos em 2005 [para o Rio], viemos porque nosso pai falou para a gente procurar outro lugar para viver longe de conflitos. (Reunião com Dr. Miguel Baldez e lideranças pataxó da Cachoeira do Iriri, Paraty, realizada no Instituto de Estudos Críticos de Direito, IECD, agosto de 2017).

Embora ocorram disputas em torno da área, entrada para uma cachoeira, não se comparam às constantes ofensivas que sofriam no sul da Bahia, como o Fogo 51²⁶

26 Denomina um episódio na década de 1950, em que policiais das cidades de Porto Velho e Prado atacaram a Aldeia de Barra Velha (BA), culminando em um incêndio criminoso nesta (Grünwald, 1999).

(reunião na Aldeia Iriri Kãñã Pataxi Uy Tanara, dezembro de 2016). No período de elaboração da exposição, os Pataxó ressaltaram a necessidade da demarcação da área da aldeia para construir habitações mais duráveis, e, assim, plantar. Apohinã Pataxó evidenciou a dificuldade de receber apoio de autoridades para a permanência de aldeia na Costa Verde, pelo fato de os Pataxó serem associados apenas ao território da Bahia, onde possuem terras demarcadas (reunião na Aldeia Iriri Kãñã Pataxi Uy Tanara, dezembro de 2016).

O primeiro contato da equipe da exposição com os Pataxó ocorreu após o término do encontro com os Guarani na aldeia Djevy. Nessa primeira reunião, apresentamos a proposta da exposição e eles nos convidaram a conhecer a aldeia, até o local da cachoeira. O diálogo seguiu entre reuniões que mesclavam a participação na exposição e os trâmites para a demarcação de seu território, ainda sem previsão.²⁷ A delimitação dos assuntos selecionados só foi se delineando depois da visita do Pataxó ao MAR.

O vídeo *Pataxó Hã Hã Hã* (“Índio guerreiro”, 2017) conta o contexto de vinda dos Pataxó do sul da Bahia para a Costa Verde do Rio de Janeiro, mesclando reportagens televisivas com depoimentos dos indígenas. O território onde vivem, em Paraty, aparece como um lugar de reprodução de seus costumes tradicionais. A proximidade com a natureza aparece implicada na educação formal (no ensino do *patxohã* e do português) e informal (no convívio cotidiano com os mais velhos) das crianças.

Os Pataxó optaram por expor objetos tanto de seu uso cotidiano quanto os produzidos para a comercialização, como colares e a armadilha para caça. O mapa da aldeia, pirografado em madeira, cartografou de maneira sensível o território. Diante do espaço expositivo, Apohinã disse estar “muito feliz, não só eu como toda a minha comunidade, de estar mostrando a originalidade da exposição [...] coisas montadas pela originalidade dos objetos e dos objetivos que a gente trouxe” (abertura da exposição, maio de 2017).

27 Em paralelo às reuniões, os Pataxó iniciaram o diálogo com o Ministério Público, com o auxílio do Dr. Miguel Baldez.

Núcleo Puri

A presença dos Puri nas regiões do Vale do Paraíba e a Zona da Mata mineira, especialmente a região da Serra da Mantiqueira, é registrada desde o século XVI em narrativas de viajantes. Marcelo Lemos (2016), ao tratar da expansão cafeeira no Vale do Paraíba, aborda como o aumento da fronteira agrícola no século XVIII significou a espoliação dos territórios puri. As práticas de extermínio e o apagamento nas certidões²⁸ são mecanismos que viriam a justificar sua suposta extinção (Lemos, 2016).

Contudo, Lemos (2016) encontrou em Valença o Sr. José Manoel da Silva, que ilustra como os descendentes dos Puri (como seu bisavô) passaram a ser denominados como caboclos. Através do uso de mídias sociais e outras ferramentas de comunicação, esses indígenas têm se articulado, criando o Movimento de Ressurgência Puri. Carmelita Lopes²⁹ explicou se tratar de um movimento de articulação on-line, através de redes sociais, que conecta os Puri em diferentes estados do país, compartilhando memórias.³⁰

O núcleo mescla iconografia e a história produzidas no período colonial – entre elas a água-forte³¹ de Wied-Neuwied representando a cabana dos Puris (1822) – com a produção de objetos utilitários, como o *maruthi* (semelhante a uma lança) produzido por Marcos Apoena, e artísticos, sendo o tapete, construído por Carmel, um recurso pedagógico para narrar o processo de colonização da perspectiva puri. Essa obra permite ao visitante adentrar no território sensível dos Puri e na sua relação com a mata e seus conhecimentos tradicionais. O tapete estava exposto com o vídeo *Contação de história* (2017), em que Carmel o manuseia enquanto narra histórias desse grupo.

A habitação dos Puri é outra característica importante que os diferencia de outros povos. Eles se abrigavam sob os galhos cobertos de folha de palmeira e dormiam em uma rede feita de casca de árvore (Knivet, 2007). A árvore *ngwara*

28 Na certidão de nascimento constariam como indígenas, e na de óbito, como caboclos.

29 Comunicação pessoal, janeiro de 2017.

30 Os Puri que participaram da exposição foram principalmente os que residem no estado do Rio de Janeiro; entretanto, mesmo aqueles que vivem em outros estados tomaram conhecimento das discussões através do contato com este grupo (comunicação pessoal, Carmelita Lopes, fevereiro de 2017).

31 Modalidade de gravura realizada em matriz de metal.

(sapucaia) foi referenciada repetidamente ao longo das conversas. A sugestão final de expor a árvore de modo estetizado veio dos arquitetos Cristina Gouvêa e Marcus Vinícius Santos. Uma pilastra transformada em tronco, envolta por bancos, reproduzia, pelo efeito da caixa de som acoplada, o áudio das músicas puri gravadas para a exposição, com melodias encontradas em escritos históricos e produções contemporâneas, conforme sugerido por Dauá José da Silva (reunião no Museu de Arte do Rio, janeiro de 2017). No entorno do tronco, uma espiral em suspenso de tecido trazia frases em puri e compartimentos com publicações sobre a etnia e escritas pelos Puri.

A afirmativa de que os Puri continuam reinventando suas tradições foi constantemente ressaltada, contrapondo o argumento de sua extinção. Conforme colocou Aline Rochedo: “Eu sou considerada não indígena porque a minha etnia [Puri] não contempla uma aldeia hoje presente, mas ela não contempla hoje aqui porque já passamos por dizimações imensas e nós tivemos que migrar realmente, isso acontece com qualquer sociedade” (*Dja Guata Porã*, Construção em Diálogo: quarto encontro, fevereiro de 2017). A televisão com fotografias dos Puri e o vídeo com entrevistas coletadas durante uma viagem proposta por Dauá da Silva, Carmelita Lopes, Zélia Balbina e Marcelo Lemos reafirmam a presença puri na contemporaneidade. A articulação entre os Puri no Rio de Janeiro aparece nesse vídeo vinculada à sua participação na Aldeia Maracanã, ponto de encontro de indígenas de etnias diversas, conforme argumentarei.

Núcleo Índios em Contexto Urbano

A multiplicidade da presença indígena no contexto urbano tornou esse núcleo o mais desafiador. O último censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE),³² realizado em 2010, identificou que mais de 300 mil indígenas vivem em áreas urbanas. Se considerarmos a atualização desses números, iremos nos deparar com um montante ainda maior. Visando cartografar essa presença indígena no contexto urbano, a equipe de conteúdo e de pesquisadores

32 Ver <https://indigenas.ibge.gov.br/graficos-e-tabelas-2.html> (acesso em 12/12/2017).

da exposição entrou em contato tanto com indígenas residentes nas chamadas aldeias urbanas, representadas pela Aldeia Vertical e Aldeia Resiste, quanto com os indígenas espalhados por todo o estado.

O panorama é extremamente complexo, pois inclui indígenas que vieram de suas aldeias e outros que já nasceram no contexto urbano. A narrativa gira em torno da experiência da aldeia multiétnica, conhecida como Aldeia Maracanã, que funcionou entre 2006 e 2013 no prédio³³ do antigo Museu do Índio, e que se localiza em frente ao estádio Mário Filho (Werneck, 2015). Diante do interesse do governo do estado na demolição do prédio, indígenas se articularam para defender sua salvaguarda. José Urutau Guajajara, conhecido como Zé Guajajara, narrou a longa trajetória até a formação desta aldeia:

Por volta da década de 90, procurava os parentes no Rio de Janeiro, não encontrava. Mas me falaram que tinha um espaço, antigo Museu do Índio, no Maracanã e era o espaço que nós procurávamos para discutir políticas públicas para os povos originários. [...] Então, por volta de 2004, nós fizemos a primeira tentativa, não foi registrado [...] Só em 2006, nós conseguimos reunir [...] por volta de 20 etnias do território nacional [...] Então, começa aí a história de um espaço que talvez nos representaria. [...]. (Abertura da exposição, maio de 2017).

Durante a ocupação, Afonso Apurinã criou o Movimento Tamoio dos Povos Originários para representar a aldeia nas negociações com o governo do estado. Contudo, a ideia de uma ação coletiva não teve continuidade e as negociações ocorreram individualmente (reunião no Museu de Arte do Rio, Afonso Apurinã, janeiro de 2017). Durante a disputa pelo prédio, a oficialidade estatal decretou a remoção dos indígenas. Parte deles foi enviada para uma área com contêineres, vivendo de modo insalubre, enquanto recebiam um valor de auxílio-moradia (reunião na Aldeia Maracanã, Afonso Apurinã, dezembro de 2016). Sandra Benites comparou a vida nos dois espaços:

A Aldeia Maracanã é importante porque é onde a gente constrói, apesar da diversidade, mas, pelo menos, a gente vive um pouco de indígena [...] Eu me sentia

33 A construção do século XIX, que abrigou o Serviço de Proteção ao Índio, em 1910, e o Museu do Índio, fundado por Darcy Ribeiro, em 1953.

muito bem lá, eu me sentia acolhida. [...] Eu via a casa caindo aos pedaços, mas eles estavam muito felizes ali [...] só que agora, depois que a gente mudou ali na Aldeia Vertical, é uma tristeza enorme que tomou conta da gente. Eu acho que se perdeu essa essência indígena ali [...] [Aldeia Vertical] foi apenas priorizada, porque os indígenas da Aldeia Maracanã foi despejado lá no Curupaiti [local da antiga colônia para portadores de hanseníase em Jacarepaguá], no contêiner. [...] É um prédio, cada um no seu canto [...] você não tem como dividir as coisas ali. A nossa essência é isso. (*Dja Guata Porã*, Construção em Diálogo: terceiro encontro, Sandra Benites, dezembro de 2016).

Após a saída do prédio do antigo Museu do Índio, parte desse grupo seguiu para Curupaiti, e posteriormente recebeu apartamentos em um dos prédios do conjunto habitacional, que ficou conhecido como Aldeia Vertical. Nesse espaço criaram a Associação Indígena Aldeia Maracanã (Aiam), com Carlos Tukano como presidente. A Aiam propõe a criação de um Centro de Referência da Cultura dos Povos Indígenas no prédio localizado no Maracanã (reunião na Aldeia Vertical, Carlos Tukano, janeiro de 2017).

Alguns indígenas recusaram-se a sair do prédio, como narra o vídeo de Yussef Kalume, *Urutau* (2013), enfatizando a permanência de Zé Guajajara em cima de uma árvore na área da edificação, enquanto a política militar tentava esvaziar o perímetro. Zé Guajajara criou o Centro de Etnoconhecimento Sociocultural e Ambiental Caiuré (Cesac), localizado no bairro Tomás Coelho. Com o fim dos grandes eventos sediados na cidade – Copa das Confederações (2013), Copa do Mundo (2014) e Olimpíadas (2016) –, ele retomou, com o apoio de um grupo, o prédio no Maracanã. A ocupação é conhecida como Aldeia Resiste. De acordo com Zé Guajajara, “diferentemente de muitas falas, não queremos que o estado reforme nada, nós vamos reformar o prédio da Aldeia Maracanã [...]” (abertura da exposição, maio de 2017). O projeto de criar uma universidade após o restauro do prédio apareceu através de uma faixa no núcleo.³⁴

Para contar a história da Aldeia Maracanã, a Aiam propôs dois vídeos. Contudo, os temas se sobrepuseram e eles optaram por um único vídeo, *A saga da Aldeia Maracanã* (2017), produzido por Eduardo Pereira. A obra exhibe o processo

34 Além dos centros já mencionados, o Mães da Maré nos fornece pistas da existência de um montante significativo de indígenas residentes nas favelas do estado.

de ocupação, a vivência e o confronto com o estado do Rio de Janeiro para permanecer no prédio (entre 2006 e 2013). Carlos Tukano localiza a importância desse movimento na missão de “retirar o índio congelado, o índio estático, barreira do progresso. [...] foi a própria iniciativa da Aldeia Maracanã [...] Essa visualização, essa identidade cultural dos povos indígenas” (abertura da exposição, em maio de 2017). Afonso Aporinã, ao falar da Aldeia Maracanã:

Eu acho que nos últimos anos foi uma história das mais importantes indígena [...] ali foi um espaço criado para defender os povos indígenas. [...] O povo daquela região [Maracanã] veio ressurgir através da gente. [...] Eu trouxe um álbum [de fotografias] que a gente pode estar mostrando nessa exposição. (*Dja Guata Porã*, Construção em Diálogo: terceiro encontro, dezembro de 2016).

As fotografias do arquivo pessoal de Aporinã foram expostas, evidenciando o cotidiano na aldeia, como o manejo da terra, realização de rituais e atividades para visitantes, caso da contação de histórias. A Aiam propôs uma maquete retratando a Aldeia Maracanã, que foi elaborada pelo Estúdio de Arquitetura MUTA.³⁵ Sobre a maquete havia uma caixa de som que reproduzia a fala de indígenas a respeito dos desejos para o prédio no futuro. O núcleo dos índios em condição urbana também apresentou objetos artesanais dos Guajajara, além de uma mesa com referências cosmológicas produzidas por Ash Ashaninca.

Sallisa Vasco e Silva, conhecida como Sallisa Rosa,³⁶ expôs a instalação *Oca do futuro*, permitindo ao visitante deitar-se em uma rede enquanto folheava um álbum de fotos da Aldeia Maracanã. O tamanho reduzido da instalação remete à visão de que “as portas, elas impedem a gente de ter essa convivência, porque tem essa coisa, das normas do lugar. [...] Essa estrutura de prisão que a gente tá agora não possibilita, porque a gente não pode fazer uma fogueira porque a gente tá em um condomínio. [...]” (*Dja Guata Porã*, Construção em Diálogo: terceiro encontro, Sallisa Rosa, dezembro de 2016).

35 A mesma equipe trabalhou com os Puri na produção de duas maquetes do seu território tradicional.

36 A instalação provém de sua pesquisa para o Mestrado Profissional em Criação e Produção de Conteúdos Digitais do Programa da Pós-Graduação em Tecnologias e Linguagens da Comunicação, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Por conta da multiplicidade de atores, as propostas se deram de modo difuso, diferentemente do núcleo guarani, uma vez que foram definidas em um grande encontro coletivo com representantes de cinco aldeias.

Núcleo Guarani

Os Guarani vivem na América do Sul (Brasil, Argentina, Bolívia e Paraguai) e são conhecidos por suas caminhadas, concebendo assim uma noção de território que ultrapassa a delimitação das fronteiras sociopolíticas para construir sua *tekoa* (aldeia) (Mapa..., 2016). No estado do Rio de Janeiro, criaram sete aldeias: Sapukai (Bracuí) no município de Angra do Reis; Itaxim (Paraty-Mirim), Guyra Itapu (Araponga), Djevy (Rio Pequeno), Arandu Mirim (Saco de Mamangá), todas no município de Paraty; Ara Ovy (Itaipuaçu) e Ka'aguy hovy porã (São José de Imassahy), ambas no município de Maricá. A etnia Guarani divide-se entre Nhandeva, Mbya e Kaiowá (esta última não se encontra entre os Guarani aldeados no estado).³⁷ Eles se diferenciam dos demais núcleos por serem os únicos que possuem algumas de suas aldeias demarcadas.³⁸

As conversas com os Guarani se iniciaram em dezembro de 2016, com as primeiras visitas às aldeias de Sapukai, Itaxim e Ka'aguy hovy porã. A proposta foi se delineando com mais clareza quando visitaram o MAR, onde se acordou a realização de um grande encontro na aldeia de Djevy com a presença de representantes das sete aldeias.³⁹ Ivanildes Pereira da Silva, na visita ao MAR, expressou que

quando a gente recebeu a equipe para falar sobre museu, a gente ficou bem entusiasmado [...] é a primeira vez que a gente tem a oportunidade de mostrar a nossa própria cultura sem a interferência de um *jurúá* [branco]. [...] Pelo o que eu

37 Sobre o processo migratório dos Guarani, ver Clastres (1990).

38 Dados disponíveis pelo site oficial da Fundação Nacional do Índio, <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/terras-indigenas> (acesso em 08/12/2018).

39 Durante as discussões, os Guarani falavam em sua língua entre si e em seguida traduziam ao português para situar o resto da equipe. A língua se manteve presente na tradução dos textos desse núcleo para o guarani, por Ivanildes Pereira da Silva.

entendi, a gente mesmo vai construir o nosso próprio conhecimento pra gente poder expor e que seja valorizado [...] Quando a gente constrói um trabalho pela própria comunidade, a gente faz bem conforme o nosso olhar, mas quando o *juruá* faz [...] não é do nosso modo de olhar. [...] o primeiro passo seria a gente sentar entre a comunidade, as aldeias [...] escolher um ou três de nossos conhecimentos [...] mostrar a pintura guarani [...] a caminhada dos mais velhos, o artesanato que é muito importante [...] a passagem do jovem para adulto [...] Tem várias coisas que a gente tem esse conhecimento, mas tem que escolher [...] Tem que sentar com os mais velhos e discutir [...] Quando os mais velhos fala que a mata, pedra, tem espírito protetor, outro Guarani também tem esse conhecimento, porque o conhecimento é passado de geração a geração. Então, o conhecimento está em qualquer lugar onde vive o Guarani (*Dja Guata Porã*, Construção em Diálogo: terceiro encontro, dezembro de 2016).

Esse encontro ocorreu em 16 e 17 de janeiro de 2017, contando com a presença de quase todas as aldeias – exceto Guyra Itapu e Arandu Mirim, com as quais a equipe da exposição não conseguiu entrar em contato. Durante o encontro, os curadores apresentaram a proposta do museu, e em seguida os representantes de cada aldeia reuniram-se e discutiram entre si os temas. Por fim, mostraram as propostas e selecionaram em conjunto as mais relevantes, assim como os suportes (filmes, desenhos, fotografias, objetos).

Por marcar a relação com o território, a caminhada era um assunto recorrente. Na primeira reunião, o cacique Miguel Benites, ao nos contar sua caminhada até o Rio de Janeiro, ressaltou como “antigamente, o índio não parava, caminhava, comia caça, peixe e construía abrigo [...] Nhanderu cuidava de nós” (reunião na Aldeia Itaxin Mirim, 2016). A religiosidade aprendida por meio dos relatos míticos, contados pelos mais velhos, foi outro tópico a ganhar relevo.

Na configuração final do núcleo expositivo, podemos vislumbrar uma gama bem diversa de temas. A participação de cineastas guarani é uma característica desse núcleo. O vídeo *Ara Ovy* (“O que é ser índio?”, 2017), com roteiro de Jeovane Karai Tataendy e dirigido por Miguel Rogério Verá Mirim Caceres, mostra as diferenças entre os indígenas e não indígenas, explorando ideias centrais para a formação da pessoa guarani, contrapondo com as concepções preconceituosas a que são submetidos por não indígenas. Em *Jeguata Porã* (“Caminhada boa”, 2017), também sob a direção de Verá Mirim Caceres, a narrativa se

estrutura na caminhada do pajé Félix Karaí até seu estabelecimento no distrito de Maricá, em Itaipuaçu.

Na aldeia de Sapukai, a Associação Comunitária Indígena de Bracuí (Acibra) produziu o vídeo *Ovãe ma Jakaxa* (“Chegou a época de caça”, 2017). Algemiro da Silva aparece explicando aspectos da técnica de caça, cujas cenas mostram essa atividade tão essencial na alimentação dos Guarani. Já a aldeia Itaxim abordou a temática da educação e do mito do nascimento do sol e da lua através dos vídeos *Jepotá Rekó* (“Conselhos para a vida”, 2017) e *Kuaray ha’egui Jaxy* (“Nascimento do Sol e da Lua”, 2017). Alberto Álvares, junto aos indígenas da aldeia Rio Pequeno, filmou *Djeroky Mara’e’yn* (Nhanderu, “Deus”, 2017), em que exibe danças e cânticos usados em rituais pelos Guarani, destacando o aspecto feminino e masculino em que se dividem, além da presença de cenas de jogos e brincadeiras.

O núcleo também contou com os objetos produzidos por todas as aldeias: como o banco de tartaruga, trabalho de Ricardo de Souza (aldeia de Sapukai), e o chocalho de Jovane Gonçalves Brisuela (aldeia de Ara Ovy). Ivanildes Pereira da Silva ressaltou na inauguração (maio de 2017) que “eu particularmente tenho participado de uma forma tão espontânea [...] de mostrar o meu conhecimento, sem ter nenhuma interferência de nenhum *jurúá* [...] Eu espero que isso sempre aconteça.” Diante da autonomia dos núcleos, temas comuns a todos apareceram em nichos que foram denominados “estações”.

As estações

As estações são pequenos nichos criados com a intenção de abordar pontos de interesse entre todos os povos indígenas. Na Estação da Natureza, Niara do Sol,⁴⁰ que participou do processo expositivo desde as primeiras reuniões com os residentes da Aldeia Vertical, elaborou uma proposta. Em uma horta nos canteiros, em frente ao museu na Praça Mauá, plantou hortaliças, plantas medicinais, frutíferas e ornamentais, além de cuidar de sua manutenção no

40 Niara do Sol, filha de índios fulni-ô e cariri, é massoterapeuta e trabalha em um projeto de horta comunitária no Complexo de São Carlos, juntamente a Dauá José da Silva, da etnia Puri.

período da exposição. A horta teve de ser removida ao final da exposição, e suas mudas foram doadas.

O tema da educação aparece na estação coordenada pela professora pataxó Anari Braz Bomfim, por sua atuação na retomada do *patxohã* (cf. Bomfim, 2012). Bomfim explica o processo no vídeo *Patxohã: língua do povo guerreiro* (2017), ressaltando a importância da educação diferenciada. A estação conta com o filme do cineasta indígena Komoi Panará, *Priara Jo* (“Depois do ovo, a guerra”, 2008), que exhibe o universo de brincadeiras das crianças panará repleto de referências à guerra. A escolha reflete a importância da relação indígena com o território, com a mata, para a perpetuação de sua cultura no ensino cotidiano. Livros produzidos por professores indígenas, em suas próprias línguas e/ou bilíngues, estavam expostos em uma bancada que o público podia manusear para a leitura.

A Estação da Arte evidenciou que a categoria de arte indígena se mostra extremamente complexa e multiforme, o que nos faz pensar que o plural, artes indígenas, se adéqua melhor (Velthem, 2010). Edson Kayapó, palestrante do primeiro encontro público *Dja Guata Porã*, Construção em Diálogo (novembro de 2016), ficou a cargo da estação. Em um vídeo, ele fala da arte indígena em relação aos ancestrais, refletindo sobre os padrões ligados com os animais. Para ele, mesmo quando ressignificado para a venda, o objeto mantém uma conexão intrínseca com a cultura do povo que a produziu (vídeo *Arte indígena?*, 2017, Edson Kayapó e Joana Moncau). A estação também contou com vocabulário em línguas indígenas que expressam o significado que atribuem à arte e que foi usado nas ações educativas da Escola do Olhar.

Josué de Carvalho, da etnia Kaingang, participou do segundo encontro do *Dja Guata Porã*, Construção em Diálogo (novembro de 2016) e ficou responsável pela estação. Ele optou por realizar um vídeo em que mostra como ocorre a produção dos itens para venda, na perspectiva de sua etnia, diferenciando daqueles que são produzidos para uso dentro da aldeia.⁴¹ Ele explicou, ainda, a divisão dos grafismos em duas partes: *kamé* (padrões abertos) e *kairu* (padrões fechados), que pressupõem certos tabus em seus usos e na própria relação entre os indivíduos pertencentes a cada parte. A estação também expôs objetos dos Kaingang em uma bancada.

41 A vulnerabilidade dos indígenas ao venderem artesanato nas ruas também foi ressaltada.

A Estação das Mulheres foi criada mediante a identificação de uma demanda das mulheres indígenas de compartilhar suas trajetórias. A partir de um debate no *Dja Guata Porã*, Construção em Diálogo: quarto encontro, ocorrido em janeiro de 2017, discutiu-se a questão das particularidades da vinda das mulheres indígenas para o Rio de Janeiro e das dificuldades que encontraram. Durante o encontro, Socorro Borges, da etnia Anambé, narrou sua trajetória do Pará até sua ida ao Rio de Janeiro, que destaco como representativa das dificuldades enfrentadas por mulheres indígenas:

Meu nome é Maria do Socorro Borges. Não fui aldeada, meu pai nasceu numa aldeia [...] a gente [ela e os irmãos] já cresceu em uma cidade. [...] Mas a gente não tinha muita oportunidade não e ele sempre dentro de casa, mantendo um pouco da nossa origem, lá fora a gente não podia [...] Meu pai não tinha condições de manter todos nós, fomos distribuídos para a casa dos outros, [...] na idade de 15 anos eu casei. [...] com um homem com 38 anos, cheguei aos 19 anos e separei. [...] Eu tive que ir para a vida, lutar, voltando para a cozinha dos outros [...] Eu comprava revista e fui me identificando com a moda [...] e fui fazendo vestido para a minha filha, à luz de lamparina costurava à mão. [...] Sem emprego, sem nada, eu fui para a beira da BR-116 e peguei uma carona [...] eu fui para o Rio de Janeiro [...] Eu morei até um pouco na rua [...] mas nem por isso eu desisti [...] Trabalhei [...] aluguei uma quitinete e comprei as minhas máquinas e hoje já consegui trabalhar para marcas muito grandes no Rio de Janeiro. [...] Eu realizei um pouco do meu sonho. [...] tenho meu próprio negócio, sou artesã. Hoje vivo do artesanato junto dos meus filhos.

Coordenada pela escritora Eliane Lima dos Santos, também conhecida como Eliane Potiguara, a estação contou com um vídeo composto por depoimentos de cinco mulheres indígenas: Sandra Benites, Eliane Potiguara, Niara do Sol, Varin Marubo e Socorro Borges, personagens que narram o caminho que percorreram até o Rio de Janeiro.

Alguns encaminhamentos

A exposição foi inaugurada em 16 de maio de 2017 e ficou exposta até 25 de março de 2018. Alguns núcleos sofreram alterações, caso da inclusão de novas

fotos no espaço Índios em Contexto Urbano, pois membros da Aiam se sentiram pouco representados diante dos outros grupos.⁴²

A Escola do Olhar realizou visitas guiadas e atividades educativas com o público (em sua maioria, escolas da rede pública). Ademais, indígenas realizaram, junto ao educativo do MAR, ações pedagógicas, como as oficinas de contação de histórias. Eventos pontuais aconteceram: a feira de artesanato nos pilotis do museu, além de mesas, seminários e cursos, caso do Curso de História do Rio de Janeiro,⁴³ ministrado por Marcelo Lemos, José Ribamar Bessa Freire, Ana Paula da Silva e Marcos Albuquerque.

Na fala de abertura da exposição, Pablo Lafuente nos lembrou que “nem sempre foi fácil, porque os caminhos, os mecanismos, os processos, as linguagens das instituições *jurua* são prefixas [...]”. Mas a riqueza dessa experiência está em “colocar o indígena como participante, como alguém que construiu este discurso, construiu este percurso, construiu esta exposição [...]” (abertura da exposição, Denilson Monteiro, maio de 2017).

A exposição gerou vários registros em vídeo dos encontros, incorporados ao acervo da instituição, que documentam o processo aqui brevemente exposto. Embora não tenha sido possível a produção de um catálogo, artigos mapeiam essa experiência (Benites; Lafuente, 2018; Guedes, 2017). Ainda que esse processo tenha sido criado no curto período de aproximadamente seis meses, seus desdobramentos, por meio de seus objetos e documentações, se espriam para além da própria exposição.

Referências

ALMEIDA, M. R. C. de. *Metamorfoses indígenas: identidade e cultura nas aldeias coloniais do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

ANDRELLO, G. *Cidade do índio*. São Paulo: Editora Unesp: ISA; Rio de Janeiro: Nuti, 2006.

42 Elvira Alves Sateré Mawé, comunicação pessoal, maio de 2017.

43 Ver <https://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/evento/curso-de-historia-do-rio-de-janeiro-dja-guata-pora-rio-de-janeiro-indigena-1> (acesso em 10/12/2018).

APPADURAI, A. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da UFF, 2008.

ASAD, T. *Anthropology and the colonial encounter*. London: Ithaca Press, 1973.

BENITES, S.; LAFUENTE, P. A way of working together: on Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena. *South: As a State of Mind*, Athens, v. 10, p. 74-79, 2018.

BENNETT, T. *The birth of the museum: culture: policy and politics*. London: Routledge, 1995.

BEVILAQUA, C. A Aldeia Vertical: mistura indígena na cidade do Rio de Janeiro. *Mundo Amazônico*, v. 8, n. 2, p. 49-70, 2017.

BOMFIM, A. B. *Patxohã, "língua de guerreiro": um estudo sobre o processo de retomada da língua pataxó*. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Centro de Estudos Afro Orientais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

BRASIL. *Lei nº 601, de 18 de setembro de 1850*. Dispõe sobre as terras devolutas do Império. Rio de Janeiro, 1850.

BRASIL. *Constituição: República Federativa do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 1988.

CAPIBERIBE, A.; BONILLA, O. A ocupação do Congresso: contra o quê lutam os índios?. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 29, n. 83, p. 293-313, 2015.

CARNEIRO DA CUNHA, M. *História dos índios do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: Fapesp, 1992.

CARVALHO, M. O Monte Pascoal, os índios Pataxó e a luta pelo reconhecimento étnico. *Caderno CRH*, Salvador, v. 22, n. 57, p. 507-521, 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-49792009000300006. Acesso em: 2 jan. 2018.

CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade: Unesp, 2006.

CLASTRES, P. *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani*. Campinas: Papirus, 1990.

CLIFFORD, J. *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 2001.

CLIFFORD, J. Museus como zonas de contato. *Periódico Permanente*, n. 6, p. 1-37, fev. 2016.

CURY, M. X. *Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate*. São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia-USP, 2016.

DANTAS, T. Caminhantes indígenas: Pataxó em Paraty. *Combate Racismo Ambiental*, 28 jul. 2016. Disponível em: <https://racismoambiental.net.br/2016/07/28/caminhantes-indigenas/>. Acesso em: 12 dez. 2017.

DIRETÓRIO dos Índios. 1755. Disponível em: https://www.nacaomestica.org/diretorio_dos_indios.htm. Acesso em: 7 dez 2017.

DUARTE, A. Nova museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 99-117, 2013.

FREIRE, J. *Rio Babel: a história das línguas na Amazônia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Eduerj, 2011.

FREIRE, J.; MALHEIROS, M. *Aldeamentos indígenas do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009.

GARCÊS, C. et al. Conversações dessossegadas: diálogos sobre coleções etnográficas com o povo indígena Ka'apor. *Boletim Museu Paraense Emílio Goeldi*, Belém, v. 12, n. 3, p. 713-734, 2017.

GRÜNEWALD, R. Os 'índios do descobrimento': tradição e turismo. 1999. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

GUEDES, L. *Dja Guata Porã: construção em diálogos*. 2017. Trabalho apresentado. 3º Seminário Brasileiro de Museologia, Belém, 2017.

GUIMARÃES, E. *Relatório Figueiredo: entre tempos, narrativas e memórias*. 2015. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Programa de Pós Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

HERKENHOFF, P. (org.). *Rio de imagens: uma paisagem em construção*. Rio de Janeiro: Edição MAR: Instituto Odeon, 2013.

HISTÓRIA indígena. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 1996.

ÍNDIOS no Brasil. Produção: Vídeo nas Aldeias. Direção: Vincent Carelli. Brasília: TV Escola, 2000. Série em dez episódios.

KNIVET, A. *As incríveis aventuras e estranhos infortúnios de Anthony de Knivet: memórias de um aventureiro inglês que em 1591 saiu de seu país com o pirata Thomaz Cavendish e foi abandonado no Brasil entre índios canibais e colonos selvagens*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LANA, F. A. (Umusi Pãrokômu); LANA, L. G. (Tõrãmu Kehíri). *Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana-Kehíripõrã*. São João Batista: Unirt; São Gabriel da Cachoeira: Foirn, 1995. (Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro, v. 1). Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/PO0184.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2018.

LEMOS, M. *O índio virou pó de café?: resistência indígena frente à expansão cafeeira no Vale do Paraíba*. Rio de Janeiro: Paco Editorial, 2016.

MAPA guarani continental. Campo Grande: [s.n.], 2016. Disponível em: <http://campanhaguarani.org/guaranicontinental/caderno/>. Acesso em: 20 jan. 2018.

MONTEIRO, J. *Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

OLIVEIRA FILHO, J. P. *O nascimento do Brasil e outros ensaios: "pacificação", regime tutelar e formação de alteridades*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

OLIVEIRA NETO, T.; NOGUEIRA, R. Rodovias na Amazônia: o projeto de entrecortar o território através da Perimetral Norte BR-210. *Examãpaku*, Boa Vista, v. 8, p. 26-40, 2015.

PRICE, S. Cultures en dialogue: options pour les musées du XXI^e siècle. In: LES ACTES de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac. Paris: INHA: Musée du quai Branly, 2009. Disponível em: <http://actesbranly.revues.org/352>. Acesso em: 20 jan. 2018.

REGIMENTO que levou Tomé de Souza governador do Brasil. 1548. Disponível em: http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/2018-04/Regimento_que_levou_Tome_de_Souza_governador_do_Brasil.pdf. Acesso em: 20 jan. 2018.

A SAGA da Aldeia Maracanã. Direção: Eduardo Pereira. Produção: Eduardo Pereira. Rio de Janeiro, 2017. 31 min.

SEED, P. *Cerimônias de posse na conquista européia do Novo Mundo (1492-1640)*. Tradução Lenita Esteves. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

SILVA, F. A.; GORDON, C. Objetos vivos: a curadoria da coleção etnográfica Xikrin. In: SILVA, F. A.; GORDON, C. (org.). *Xikrin: uma coleção etnográfica*. São Paulo: Editora da USP, 2011. p. 17-34.

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

STOCKING Jr., G. (ed.). *Objects and others: essays on museums and material culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

STRATHERN, M. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. Coordenação editorial: Floren-
cia Ferrari. Tradução: Iracema Dullei, Jamille Pinheiro e Luísa Valentini. São Paulo:
Cosac Naify, 2014.

TERRA dos índios. Produção: Embrafilme; Mapa Filmes. Direção: Zelito Viana. Rio
de Janeiro, 1979. 105 min.

THOMAS, N. *Entangled objects: exchange, material culture and colonialism in the
Pacific*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

EL TRATADO de Tordesillas, 1492. In: SERNA, M. (ed.). *La conquista del Nuevo Mundo:
textos y documentos de la aventura americana*. Madrid: Castalia, 2012, p. 119-123.
(Clássicos Castalia, 316).

VELTHEM, L. Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. *Textos
Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v. 7, p. 19-29, 2010.

VIDAL, L. B.; LEVINHO, J. C.; GRUPIONI, L. D. B. (org.). *A presença do invisível: vida
cotidiana e ritual entre os povos indígenas do Oiapoque*. Rio de Janeiro: Museu do
Índio, 2016.

WERNECK, M. *Patrimônio digital e ciberativismo: a defesa da Aldeia Maracanã no
Facebook*. 2015. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Programa de Pós Gra-
duação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio
de Janeiro, 2015.

Recebido: 31/01/2018 Aceito: 29/11/2018 | Received: 1/31/2018 Accepted: 11/29/2018



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Histórias contadas: análise de uma experiência entre os Anishinabe

Telling history: analysis of an experience among the Anishinabe

Juliana Braz Dias*

* Universidade de Brasília – Brasília, DF, Brasil

jbrazdias@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0316-971X>

Resumo

Neste trabalho, procuro primeiramente discutir a necessidade, cada vez mais evidente, de tomar os museus como objeto de investigação antropológica. Incentivo uma análise dos museus capaz de perceber nos mesmos dois tipos de procedimentos tradicionalmente abordados pela antropologia: a classificação e a atribuição de valor. Os museus são aqui tomados como narrativas construídas sobre realidades diversas. Em um segundo momento, parto para a aplicação dessas ideias no estudo de um caso particular: o Ziibiwing Center, um centro cultural construído pelos índios Anishinabe, na cidade de Mount Pleasant (Michigan, Estados Unidos da América). A descrição e a análise da exposição de longa duração desse centro cultural vêm revelar uma narrativa em que o tempo histórico e o tempo mítico se entrelaçam. A experiência do presente é organizada em termos do passado e direcionada para o futuro.

Palavras-chave: museu indígena; Anishinabe; mito; história.

Abstract

In this paper, I discuss, at first, the increasingly evident need to address museums as an anthropological research object. I encourage an analysis of museums that is capable of perceiving in them two types of procedures traditionally studied by anthropologists: classification and attribution of value. Museums are taken as constructed narratives about diverse realities. In the second part of the paper, I apply these ideas in the study of a particular case: the Ziibiwing Center, a cultural center built by Anishinabe Indians, in Mount Pleasant (Michigan, United States of America). The description and analysis of the permanent exhibition of this cultural center reveal a narrative in which historical time and mythical time are intertwined. The experience of the present is organized according to the past and directed towards the future.

Keywords: indigenous museum; Anishinabe; myth; history.

Introdução

No contexto das crescentes discussões sobre a temática do patrimônio cultural, os museus têm sido vivenciados e explorados de maneiras diversas. Tradicionalmente, os museus foram associados, por um lado, a experiências de lazer cultural (em especial, no que toca às classes privilegiadas) e, por outro lado, a práticas de colecionamento, investigação e realização de exposições por parte de pesquisadores de diversos campos do saber. Nas últimas décadas, os museus têm-se tornado também, eles próprios, rico objeto de investigação antropológica. Como parte de uma tendência autorreflexiva da antropologia, realiza-se assim uma passagem das pesquisas *em museus* para as pesquisas *sobre museus*.¹

As reflexões aqui propostas têm paralelo com essa transformação no seio da antropologia, a partir de uma experiência particular. Nasce de um simples passeio por um museu indígena ou, como discutirei adiante, um “centro cultural”. Circunstâncias pessoais levaram-me à cidade norte-americana de Mount Pleasant (Michigan), na região dos Grandes Lagos, onde me deparei com um museu organizado pelo grupo indígena Saginaw Chippewa. Mas a experiência original de lazer ganhou nova dimensão sob o olhar de uma antropóloga. Neste texto, de caráter ensaístico, busco dar sentido à experiência museológica de indígenas de Michigan, em sua particularidade e nas questões mais gerais que suscita.

Procuo enfatizar a necessidade, cada vez mais evidente, de tomar os museus como objeto de análise antropológica. Particularmente, insisto na potencialidade de estudos capazes de perceber nos museus dois tipos de procedimentos tradicionalmente abordados pela antropologia: a classificação e a atribuição de valor. Por meio desses procedimentos básicos, constrói-se determinada ordenação de algum aspecto da realidade, em narrativas articuladas e transmitidas a públicos diversos. Os museus são aqui tomados como construções discursivas.

Em um segundo momento, parto para a aplicação dessas ideias por meio de reflexões sobre o caso particular do museu dos índios Anishinabe, na cidade

1 A propósito dessa discussão, conferir Lima Filho, Eckert e Beltrão (2007).

de Mount Pleasant (Michigan, Estados Unidos da América), com sua peculiar estratégia narrativa. A descrição e a análise da exposição de longa duração do museu vêm revelar uma narrativa sobre esse grupo, em que o tempo histórico e o tempo mítico se entrelaçam almejando o reposicionamento dos Anishinabe no cenário sociopolítico local e nacional.

Antropologia, cultura material e museus

A cultura material de grupos diversos sempre despertou a atenção dos antropólogos, que buscaram, por meio desse aspecto tangível da realidade sociocultural, descobrir e compreender outras dimensões da vida em sociedade. Inicialmente, ainda nos primórdios da antropologia, a cultura material era tomada sobretudo como um índice do desenvolvimento das sociedades, permitindo a construção, pelos pesquisadores, de elaborados modelos explicativos de cunho evolucionista.² A realização de inventários, seguida de procedimentos de classificação (tanto dos objetos levantados quanto das sociedades às quais os mesmos se vinculavam), era prática comum, fundamentando grandes construtos teóricos. Classificados e hierarquizados, os objetos de cultura material pesquisados diziam mais sobre a visão de mundo desses investigadores, baseada em uma explicação da diversidade humana a partir da ideia de progresso, do que sobre as populações onde tinham origem tais objetos.

Posteriormente, novo interesse foi construído em torno da cultura material, com a atenção dos antropólogos direcionada agora aos significados agregados a essas produções culturais. O novo esforço interpretativo parte de uma constatação simples e fundamental: um mero objeto pode adquirir sentidos os mais diversos a depender do contexto onde se encontra inserido. Por trás dessa ideia está um conceito de cultura mais plural e uma concepção do ofício do antropólogo menos inclinada aos grandes esquemas teóricos e mais aberta ao estudo do particular. Deriva-se daí a certeza de que desvendar os significados de qualquer elemento de cultura material, interpretando-os, é ir além da superficialidade da observação, da construção de inventários e da classificação, exigindo

2 Ver, por exemplo, Morgan (1877).

um movimento radical em direção ao recôndito do domínio cultural de uma sociedade particular. Como qualquer outro aspecto da cultura, um objeto de cultura material só pode ser devidamente compreendido quando analisado em relação ao contexto sociocultural ao qual pertence. E basta, para ilustrar essa ideia, um exemplo clássico. Um simples colar de conchas vermelhas pode abrir ampla discussão sobre os campos econômico, político, simbólico e cosmológico na sociedade trobriandesa – sendo, só assim, devidamente compreendido (Malinowski, 1976).

O cuidado especial dedicado ao contexto onde se insere determinado objeto tem outros desdobramentos. Pelas mais diversas razões, os objetos também circulam. Não raro, eles ganham novos espaços e, nesse movimento, novos significados. Que sentido pode ter uma máscara fabricada pelos Mano, na Libéria, comercializada em um mercado do Senegal e comprada por um turista alemão em viagem pela costa oeste africana? Certamente, não mais o sentido original daquela peça, agregando agora novas ideias, valores e práticas. São esses processos de ressignificação que vêm ganhando terreno em análises antropológicas que procuram dar conta do caráter singular de cada sociedade, mas igualmente da dinâmica cultural e das histórias de contatos e trocas que se refletem na vida social dos objetos.³

Dessa discussão, os museus não podem ficar de fora. Como um locus que abriga objetos os mais diversos, advindos dos mais variados contextos, os museus configuram-se como cenários onde diferentes atores participam desse processo de criação e recriação de novos significados. Da fabricação de um objeto em uma sociedade indígena à sua exposição na prateleira de um museu cidadão, um longo caminho é percorrido. E são de grande importância os estudos que busquem compreender o(s) sentido(s) adquirido(s) pelos objetos coletados, selecionados, colecionados, preservados e exibidos em museus.⁴

É notório o interesse, no debate acadêmico recente, por uma “antropologia dos museus”, que cresce em legitimidade e importância. A questão acompanha de perto outra, que lhe é logicamente anterior, sobre a desnaturalização das ideias de “preservação”, “patrimônio” e “monumentos”, sejam eles artísticos ou

3 A título de exemplo, ver Kopytoff (1986).

4 Ver, por exemplo, Price (2000).

históricos. Trata-se de uma tarefa nada fácil num campo que, no Ocidente, está profundamente articulado a importantes construções ideológicas, principalmente de caráter nacionalista.

Os museus, da maneira como os conhecemos, são resultado de um momento histórico muito preciso. Apesar de admitirmos que as práticas de colecionamento não foram inventadas pelas sociedades modernas, podendo mesmo ser consideradas uma prática universal (Clifford, 1994; Gonçalves, 2003a), o modelo de museu hoje preponderante (e o campo semântico a ele agregado) surgiu em meio aos elaborados processos de formação dos Estados nacionais no oeste europeu.

Remetem a finais do século XVIII e início do século XIX os primeiros instrumentos significativos de preservação voltados para objetos de arte e edificações, seja por meio da construção de museus ou da organização de inventários. Esses esforços traduziam, em última instância, o desejo maior de formação dos “patrimônios nacionais”, capazes de dar concretude e sustentação à ideia de uma nação unificada e indivisível. O “espírito do povo”, usando aqui a expressão consagrada por Johann Gottfried Herder, tornava-se evidente nas obras preservadas, colecionadas e exibidas cuidadosamente nos museus. Organizados por meio de políticas estatais específicas, os museus uniam grupos heterogêneos em torno de uma ideia de pertencimento única, um projeto único de nação e de memória nacional, representado pelas coleções.⁵

A discussão sobre a artificialidade dos museus ganha novo vigor quando nos detemos aos processos de seleção e classificação a eles inerentes. Em um museu-padrão, organizar uma exposição significa, antes de tudo, escolher o material a ser exposto e dispor as obras espacialmente, seguindo uma ordem determinada. Em toda sociedade, em qualquer atividade de ordenação, a classificação e a hierarquização são procedimentos fundamentais – trata-se de uma necessidade humana vital, como já alertavam Durkheim e Mauss (1981). E não poderia ser diferente com os museus. A seleção do material a ser exposto (realizada por agentes específicos, com poder legítimo para tal), sua classificação e mesmo nomenclatura, através das etiquetas que usualmente

5 Uma discussão mais aprofundada sobre essa temática pode ser encontrada em Gonçalves (1996) e Sant’Anna (2003).

o acompanham, junto com sua ordenação no espaço, formam etapas de um processo de construção de uma narrativa. Cria-se, através de um ordenamento específico, um sentido novo. Não se trata mais de uma borduna panará, uma gravata xavante, um parico bororo e um adorno labial karajá, em seus contextos de origem, nem mesmo cada um deles isolados. São todos, juntos, articulados em um discurso que algo quer transmitir ao visitante da exposição.

O museu pode ser percebido, assim, como um texto, a ser decodificado e interpretado pelo público. A organização de uma exposição pressupõe a atribuição de valor às peças expostas. Independentemente do contexto de produção dessas obras, seus usos e os sentidos que originalmente agregavam, elas ganharão novos significados com a experiência do museu – significados esses continuamente reelaborados por cada indivíduo que visita a exposição. São histórias contadas, apreciadas e sempre reinterpretadas.

Reforço, neste ponto, um diferencial da antropologia. Trata-se de um campo do saber que tem participado do processo de construção dessas narrativas, como uma disciplina atuante desde suas origens na prática dos museus, e que, simultaneamente, tem-se dedicado à reflexão sobre essa mesma prática e suas consequências. Os antropólogos são agentes com poder legítimo para valorizar objetos e construir ícones de culturas diversas. Mas podem e devem, igualmente, refletir sobre os mecanismos que estão por trás dessas escolhas.

Novos museus

A contemporaneidade tem trazido com ela, entre tantas outras mudanças, a transformação do conceito de museu. No Brasil e em muitos outros países, a ideia de sociedades nacionais pluriétnicas vem substituindo o antigo Estado unificado, construído por um viés homogeneizante. Assim, as grandes homogeneizações vão dando lugar às noções de fragmentação e pluralidade, com reflexos evidentes nos novos projetos preservacionistas. Novas formas de concepção do patrimônio geram debates inovadores, nos quais a cultura ganha nova cara: desmaterializada, dinâmica e plural. E, com tais transformações, os antigos museus nacionais vão cedendo espaço, paulatinamente, a novas experiências museológicas.

A chamada “nova museologia” é produto de um processo de descolonização museológica. Argumentos elaborados pela antropologia do colonialismo e pelas críticas pós-modernas apontam os antigos museus etnográficos como uma tecnologia de dominação.⁶ Tais críticas têm estimulado, em contrapartida, o exercício de “trabalhos colaborativos” (ou curadorias compartilhadas). Estes, realizados por meio da participação conjunta de profissionais especializados nos museus e membros de sociedades indígenas, vêm impulsionar a reflexão sobre a autoria nas práticas museais – tanto no Brasil quanto no exterior (Lima Filho; Athias, 2016; Roca, 2015). As exposições colaborativas seriam uma maneira de distanciar-se dos vícios do passado, apostando nos benefícios de uma metodologia dialógica, com uma troca benéfica entre as partes envolvidas.⁷

Seguindo a tendência de sua vocação original, os museus passam por um processo de fortalecimento do seu papel como legitimadores de identidades – mas agora não exclusivamente identidades nacionais. Os projetos preservacionistas estão na ordem do dia. Cada cidade busca ter seu museu, e cada categoria social e grupo étnico, seu próprio patrimônio preservado.

Os grupos étnicos, em especial, revelam um desejo crescente de serem sujeitos de sua própria experiência museológica. Surgem propostas que articulam a ideia de patrimônio à de autonomia e liberdade. Aos museus etnográficos, somam-se os museus indígenas – numa passagem das coleções etnográficas sobre o “outro” a exposições sobre “nós”. E é com base em uma luta de caráter democratizante que variados atores insistem em que os museus devem representar os diversos grupos étnicos existentes (Gonçalves, 2003b, p. 183).

6 O colóquio internacional “O Futuro dos Museus Etnográficos”, realizado em 2013 no Pitt-Rivers Museum (Oxford, Inglaterra), mostra a atualidade da reflexão crítica que vem sendo realizada mundialmente sobre as narrativas expográficas dos chamados museus etnográficos (Lima Filho; Athias, 2016, p. 71).

7 Um exemplo desse tipo de museologia colaborativa, que vem crescendo em escala global, pode ser visto no dossiê “Patrimônios indígenas e coleções etnográficas”, organizado por Françoise e Van Broekhoven (2017). O dossiê apresenta os resultados de uma oficina realizada no Instituto Holandês de Estudos Avançados (NIAS-KNAW) com representantes dos povos indígenas Ka'apor e Kayapó, ao lado de curadores e especialistas de universidades e museus europeus e brasileiros. O dossiê reitera os limites, as dificuldades, as possibilidades e os avanços dessa experiência de museologia colaborativa.

No contexto contemporâneo, quando as políticas de identidade ganham lugar de destaque, as atenções se voltam de maneira especial para a função dos museus no que toca às demandas de representação cultural. Povos indígenas vêm-se apropriando dos museus para o fortalecimento de sua memória. Nos museus indígenas, representações estereotipadas e anacrônicas podem ser substituídas pela autorrepresentação e os acervos podem ser utilizados para a produção de conhecimento sobre si próprios, respeitando a diversidade epistemológica. Os museus indígenas servem ainda, fundamentalmente, para propagar o ativismo político:

Apesar das boas intenções das parcerias colaborativas, estes objetivos parecem ser mais viáveis nos museus indígenas – espaços onde haveria mais possibilidades de introduzir, com maior ênfase, a história e a política, questionando e desafiando as apresentações insuficientes e/ou estetizadas e/ou generalizantes e/ou ambíguas dos museus dominantes. (Roca, 2015, p. 129).

Nos museus criados e administrados por indígenas, são estes que assumem a tarefa e o poder de classificar e nomear, construindo narrativas de autorrepresentação, alinhadas às suas epistemologias e às suas lutas políticas. Quando os indígenas assumem o protagonismo nas experiências museológicas, seus museus passam a estar direcionados, sobretudo, para eles próprios, “visando que os membros dos seus povos aprendam sobre suas histórias e culturas, e sintam orgulho delas” (Roca, 2015, p. 133). Os museus, como uma prática adotada e adaptada pelos indígenas, tornam-se espaços educativos para a comunidade local e – por que não? – para a sociedade em geral. Conforme argumenta Hoerig (2010), esse é um modelo que possibilita maior reciprocidade, em que tanto as comunidades indígenas quanto as não indígenas podem se beneficiar com as exposições.

No Brasil, o Museu Magüta é um significativo exemplo desse processo. Localizado em Benjamin Constant (AM), o museu foi destinado à promoção e à preservação da cultura dos índios ticuna. A organização do Museu Magüta, com participação ativa dos indígenas, ocorreu exatamente no período em que os Ticuna encontravam-se mobilizados na luta por seu território. E o museu foi, nesse contexto, um importante auxílio no fortalecimento da identidade do grupo e no reconhecimento da legitimidade de suas demandas. Nas palavras de

Freire (2003, p. 219), tal experiência revela a descoberta, pelas lideranças indígenas, do grande potencial dos museus.⁸

Outro caso exemplar, no qual me detenho, é o centro cultural Anishinabe, criado pelos próprios indígenas na reserva do grupo Saginaw Chippewa, nos Estados Unidos da América. Não se trata de um caso isolado, uma vez que os chamados “museus tribais” vêm-se multiplicando na América do Norte.⁹ Esse fenômeno está diretamente relacionado às mudanças sociopolíticas nos Estados Unidos e no Canadá no que tange aos direitos dos povos indígenas. Os museus conformam um elemento a mais na luta levada a cabo pelos indígenas visando a soberania, que inclui o direito sobre suas próprias histórias e tradições culturais. Com origens nas décadas de 1960 e 1970, em meio às demandas políticas dos movimentos Black Power e Red Power, um processo amplo de renovação e descolonização dos museus tem ocorrido nos Estados Unidos (Françoze; Van Broekhoven, 2017, p. 709). Como indica Roca (2015, p. 119), a apropriação do espaço museológico pelos indígenas nos Estados Unidos ganhou ainda mais força com a promulgação, em 1990, da “Lei de Proteção e Repatriação de Túmulos de Nativos Americanos” (Native American Graves Protection and Repatriation Act – NAGPRA). O NAGPRA teria estimulado, entre os indígenas, a vontade de administrar suas próprias coleções e de reescrever suas próprias histórias, numa revisão das narrativas hegemônicas. Embora seja necessário ter em mente esse contexto geral, é preciso notar também que o conceito ocidental de museu tem sido apropriado de diferentes maneiras pelos indígenas norte-americanos, gerando situações ímpares, que merecem ser analisadas individualmente. Aqui concentro a atenção na experiência do Ziibiwing Center, instituição criada pelos Anishinabe.¹⁰

8 Além do Museu Magüta, Freire (2003) analisa outras cinco experiências museológicas que marcam a descoberta do museu pelos índios no Brasil. São elas: a Embaixada dos Povos da Floresta, o Museu Aberto do Descobrimento, o Museu do Índio de Brasília e duas grandes exposições etnográficas organizadas pelo Museu Amazônico da Universidade do Amazonas e pelo Museu Paraense Emílio Goeldi.

9 Segundo Hoerig (2010, p. 72), até 2010 havia 236 museus indígenas nos Estados Unidos.

10 Roca (2015) analisa outras experiências museológicas nos Estados Unidos da América e no Canadá, nomeadamente: o National Museum of the American Indian – Smithsonian Institution, em Washington, DC; o Museum of Anthropology of the University of British Columbia, em Vancouver; o Canadian Museum of Civilization, em Ottawa; o Makah Cultural and Research Center, em Neah Bay, estado de Washington; o A:shiwi A:wan Museum and Heritage Center, no Novo México; e o U'mista Cultural Centre, em Alert Bay, no Canadá.

Os Anishinabe

A Nação Anishinabe tem ocupado, historicamente, parte significativa da região dos Grandes Lagos, na América do Norte (Figura 1). Antes do contato com os europeus, habitaram amplas porções de terra em torno dos lagos Superior, Michigan, Huron, Erie e Ontario. Como outros tantos grupos indígenas situados originalmente mais a leste da América, sofreram grandes deslocamentos à medida que os europeus avançavam no processo de conquista. Contudo, ainda hoje, os Anishinabe têm importante presença na região, tanto em território canadense quanto em terras estadunidenses.

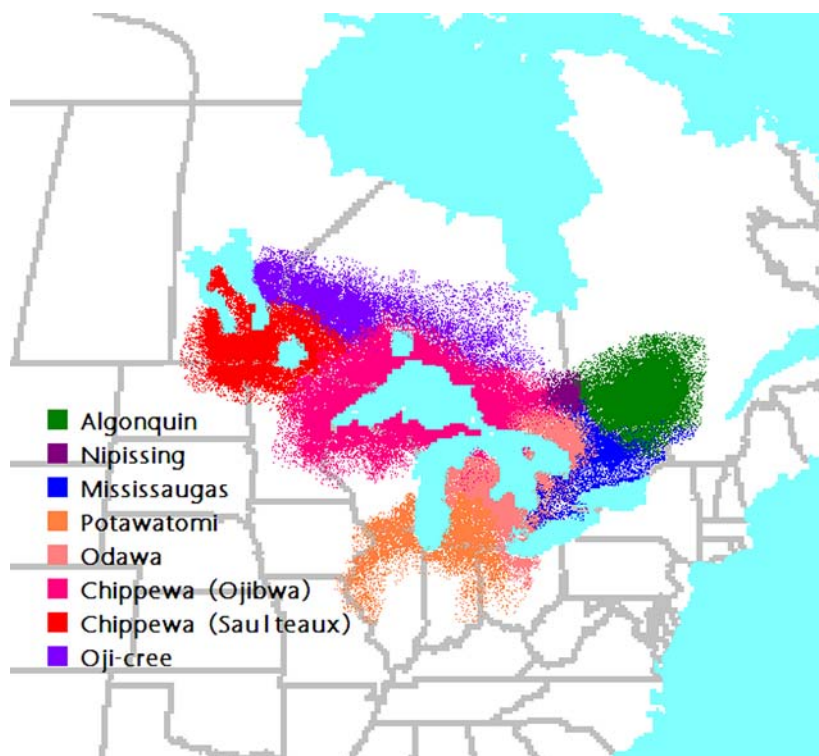


Figura 1. Presença anishinabe na América do Norte
(fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anishinaabe-Anishinini_Map.PNG;
autor: Charles Jirô Lippert; domínio público).

Os Anishinabe pertencem à família linguística algonquina. Encontram-se subdivididos em três grupos: Ojibwa (Chippewa), Odawa (Ottawa) e Ishkodaywatomí (Potawatomi). Entre eles, foram estabelecidas alianças militares ao longo de uma história marcada por conflitos interétnicos com outros povos indígenas. Mas, sobretudo, é a cosmologia anishinabe que fortalece a relação entre os três grupos, fazendo deles, juntos, a Confederação dos Três Fogos. Segundo a cosmologia anishinabe, cada um dos três grupos tomou para si uma tarefa fundamental para a sobrevivência da nação. Os Potawatomi responsabilizaram-se pela guarda do Fogo Sagrado. Aos Ottawa foi imputada a responsabilidade de fornecer comida para toda a nação, assumindo a maior parte das expedições de caça e troca. Por sua vez, os Ojibwa assumiram o posto de guardiões da fé (Benton-Banai, 1988, p. 98).

Outras duas grandes tradições culturais floresceram, de maneira relativamente independente, na área etnográfica dos Grandes Lagos. À altura dos primeiros contatos com os europeus, estava presente, mais a leste, o complexo cultural neutral, huron e iroquês, localizado, predominantemente, às margens do Lago Erie e na região ao redor de Georgian Bay. A oeste, desenvolveu-se a tradição oneota, usualmente relacionada à família linguística sioux (Cleland, 1992, p. 27). Estes dois grandes complexos culturais apresentavam diferenças substanciais com relação aos predecessores dos atuais grupos algonquinos (Ojibwa, Ottawa e Potawatomi, em especial).

Até chegar, de fato, à região dos Grandes Lagos, os ancestrais anishinabe participaram de um longo processo migratório. A nação, original da costa leste da América do Norte, junto ao Atlântico (na altura da foz do rio St. Lawrence), seguiu rumo ao oeste em um movimento de caráter messiânico. Supõe-se que a migração tenha tido início por volta de 900 d.C., quando os Anishinabe partiram para a realização de uma profecia. Pormenores dessa trajetória são narrados hoje pelos grupos que compõem a Nação Anishinabe. Por meio de mitos e representações visuais, como mapas e diagramas, os indígenas constroem uma versão mito-histórica desse fenômeno migratório, que vem ao encontro das descobertas alcançadas pelos arqueólogos.

A história dessa nação, desde a experiência migratória e o contato com os europeus até os acontecimentos mais recentes, é hoje contada pelos próprios membros do grupo no Ziibiwing Center, em uma exposição de longa duração, intitulada Diba Jimooyung (“Contando nossa história”).

O Ziibiwing Center

No estado de Michigan, há onze “tribos”¹¹ reconhecidas pelo governo federal. A organização política desses grupos segue curiosa tendência, observável no conjunto dos povos indígenas que habitam os Estados Unidos. Em resposta a um insistente esforço do governo federal em “democratizar” os povos indígenas, eles têm adotado sistemas de governo similares ao próprio sistema norte-americano, com o critério da maioria de votos nas decisões e nas eleições para cargos e conselhos (Melatti, 2007).¹² Os termos “tribo” e “bando”, há muito tempo abandonados pelos antropólogos, têm sido forçosamente adotados pelos próprios grupos indígenas no processo de reconhecimento de sua identidade e soberania frente ao governo e à sociedade nacional como um todo.

Outra característica importante das reservas indígenas nos Estados Unidos é que elas estão sob jurisdição federal, obedecendo a leis federais, e não estaduais. Não são coletados impostos estaduais, por exemplo, e o governo tribal tem autonomia no que tange a uma série de questões, como a autorização para atividades de caça e pesca. Situação similar ocorre no âmbito da legislação sobre jogos, que recebem regulamentação específica nas reservas, seguindo não as rígidas leis estaduais, mas as determinações do Indian Gaming Regulatory Act (Cleland, 1992, p. 291-292). A lei, aprovada pelo governo federal no ano de 1988, fornece as bases normativas para a operação de jogos em tribos indígenas, de tal forma que a prática seja liberada no intuito exclusivo de promover o desenvolvimento econômico da tribo e sua autossuficiência. Decorre daí que muitas reservas (quase todas, no caso do estado de Michigan) encontram no jogo sua principal fonte de arrecadação de verbas.

O grupo focado neste ensaio, Saginaw Chippewa Tribe of Michigan, segue de perto esse padrão. A reserva conta, dentro de seus limites, com um imponente cassino, em torno do qual gira parte considerável da economia local.¹³ Hoje, a

11 Categoria utilizada localmente.

12 Através do Indian Reorganization Act, de 1934, a legislação dos Estados Unidos exige que as tribos adotem uma constituição e que elejam um conselho tribal para serem consideradas aptas ao reconhecimento do governo federal.

13 Os dados apresentados por Cleland (1992, p. 291) indicam uma população de apenas 1702 membros, descendentes dos bandos Black River, Swan Creek e Saginaw, vivendo em uma reserva de não mais que 1400 acres de terra (567 hectares).

tribo Saginaw Chippewa usufrui dos fundos gerados pelo cassino, capazes de manter invejável infraestrutura, com seu próprio tribunal, corpo policial e escolas, inclusive uma instituição de ensino superior (Saginaw Chippewa Tribal College), além de uma associação atlética, clínica médica, academia de ginástica e um parque para lazer, tudo dentro dos limites da reserva. O cassino e hotel Soaring Eagle, frequentado especialmente por não indígenas, é o maior empregador no condado Isabella, onde se localiza a reserva. Promove uma série de eventos de entretenimento ao longo do ano. Além de atividades em torno do bingo, jogos de cartas e máquinas caça-níqueis, organiza espetáculos musicais com artistas de renome. O hotel é decorado com valiosa arte indígena e oferece a seus hóspedes luxo e conforto, especialmente nos serviços de gastronomia e no spa. Trata-se de um conjunto de atividades que movimenta significativa quantia de dinheiro.

A criação do centro cultural aqui abordado, o Ziibiwing Center, seguiu-se a esse momento de grande fortalecimento econômico da tribo Saginaw Chippewa. Uma das características mais marcantes do Ziibiwing Center é sua estrutura física, capaz de refletir o poder aquisitivo de um dos grupos indígenas mais ricos da América do Norte (Figura 2). O edifício de aproximadamente 3000 m² é resultado de um investimento de dez milhões de dólares (Hoffman, 2004).



Figura 2. Entrada principal do Ziibiwing Center (foto: acervo pessoal da autora).

A instituição – Ziibiwing Center of Anishinabe Culture & Lifeways – foi fundada em 2004. Comporta uma exposição de longa duração, uma exposição temporária, um centro de pesquisa, um café e uma loja, onde são vendidos livros, filmes com atores indígenas, joias, miçangas, instrumentos musicais, roupas, quadros e souvenirs diversos.

O Ziibiwing Center foi planejado com intuito educativo e pensado como uma forma de reivindicar a cultura, a herança e a história da Nação Anishinabe, compartilhando esses saberes com as populações não indígenas. A instituição descreve assim sua missão:

O Ziibiwing Center é um tesouro singular criado para proporcionar uma experiência educacional enriquecida, diversificada e culturalmente relevante. Ele fortalece a crença da sociedade em que a cultura, a diversidade e o espírito da Tribo Indígena Chippewa de Michigan e de outros Anishinabek dos Grandes Lagos devem ser reconhecidos, perpetuados, compartilhados e apoiados.¹⁴ (tradução minha).

Vale destacar a intenção dos fundadores da instituição de deslocá-la de uma trajetória museológica tradicional ao atribuir-lhe a classificação de “centro cultural”, em lugar de “museu”.¹⁵ Outra faceta importante do Ziibiwing Center é sua atuação como uma “secretaria de preservação histórica”, localizando restos mortais de ancestrais e seus objetos funerários para repatriação e sepultamento.

A exposição de longa duração foi organizada com participação direta dos membros da tribo Saginaw Chippewa. Embora tenham sido contratados profissionais de fora do grupo para auxiliar na elaboração da exposição, o resultado final foi um produto das recomendações da comunidade tribal, reunida em workshops para discussão atenta sobre o projeto. Em uma inversão da colaboração usual,

14 Disponível em <http://www.sagchip.org/ziibiwing/index.htm> (acesso em 20/01/2018).

15 Este não é um caso único no que se refere à resistência à terminologia museológica. O U'mista Cultural Centre em Alert Bay (Canadá), abordado por Roca (2015), é uma referência entre os museus indígenas que igualmente adotou a categoria de “centro cultural”. Segundo um dos Kwakiutl fundadores desse centro, “os índios não vão aos museus” (Cranmer Webster, 1990 apud Roca, 2015, p. 128).

quando indígenas são convidados a representar seus respectivos povos na reflexão sobre os processos de construção dos acervos museais, aqui foi a própria comunidade indígena que financiou e determinou os objetivos da exposição e estabeleceu o que gostaria que o público sentisse e entendesse sobre a história Anishinabe ao visitar a exposição. Os indígenas participaram ainda de todas as etapas do processo de seleção dos artefatos, imagens e textos expostos.¹⁶ Até hoje, o Conselho Administrativo desse centro cultural está submetido ao Conselho Tribal e à Administração Tribal.

A exposição de longa duração e a construção de um discurso

Em visita ao Ziibiwing Center, pude observar não apenas o esplendor das técnicas de exposição, mas também, e principalmente, a particularidade da história narrada através daquelas peças, dos sons, das luzes, dos textos escritos, dos vídeos exibidos. A exposição, que leva em torno de uma hora para ser percorrida pelo visitante, segue uma lógica espacial própria, formando dois círculos que se combinam, subdivididos em 15 áreas, em um ambiente de mais de 800 m² (Figura 3). As áreas são assim denominadas: 1) Petróglifos; 2) Introdução à História da Criação Anishinabe e ao Cinema da Criação; 3) Casa de Ensino; 4) De Onde Viemos; 5) Casa de Inverno; 6) Contato e Coexistência; 7) Efeitos da Colonização; 8) Mudanças Ambientais; 9) Memórias do Sangue; 10) Língua; 11) Forças Anishinabe; 12) Introdução à Soberania; 13) Cinema da Identidade; 14) Espírito de Soberania; e 15) Continuando a Jornada. A ordem cronológica da narrativa aí construída é preponderante.

16 Agradeço a William Johnson, funcionário do Ziibiwing Center, pelas informações referentes ao planejamento e à organização da exposição permanente.

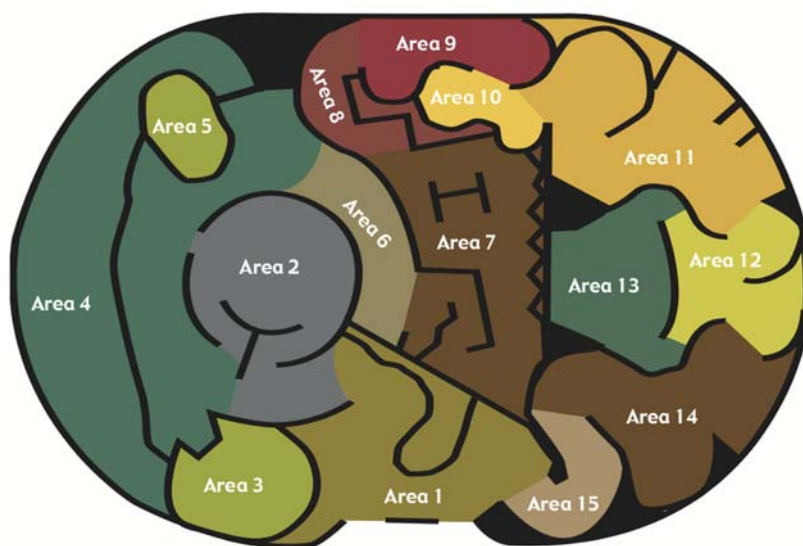


Figura 3. Organização espacial da exposição permanente
(fonte: brochura fornecida aos visitantes à entrada da exposição).

Logo no início da exposição (área 2), o visitante é apresentado ao mito de origem Anishinabe, reproduzido em um pequeno cinema, cuja estrutura também explora as formas circulares, simulando o modelo de residência tradicional do grupo. À entrada do cinema, um aviso prepara o público: “Todas as histórias de criação são verdadeiras.” O filme, com dez minutos de duração, foi produzido com técnicas de animação, baseadas no padrão estético das artes gráficas do próprio grupo. Luzes e efeitos sonoros combinam-se na produção de um ambiente particular, que lembra um planetário, coberto de estrelas.¹⁷ Digno de nota é o fato de que este “Cinema da Criação” já recebeu importante premiação (Gold Muse Award 2005), atribuída pelo American Association of Museums,

17 Parte da animação exibida no Cinema da Criação pode ser vista no *website* da produtora Sweet & Fizzy, em <http://www.sweetandfizzy.com/demo-reel/> (trecho: 2'08" a 2'50") (acesso em 20/01/2018).

Media and Technology Committee, em reconhecimento pelo alto padrão de qualidade no uso da tecnologia para educação nas áreas de história e cultura.¹⁸

Acrescidos à exibição do filme, textos escritos e registros sonoros combinam-se para recontar a criação do primeiro homem e as sete profecias recebidas pelos Anishinabe do criador. As profecias têm sido narradas pelos Anishinabe ao longo de várias gerações e, acreditam, estarão sempre guiando o futuro desse povo. Segundo a narrativa, elas foram transmitidas aos Anishinabe por sete profetas, quando o grupo ainda habitava a costa leste da América do Norte. Cada uma das profecias foi denominada um “fogo”, e cada fogo referia-se a um tempo particular no porvir.

À medida que avançamos na exposição, luzes se acendem, guiando os visitantes, passo a passo, pelas sete profecias. É na área 3 – a Casa de Ensino – que a primeira profecia é apresentada. Ela anuncia o tempo em que a nação Anishinabe iniciaria sua migração rumo ao oeste. O grupo é instruído a dar início à “Grande Caminhada”. Deveriam seguir em busca de uma ilha em formato de tartaruga. Aqueles que ficassem para trás, sem abandonar sua terra original, seriam destruídos.

A segunda profecia anuncia um dilúvio, momento em que o grupo perde a direção e se enfraquece espiritualmente. Já a terceira profecia anuncia um tempo de esperança. Indica que os Anishinabe reencontrarão o caminho para a terra escolhida, a oeste.

Enquanto as profecias vão sendo apresentadas, o visitante pode observar também aspectos da vida dos ancestrais anishinabe, em reproduções das habitações (Figura 4) e do cotidiano do grupo. A área 4 (De Onde Viemos) traz bonecos adornados que exibem o vestuário e atividades como a produção de alimentos (Figura 5). Em seguida, a área 5 (Casa de Inverno) aborda a separação sazonal do grupo em pequenas unidades familiares durante os meses mais frios, a fim de minimizar a competição durante a caça.

18 Outras premiações recebidas pelo Ziibiwing Center foram: Michigan Cultural Alliance “Museum Award” (2006) e Harvard University “Honoring Nations” Award (2008).



Figura 4. Réplica de residência tradicional (foto: acervo pessoal da autora).



Figura 5. O cotidiano dos ancestrais anishinabe (foto: acervo pessoal da autora).

A quarta profecia (ou “fogo”) foi oferecida por dois profetas, vindos como um só. Eles anunciaram a chegada da “Raça de Pele Clara”, dizendo:

Vocês saberão o futuro do nosso povo conforme a face usada pela Raça de Pele Clara. Se eles chegarem usando a face da fraternidade, então virá um tempo de maravilhosas mudanças para as gerações que virão. Eles trarão novos conhecimentos e artigos que podem ser reunidos aos conhecimentos desta terra. Dessa forma, duas nações se juntarão para formar uma nação vasta e poderosa. [...] Fique atento se a Raça de Pele Clara vier usando a face da morte. Vocês precisam ter cuidado porque a face da fraternidade e a face da morte são muito parecidas. Se eles vierem carregando uma arma... cuidado. [...] O coração deles pode estar cheio de ganância pelas riquezas desta terra. Se eles são, realmente, seus irmãos, deixe-os provar. Não os aceite com total confiança. (Exposição permanente do Ziibiwing Center, tradução minha).

Essa profecia é apresentada na área 6 (Contato e Coexistência), que narra a chegada dos franceses em território Anishinabe, enquanto apresenta mapas dos pontos de contato. Textos escritos explicam aos visitantes da exposição que os franceses aprenderam a língua e os costumes locais, ao mesmo tempo em que trouxeram objetos que tornaram a vida dos Anishinabe mais fácil. Era um tempo de convívio harmônico, fundado no interesse mútuo pelo comércio.

A seguir, a exposição começa a trazer outras narrativas do contato. A quinta profecia traz o anúncio de um tempo de muita luta para os povos indígenas, quando a “Raça de Pele Clara” apresentará falsas promessas, propondo uma nova forma de vida. A área 7 (Efeitos da Colonização) trata de doenças devastadoras, políticas governamentais prejudiciais, destruição das economias de subsistência tradicionais e perseguição religiosa. Essa parte da exposição traz em destaque informações sobre a “Era dos Tratados”, quando o governo dos Estados Unidos, no período que seguiu à independência, assinou tratados com centenas de nações indígenas, trocando terras por pagamentos e direitos de acesso.

Há a exibição de uma reprodução da obra de Howard Chandler Christy (*The signing of the Treaty of Greene Ville, 1795*), produzida em 1945 e hoje abrigada em um edifício do governo do estado de Ohio. Ainda, as paredes exibem fotografias de antigas lideranças indígenas (Figura 6). Os textos escritos abordam criticamente os projetos civilizatórios aos quais os indígenas estiveram submetidos,

como as escolas para crianças indígenas e as atividades missionárias. São apresentadas fotografias relativas à Mt. Pleasant Indian Industrial School, que funcionou entre 1893 e 1934, com uma média de 300 alunos por ano. A escola foi resultado de um dos tratados assinados pelos Anishinabe de Michigan com o congresso americano.



Figura 6. Memória de antigas lideranças indígenas (foto: acervo pessoal da autora).

A sexta profecia anuncia um período em que muitos Anishinabe aceitarão as falsas promessas, virando as costas à tradição e afastando seus filhos dos ensinamentos dos mais velhos. É a narrativa da perda – da terra, da língua, de todo um estilo de vida. A degradação ambiental é também abordada na área 8.

A sétima profecia traz o anúncio do surgimento de um “Novo Povo”, com o retorno às tradições. A exposição, a partir desse ponto, enfatiza o fortalecimento do grupo. Fala da conexão com a língua, as músicas, a espiritualidade e os ensinamentos. São elementos presentes na “memória do sangue”, apontada como base

para a sobrevivência da cultura. Nas áreas 9 a 13, compromisso, resiliência, adaptabilidade e superação tornam-se palavras de destaque. A exposição passa a abordar temas como: o renascimento do orgulho de ser indígena; o revigoramento da ideia de família e de comunidade; a consciência da importância da língua e da manutenção das formas artísticas tradicionais; além do surgimento de novos líderes e de projetos relacionados a crianças e jovens. A importância do cassino para o fortalecimento do grupo é abordada. E objetos do cotidiano são evidenciados – como uma camiseta do movimento indígena americano e um adesivo de carro que afirma “Proud to be Indian” (orgulho de ser indígena).

A exposição se encerra com a área 14, que trata da continuidade da luta pela soberania e pelos direitos dos povos indígenas, e a área 15, que direciona o olhar para o futuro. Uma inscrição na parede interpela o visitante: “Estamos agora no Sétimo Fogo [ou Sétima Profecia] e um caminho precisa ser escolhido. Que caminho você escolherá?” Nesse ponto, paz, compaixão e respeito são apontados como fundamentais para a construção de um futuro melhor.

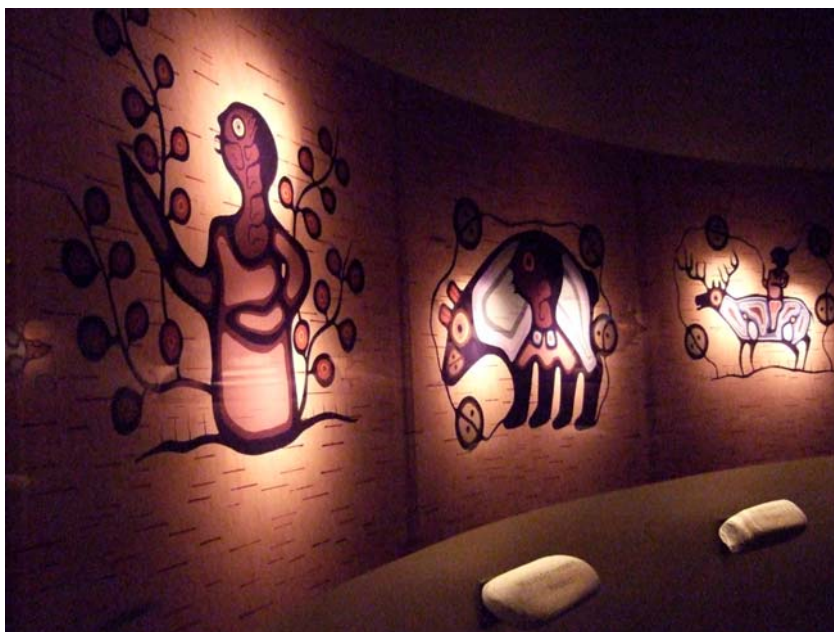


Figura 7. Painel decorativo no Ziibiwing Center (foto: acervo pessoal da autora).

Mito e história

Um ponto em especial clama por atenção: trata-se do entrelaçamento entre o tempo histórico e o tempo mítico. A história anishinabe da criação do mundo é o ponto de partida para essa viagem, que tem como mote orientador, ao longo de todo o percurso, as sete profecias recebidas do criador pelos Anishinabe. Paulatinamente e de maneira harmoniosa, essa narrativa mítica vai se combinando à história do contato e dos efeitos da colonização. E o texto que aí se forma ganha seu ápice, já na sétima profecia, no espaço do que chamam “memória do sangue”, isto é, a conexão com os ancestrais, através da língua, das músicas, da espiritualidade e do aprendizado. A identidade anishinabe e a busca contínua pela soberania são a chave que encerra a exibição.

A narrativa apresentada através da exposição permanente do Ziibiwing Center insere-se, portanto, no que chamamos de “cosmologia do contato” (Albert; Ramos, 2002), elaborada através de um registro original. Nessa narrativa museológica, mito e história se articulam, revelando múltiplos aspectos do contato. Trata-se, portanto, de uma síntese em que a história é ordenada culturalmente, ao mesmo tempo em que a cosmologia é ressignificada pela história – um processo que tanto tem inspirado a antropologia, a exemplo das discussões realizadas por Marshall Sahlins (1990, 2008).

[...] esse diálogo simbólico da história – diálogo entre as categorias recebidas e os contextos percebidos, entre o sentido cultural e a referência prática – coloca em questão um série inteira de oposições calcificadas, pelas quais habitualmente compreendemos ambas, a história e a ordem cultural. (Sahlins, 1990, p. 181).

O Ziibiwing Center traz uma narrativa potente, capaz de organizar a experiência do presente em termos do passado. Ele constrói uma memória, com fatos, costumes e objetos selecionados, aos quais são atribuídos valores, fundados na cosmologia anishinabe. E a perspectiva processual da exposição aponta também para o tempo futuro, quando os Anishinabe são encorajados a assumir uma nova posição no cenário sociopolítico local e nacional. Noto ainda que, como parte significativa do público-alvo do museu, os não indígenas são também incluídos nessa narrativa e convidados a seguir o “caminho da compaixão”, apresentado pela sétima profecia e fundamentado em

sete princípios: amor, respeito, bravura, honestidade, humildade, sabedoria e verdade.

O caso aqui apresentado traz uma forma criativa de empoderamento, quando o grupo assume o controle na construção do seu passado, respeitando a historicidade indígena. A construção discursiva do Ziibiwing Center revela um projeto para o fortalecimento da Nação Anishinabe.

O estudo desse caso vem ressaltar uma vez mais a importância do antropólogo na interpretação das interpretações originadas no contexto dos museus. Abertas à reflexão, as narrativas contadas nos museus são mais um caminho para a inesgotável tarefa de compreensão da diversidade cultural.

Referências

- ALBERT, B.; RAMOS, A. R. (org.). *Pacificando o branco: cosmologias do contato no norte-amazônico*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- BENTON-BANAI, E. *The Mishomis book: the voice of the Ojibway*. Hayward: Indian Country Communications, 1988.
- CLELAND, C. E. *Rites of conquest: the history and culture of Michigan's Native Americans*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992.
- CLIFFORD, J. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 23, p. 69-89, 1994.
- DURKHEIM, E.; MAUSS, M. Algumas formas primitivas de classificação. In: RODRIGUES, J. A. (org.). *Émile Durkheim: sociologia*. São Paulo: Ática, 1981. p. 183-203.
- FRANÇOZO, M.; VAN BROEKHOVEN, L. Dossiê "Patrimônio indígena e coleções etnográficas". *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, Belém, v. 12, n. 3, p. 709-711, 2017.
- FREIRE, J. R. B. A descoberta do museu pelos índios. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 217-253.
- GONÇALVES, J. R. S. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.
- GONÇALVES, J. R. S. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003a. p. 25-33.

- GONÇALVES, J. R. S. Os museus e a cidade. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003b. p. 171-186.
- HOERIG, K. A. From third person to first: a call for reciprocity among non-native and native museums. *Museum Anthropology*, v. 33, n. 1, p. 62-74, 2010.
- HOFFMAN, B. T. Telling their story: Saginaw Chippewa's to open cultural center and museum. *The Grand Rapids Press*, Grand Rapids, p. B5, 19 May 2004.
- KOPYTOFF, I. The cultural biography of things: commoditization as process. In: APPADURAI, A. (ed.). *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. p. 64-91.
- LIMA FILHO, M.; ATHIAS, R. Dos museus etnográficos às etnografias dos museus: o lugar da antropologia na contemporaneidade. In: RIAL, C.; SCHWADE, E. (org.). *Diálogos antropológicos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Antropologia, 2016. p. 71-83.
- LIMA FILHO, M.; ECKERT, C.; BELTRÃO, J. (org.). *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007.
- MALINOWSKI, B. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- MELATTI, J. C. *Índios da América do Norte*. 2007. Disponível em: <http://www.geocities.com/rainforest/jungle/6885/anorte/anortapr.htm>. Acesso em: 9 out. 2007.
- MORGAN, L. H. *Ancient society or researches in the lines of human progress from savagery, through barbarism to civilization*. New York: Henry Holt, 1877.
- PRICE, S. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.
- ROCA, A. Museus indígenas na Costa Noroeste do Canadá e nos Estados Unidos: colaboração, colecionamento e autorrepresentação. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 58, n. 2, p. 117-142, 2015.
- SAHLINS, M. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- SAHLINS, M. *Metáforas históricas e realidades míticas: estrutura nos primórdios da história do reino das ilhas Sandwich*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- SANT'ANNA, M. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 49-58.

Recebido: 31/01/2018 Aceito: 12/07/2018 | Received: 1/31/2018 Accepted: 7/12/2018



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Um antropólogo no museu: Edgar Roquette-Pinto e o exercício da antropologia no Brasil nas primeiras décadas do século XX

**An anthropologue at the museum:
Edgar Roquette-Pinto and the exercise of anthropology
in the first decades of the 20th century**

Rita de Cássia Melo Santos*

*Universidade Federal da Paraíba – João Pessoa, PB, Brasil
santos.cm.rita@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9368-6176>

Resumo

O presente artigo pretende explorar as conexões entre antropologia e museus a partir da trajetória de Edgar Roquette-Pinto. Antropólogo formado em medicina, Roquette-Pinto teve uma atuação determinante nos museus Nacional e Paulista. Nesses espaços formou coleções, elaborou catálogos e materiais de divulgação, promoveu exposições. Espera-se, por meio da análise de sua trajetória e atuação, discutir os processos de formação profissional do antropólogo na primeira metade do século XX; as fronteiras existentes na classificação dos museus como nacionais e etnográficos; bem como apontar para a função pública e política dos museus a partir da sua relação com a antropologia.

Palavras-chave: Roquette-Pinto; antropologia; museus; exposições etnográficas.

Abstract

The present article intends to explore the connections between anthropology and museums from the trajectory of Edgar Roquette-Pinto. Anthropologist trained in medicine, Roquette-Pinto played a decisive role in the National and Paulista museums. In these spaces formed collections, elaborated catalogs and materials of publicity, promoted exhibitions. Expected, through the analysis of its trajectory and performance, the boundaries in the classification of museums as national and ethnographic; as well as to point to the public and political function of museums from their relationship with anthropology.

Keywords: Roquette-Pinto; anthropology; museums; ethnographic exhibitions.

Introdução

A minha entrada na antropologia a partir de 2006 foi realizada por meio de um caminho pouco usual para os jovens pesquisadores da época. Advinda de uma graduação em história, havia sido selecionada como bolsista de iniciação científica num projeto de produção de uma exposição antropológica sobre os índios do Nordeste. Fui incumbida, na ocasião, de realizar levantamentos os mais diversos: desde coleções de museus até relatos de viajantes sobre as populações que haveríamos de apresentar. Passava os dias vasculhando os catálogos das instituições museais da região, visitando seus acervos e lendo livros de viagens. Depois, já nas múltiplas montagens, pensava em conjunto com a curadoria, os percursos narrativos, a mediação com o público, a formação dos mediadores.¹

Embora o trabalho realizado tivesse muita relação com a origem histórica da disciplina e com a “virada material” que foi processada em fins do século XX (Appadurai, 2008; Tilley et al., 2006), no começo do século XXI, a atuação dos antropólogos ainda era reconhecida por meio do “trabalho de campo”. Adentrar os museus, suas reservas técnicas, vasculhar arquivos não constituía de fato o elemento sedutor que a “ida a campo” despertava nos neófitos da disciplina. Se a imersão no mundo dos museus, num primeiro momento, me afastou dos meus pares estudantes que buscavam os cantos mais distantes do país e do exterior para realizarem suas pesquisas, por outro lado, me aproximou de um conjunto muito amplo de antropólogos mais velhos e pretéritos que ali desenvolveram seus trabalhos. Desenvolvi uma curiosidade especial pelo trabalho de Edgar Roquette-Pinto cuja trajetória e modos de colecionar foram alvo da minha dissertação de mestrado, defendida no PPGAS/Museu Nacional/UFRJ (Santos, 2011) e cuja pesquisa aqui recupero como caminho para discutir três aspectos pertinentes às relações entre antropologia e museus hoje.

O primeiro diz respeito ao museu como espaço de formação de antropólogos. Se a partir da década de 1970 os programas de pós-graduação passaram,

1 O processo de formulação da exposição e suas principais contribuições foram objeto de análise no artigo de Oliveira e Santos (2016).

no Brasil, a responder de modo mais ativo por essa formação (Garcia, 2009; Oliveira, 2010); foi nos museus do início do século que os jovens pesquisadores quase sempre realizavam a virada formativa da medicina para a antropologia. A aproximação com a área de anatomia nos cursos médicos respondia por essa entrada inicial na disciplina (Castro Faria, 2006) que, passada a fase de descoberta, era consolidada no interior dos museus. Era em suas galerias, exposições e trabalhos complementares que os então médicos passavam a ser reconhecidos e se reconheciam como antropólogos. Esse foi o caso das trajetórias de Batista de Lacerda e Edgar Roquette-Pinto – para citar apenas dois dos principais antropólogos desse período. O processo de constituição da antropologia na virada do século XIX para o XX e de produção desses antropólogos serão analisados nas duas primeiras partes do artigo, “O Museu Nacional e a constituição da antropologia no Brasil” e “O museu como espaço de formação prática em antropologia”.

O segundo aspecto que este artigo pretende abordar é espaço da etnografia no interior do que veio a se constituir como museus nacionais. Se hoje a oposição entre museu etnográfico e museu nacional parece consolidada e, muitas vezes, é apontada como uma disputa entre os “lugares de memória”, respectivamente, das “nações” e dos “povos subalternizados”, durante todo o século XIX e começo do século XX, a etnografia correspondeu a um processo complementar à constituição da história nacional. Ela respondia pela construção histórica sobre “os povos sem história” (Wolf, 1982) e foi um mecanismo fundamental na construção da narrativa sobre as populações autóctones do Brasil (Kodama, 2009; Oliveira, 2016; Veloso Júnior, 2013).

Nesse sentido, na terceira parte do artigo, “A refundação antropológica das exposições do Museu Nacional e do Museu Paulista”, pretendo demonstrar como a antropologia praticada no período utilizou as exposições etnográficas situadas no interior dos museus nacionais e históricos para comunicar suas interpretações sobre as populações autóctones ao grande público.

Minha hipótese é que as exposições constituíam em si mesmas um espaço de produção de conhecimento sobre essas populações a partir da geografia, da linguística e dos objetos tomados como material fundamental de análise. As exposições aqui descritas confirmam a influência da geografia sobre a antropologia para o período analisado, como já apontado por Castro Faria (1993), e permitem nos aprofundarmos nos modos como essa influência se materializou

na produção do conhecimento antropológico. Esse é um ponto fundamental no sentido em que a relação entre etnografia e história nacional aparece consolidada para o século XIX, porém eclipsada pela refundação do “trabalho de campo” e da etnografia na disciplina a partir das primeiras décadas do século XX. Analisar, portanto, as exposições etnográficas no interior dos museus nacionais e históricos demonstra não somente como aquela relação entre etnografia e história foi prolongada até meados do século XX, assim como foi atualizada a partir do diálogo com outras disciplinas.

Por fim, já nas considerações finais, recupero a função pública e política dos museus a partir da sua relação com a antropologia. Através da atuação de Edgar Roquette-Pinto, pretendo demonstrar as principais contribuições que a presença e a formação de antropólogos no interior dos museus possibilitou em termos de diálogo com o público, formação dos estudantes da educação básica e da produção de imagens mais diversificadas da população nacional, permitindo assim a constituição de horizontes comuns entre “nós” e “eles”. A recuperação de todo esse processo formativo, expositivo e de diálogo com o público busca lançar perspectivas para a atuação dos antropólogos situados nos museus hoje ao mesmo tempo em que desafia os jovens pesquisadores a tomar parte desse processo profícuo e instigante que a disciplina (re)assumiu nas últimas décadas.

O Museu Nacional e a constituição da antropologia no Brasil

Quando, em 1905, Roquette-Pinto ingressou nos quadros técnicos do Museu Nacional através de um concurso público já havia sido trilhada uma longa trajetória de investimento científico no âmbito da antropologia naquela instituição. A existência de uma seção específica, denominada de “Antropologia, Etnologia e Arqueologia” resultava do esforço empreendido pelos diretores do Museu Nacional do Rio de Janeiro ao longo da segunda metade do século XIX. Notadamente, Ladislau Netto e Batista de Lacerda.

Ladislau Netto foi o diretor do Museu Nacional entre 1874 e 1893. Durante os quase 20 anos em que esteve à frente da instituição realizou importantes ações de consolidação da sua importância pública como centro produtor de conhecimento. Na sua época, inexistiam concursos de ingresso e ele iniciou os seus

trabalhos no Museu Nacional como assistente de Freire Alemão.² Durante o período de colaboração entre os dois, o Museu Nacional iniciou uma ativa participação na vida pública da metrópole. Ao buscar noticiar as pesquisas em curso em jornais e revistas, montar uma significativa biblioteca e promover conferências públicas que contavam com a presença do imperador e de outras figuras ilustres da corte, eles converteram o museu em órgão consultivo indispensável para sociedade brasileira de fins do século XIX (Castro Faria, 1998, p. 63).

É o próprio Ladislau Netto quem registra as mudanças decorrentes da visibilidade alcançada nesse período. Os objetos de história natural passaram a ser enviados mais frequentemente para o Museu Nacional, e outros puderam ser adquiridos. O governo passou a ter conhecimento da situação do museu e de suas necessidades mais urgentes (Netto, 1889, p. 8-9). Assim, em 1874, quatro anos após o falecimento de Freire Alemão, Ladislau, que era até então o seu substituto, foi nomeado diretor efetivo da instituição, cargo por ele ocupado até 1893. As mudanças, que haviam sido implementadas por Ladislau desde o período em que era assistente, a partir daí puderam ser intensificadas.

Com Ladislau Netto, a contratação de naturalistas viajantes tornou-se rotina, a ponto dessa categoria de trabalho ser incluída nos quadros técnicos do Museu Nacional. Ainda durante sua gestão, a instrução do público em geral foi implementada como uma das principais funções do museu. Embora estabelecida desde o regulamento de 1842, somente a partir de sua gestão isso se tornou de fato possível. Ladislau realizou ainda as ampliações físicas possíveis.³ Terminou a parte do edifício destinada à organização das coleções duplicadas, à secretaria, ao laboratório, ao isolamento das preparações zoológicas e botânicas. As reformas da fachada e dos salões situados no

2 Francisco Freire Alemão foi diretor do Museu Nacional entre os anos de 1866 e 1870. Sua ascensão ao cargo de diretor se deu por meio da sua proximidade com a família imperial, pois foi professor das princesas Leopoldina e Isabel, e do sucesso obtido com a realização da Comissão das Borboletas realizada entre os anos de 1859 e 1861. A comissão percorreu vários estados do Nordeste do Brasil, dentre eles Ceará, Piauí, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, e teve dentre os seus integrantes a presença de Gonçalves Dias como responsável pela parte etnográfica e descritiva da viagem, enquanto Freire Alemão era responsável pela parte botânica e direção. Para uma contextualização das práticas etnográficas e das realizações de Freire Alemão, consultar o trabalho de Veloso Júnior (2013).

3 Nesse momento o Museu Nacional ocupava um edifício situado no Campo de Santana, na região central da cidade do Rio de Janeiro.

primeiro piso foram realizadas no ano seguinte, bem como a abertura de novos salões (Netto, 1875, p. 15).

A ênfase num conhecimento de dimensão universal, que fora apontada por Lopes como uma das características do Museu Nacional em fins do século XIX, acompanhou a reformulação dos museus nacionais latino-americanos e europeus no mesmo período (Lopes, 1997, p. 126) e também do Museu Nacional. O intercâmbio entre essas instituições, e a intensificação da dimensão universalista do museu, foi fortemente incentivado pelas reformas empreendidas por Ladislau, notadamente com a institucionalização da revista *Arquivos* e sua distribuição pela Europa e demais continentes. Lacerda (1905, p. 46), importante sucessor de Ladislau na direção do museu, ao se referir a esse período menciona que o Museu Nacional, a partir daí, passou a ser “considerado nos centros científicos europeus a mais importante instituição deste genero na America do Sul”.

Batista de Lacerda por sua vez participava ativamente da vida pública da instituição desde 1877. Utilizando a estrutura construída por Ladislau Netto, ministrou o primeiro curso de antropologia, dentro dos quadros de cursos públicos da época, considerado um marco na formação da disciplina no Brasil (Castro Faria, 1998, p. 20). O curso fora planejado em dois anos. “No primeiro, o estudo de anatomia e da fisiologia do homem. No seguinte, o estudo das raças humanas, especialmente o das raças americanas, abrangendo em parte as questões de herança, mestiçagem e aclimatação. Monogenismo e poligenismo ficarão para o fim” (cf. Castro Faria, 1999, p. 23).

As proposições de Lacerda correspondem ao processo mais amplo analisado por Stocking Jr. (1982) de incorporação dos debates de raça no discurso científico ao longo do século XIX e sua inserção no Brasil conforme o movimento apontado por Schwarcz (2004). Para a autora, mais do que transplantar diretamente o conceito de raça tal qual formulado pelos centros europeu para a América, os cientistas brasileiros promoveram a sua adaptação. Um exemplo dessas transmutações de sentido pode ser apontado com o elogio feito por Roquette-Pinto à mestiçagem, vista como degenerescência na Europa.

Como desdobramento do curso e desses debates, Batista de Lacerda propôs a realização de uma exposição antropológica prontamente aceita por Ladislau Netto. O diretor, apostando na dimensão etnográfica, nela percebeu a possibilidade de sobressair-se aos esforços dos americanistas e de elevar o Museu Nacional além do reconhecimento até então alcançado (Lacerda, 1905, p. 56). Para tanto,

solicitou ao ministro que enviasse aos presidentes de Província ofícios requisitando a remessa de objetos que pudessem servir à exposição. A preparação para o evento iniciou-se ainda em 1881, com a solicitação de objetos, a recepção deles e a organização de expedições específicas para realização de novas coletas e escavações. Inicialmente houve resistência ao envio de objetos, mas, à medida que a exposição se aproximava, as remessas foram se intensificando.

Não era, obviamente, a primeira vez que Ladislau Netto realizava uma exposição. Além da exposição permanente do Museu Nacional, minuciosamente descrita em “Investigações” (Netto, 1870, p. 153-310), durante sua gestão ocorreu a “Exposição da Filadélfia”, em 1876, que permitiu a Ladislau experimentar uma exposição de grandes dimensões em âmbito internacional. Pôde também perceber a repercussão que as mostras levadas pela comissão brasileira despertavam no público. A coleção por ele preparada, por exemplo, foi tida como uma das mais notáveis. A composição que Hartt fez, com imagem dos botocudos, realizadas por Marc Ferrez, acompanhadas de régua, foi replicada em exposições posteriores. Inclusive, na Exposição Antropológica de 1882 (Nascimento, 2009, p. 131). Demonstrando assim a importância que esses eventos tinham na projeção dos que lhes seguiam.⁴

Além das exposições promovidas pelo Museu Nacional, ou com sua participação, ocorreram nesse período outros grandes eventos expositivos, dentre os quais se destacam as exposições nacionais e estaduais, com regularidade desde 1861, para eleger os objetos que seriam remetidos às feiras mundiais; as exposições da Academia Imperial, desde 1879; e a “Exposição Nacional das Indústrias”, promovida pela Biblioteca Nacional em 1881 (Andermann, 2004, p. 129).

Se por um lado esses eventos promoveram, como afirma Andermann (2004), a descentralização do poder de representação do patrimônio cultural nacional pelo Museu Nacional, por outro eles ajudaram a construir uma familiaridade do público com a linguagem expositiva e um circuito colaborativo entre as instituições envolvidas. Além disso, segundo Castro Faria (1999, p. 24), a singularidade da exposição de 1882 residia tanto na ideia de sua concepção quanto nos resultados que a partir dela foram obtidos. Em relação aos resultados, tivemos, como principais, a consolidação da antropologia no Brasil enquanto

4 Para uma descrição detalhada das exposições realizadas no Museu Nacional desde a sua fundação, ver Castro Faria (1993) e Nascimento (2009, p. 95-142).

disciplina autônoma e com métodos delimitados e a projeção internacional do Museu Nacional como instituição à qual esta disciplina estará referida. A realização dessa exposição em conjunto com o curso de antropologia constitui, portanto, a consolidação do campo antropológico no Brasil em fins do século XIX (Castro Faria, 1998, p. 20).

Em termos de ganhos materiais para o museu, com a Exposição Antropológica de 1882 as coleções dobraram de tamanho e o conhecimento produzido pôde ser propagado por um público bem mais amplo (Nascimento, 2009, p. 200), ao mesmo tempo em que as relações de envio de objetos com fins expositivos consolidaram-se entre governos provinciais, particulares e o Museu Nacional. Se o desejo por um museu etnográfico no Brasil, brevemente discutido no bojo dos debates sobre o regulamento de 1876, jamais se concretizou, Ladislau pôde, em parte, continuar a realizá-lo por meio das exposições. Por exemplo, em 1889, na Exposição Universal de Paris, realizada com o objetivo de comemorar o centenário da Revolução Francesa.

Os anos seguintes à República vieram conduzir Ladislau aos seus últimos atos à frente do Museu Nacional. A transferência de todas as coleções do museu para o edifício da Quinta da Boa Vista levou cerca de três anos, e marca os últimos momentos de Ladislau Netto, que seguiu acompanhando essa transposição até a sua aposentadoria, em 1893, quando entregou a direção geral a Domingos José Freire, importante pesquisador responsável pelos primeiros estudos dos modos de transmissão da febre amarela.⁵ Este a exerceu até 1895, ano em que Batista de Lacerda retorna à instituição, agora em seu comando geral.

Quando assumiu a direção do Museu Nacional em 1895, Batista de Lacerda retomou o “espírito reformista” do museu. Todos os ajustes e ampliações necessários à exposição dos objetos, realizada durante o período no Campo de Santana, tiveram que ser refeitos em face das novas condições expositivas. Primeiramente, Lacerda retirou o pátio central que havia sido erguido para

5 Domingos José Freire foi diretor do Museu Nacional entre os anos de 1893 e 1895. Uma década antes de iniciar a direção do museu, já havia sido reconhecido como um importante cientista, sobretudo na área de pesquisa relativa às causas da febre amarela. A sua vacina desenvolvida no início da década de 1880 já contava em 1883 com mais de duas mil pessoas vacinadas com êxito, o que levou à criação em 1892 do Instituto Bacteriológico Domingos Freire (Brasil, 1892). Para uma análise da atuação de Domingos José Freire na constituição do campo de bacteriologia no Brasil, ver o artigo de Benchimol (1995).

o Congresso da Constituinte e o abriu para uma ampla galeria com planos sobrepostos. O mobiliário foi sendo substituído aos poucos e as salas receberam o nome de um naturalista nacional ou estrangeiro, tal como na exposição antropológica. Após esse período de adaptações, o edifício só foi novamente modificado com Roquette-Pinto depois de 1928 (Castro Faria, 1998, p. 70).

Durante a gestão de Batista de Lacerda, além das reformas físicas, novas reformas administrativas foram realizadas. O decreto n. 3.211, de 11/02/1899 (Brasil, 1899) modificou o regulamento de 1876 nos seguintes pontos: os diretores e subdiretores de seção passam a ser denominados professores e assistentes; o Conselho Administrativo passa a compor a Congregação; permanecem as quatro seções, com seus respectivos laboratórios, denominadas (i) Zoologia, (ii) Botânica, (iii) Mineralogia-Geologia-Paleontologia e (iv) Antropologia-Etnologia-Arqueologia, agora acompanhadas por seus respectivos laboratórios; o cargo de Naturalista-Viajante foi suprimido, e as exposições passam a ser abertas ao público de quinta a domingo. Pelo decreto n. 7.862, de 09/02/1910 (Brasil, 1910), foram fundados três novos laboratórios: o de Química Vegetal, o de Entomologia Agrícola e o de Fitopatologia. Neste último regulamento, os cargos de Naturalista-Viajante, Substitutos e Preparadores foram restabelecidos.

Essas modificações imprimiram ao Museu Nacional uma dimensão prática de ciência que se juntou à tradição etnográfica introduzida desde a “Exposição Antropológica” de 1882. Esse processo culminou numa ênfase dada às investigações e pesquisas, que se tornaram cada vez mais postas a serviço da busca de soluções para o Brasil. Isso resultou na redefinição da finalidade da instituição por meio do decreto n. 9.211, de 15/12/1911 como “o estudo e a divulgação da Historia Natural, especialmente do Brazil” (Brasil, 1911, anexo), ainda durante a gestão de Batista de Lacerda. Esse período de intensas mudanças corresponde à consolidação do Museu Nacional como o espaço privilegiado de constituição da antropologia no Brasil, e que Roquette-Pinto encontrou quando nele ingressou em 1905. Ao esboço de Ladislau Netto, com suas linhas dedicadas à instrução pública e à formação de coleções (com destaque às coleções indígenas e arqueológicas), foi sobreposta a dimensão prática de ciência delimitada por Batista de Lacerda. Os primeiros anos do Museu Nacional no século XX combinavam, portanto, uma dupla ênfase, a dimensão etnográfica e a busca por uma ciência prática herdeira da história natural.

O museu como lugar de formação prática em antropologia

Castro Faria, recuperando a história da antropologia no Brasil, apontava que a disciplina enquanto nome simples, praticada na passagem do século XIX para o século XX, não possuía adjetivos. Apenas antropologia, a disciplina “foi se constituindo como um saber construído e por muito tempo operante fora da academia, era um saber ligado à academia por outra especialidade sem a qual ela não poderia se desenvolver. Essa ciência como lugar já destacado na academia e nas universidades era a anatomia” (Castro Faria, 2006, p. 2). Quando Roquette-Pinto recupera o seu processo de entrada na antropologia menciona as aulas com Brant Paes Leme, segundo ele, “inesquecível professor” da cadeira de Anatomia, onde pela primeira vez teve contato com a “ciência das raças humanas” (Silveira, 1939, p. 46).

A sua monografia de conclusão de curso, *Ethnographia americana: o exercicio da medicina entre os indigenas da America* (Roquette-Pinto, 1906), é a primeira expressão da aliança do autor com a antropologia. Por meio desse trabalho é possível acessar as principais referências antropológicas que nortearam o trabalho do autor nos anos que antecedem seu ingresso no Museu Nacional. A análise dos dados apresentada em sua *Ethnographia americana* já incorporava os métodos da etnografia e da antropometria (Souza, 1920, p. 216) e permite conhecer um pouco mais sobre o que Roquette-Pinto entendia por antropologia.

Um ponto fundamental desse trabalho reside na sua proposta: investigar as funções médicas nas sociedades indígenas da América. Imaginar um médico, no início do século XX, com todo o status e a distinção atribuída à sua função, dispor-se a contrapor tais práticas às indígenas, caracterizadas por sua “primitividade”, é de fato um aspecto surpreendente da obra de Roquette-Pinto. O autor, apesar de não abdicar de tal caracterização, constrói sobre essas populações uma alteridade relativa em que, a cada “estágio evolutivo”, as “funções médicas” vão se especializando até o “estágio atual”.

No entanto, apesar da inovação de sua monografia, o primeiro trabalho confiado a Roquette-Pinto, logo após a sua nomeação como assistente do Museu Nacional, em 1906, diz respeito a uma antiga tradição de pesquisa do museu: a exploração dos sambaquis. Na ocasião, o então jovem médico foi enviado ao litoral do Rio Grande do Sul para o estudo dos sambaquis, um dos temas caros à época. Tais formações guardavam, em seu interior, importantes materiais

arqueológicos, fonte de estudo para diversas especialidades. Quando Roquette-Pinto chegou ao litoral do Rio Grande do Sul, Barbosa Rodrigues, Batista de Lacerda e Miranda Ribeiro, para citar apenas pesquisadores vinculados ao Museu Nacional, já haviam há muito realizado pesquisas nessas formações.

O interesse pelas pesquisas em sambaquis advém do rico potencial que os materiais ali encontrados tinham para o desenvolvimento das teorias raciais em curso no século XIX. Rudolf Virchow, importante formulador da teoria da craniometria, professor em Berlim e um dos fundadores do Museu de Antropologia naquela cidade, tinha como base de estudo materiais advindos dos sambaquis de São Paulo e de Santa Catarina (São Francisco e Joinville) (Castro Faria, 2003, p. 126). Os crânios, os machados e demais artefatos lá encontrados foram fundamentais para o desenvolvimento da sua teoria sobre a relação entre as medidas craniométricas e as capacidades mentais dos sujeitos analisados. O reconhecimento internacional desses estudos, consolidado sobretudo pelos trabalhos da Sociedade Berlinense de Antropologia, Etnologia e Pré-História incentivou o desenvolvimento das pesquisas nacionais que dialogavam fortemente com essa perspectiva.

Além dos trabalhos com sambaquis e os desdobramentos daí decorrentes, Roquette-Pinto tomou parte em importantes congressos científicos onde pôde inserir-se em outras agendas de pesquisas. Dentre essas experiências, destaco o 4º Congresso Médico Latino-Americano, ocorrido no Rio de Janeiro, em 1909, onde apresentou o trabalho intitulado “Ethnographia indigena do Brazil: estado actual dos nossos conhecimentos” (Roquette-Pinto, 1909). Nesse trabalho, ele indica a inexistência de uma história dos povos do Brasil (Roquette-Pinto, 1909, p. 1). Para compensar tais ausências, procede Roquette-Pinto à distribuição da população indígena de acordo com a sua ocupação territorial. Na faixa litorânea do Brasil indica os Tupi, ligados pelos “traços geraes de vida, e de rejião, como tambem as linguas que falavam” (Roquette-Pinto, 1909, p. 3). Os que não estavam nessa área eram os “erradios e ferozes, bestiaes e glutões [...] de animo inabordavel” (Roquette-Pinto, 1909, p. 3). Esses eram os Tapuia (Roquette-Pinto, 1909, p. 4). Ao contrário dos Tupis, a denominação Tapuia abrangia grupos diversos em costumes e linguagem que, no entanto, segundo o autor, formavam uma única raça (Roquette-Pinto, 1909, p. 4).

Malik (1996, p. 71) ao analisar a produção do discurso de *raça* indica ser essa uma categoria que envolve uma relação mutável ao longo do tempo

entre “humanidade”, “sociedade” e “natureza”. Para sua compreensão devemos entender os modos pelos quais essa relação tem sido formulada e reformulada e como, em determinados momentos, ela se condensa no discurso da *raça*. Mais que um único sentido para *raça*, precisamos compreender os seus múltiplos usos e não como mera portadora de um único fenômeno ou de uma relação. No caso do trabalho anteriormente citado de Roquette-Pinto, suas proposições acerca da *raça* apoiavam-se nos estudos de Von Martius; D’Orbigny e Ehrenreich, demonstrando a forte influência germânica na construção dos seus argumentos. O antropólogo recuperava, nesses autores, as classificações linguísticas dos povos do Brasil e suas rotas de migração, numa tentativa de conciliar os pontos divergentes a fim de produzir uma síntese.

Propunha Roquette-Pinto, por ser a língua um critério falho e um aspecto facilmente modificável, os costumes e outros possíveis aspectos para classificação dos povos do Brasil. Note-se que ao se referir a “costumes” o autor aponta para objetos: “o botoque para os Gês, as redes de fibras de palmeira para os Aruaks, as de algodão para os Carhibas, o tembetá para os Tupis” (Roquette-Pinto, 1909, p. 11-12). E, no aspecto físico, indica Roquette formarem um conjunto relativamente homogêneo, “são todos euticomí, mezorrinós, eurignatas, megazemas, embora de fenda palpebral estreita e oblíqua”. E, por isso, conclui o autor que “no Brasil, ninguém pôde reconhecer, entre eles, mais de um tipo físico” e que “no critério antropológico nada aproveita a classificação das nossas tribus”. Os domínios etnográficos, por sua vez, são apontados igualmente como falhos devido às divisões linguísticas. Devem ser aceitos somente com reservas (Roquette-Pinto, 1909, p. 13).

Propõe o estudioso que se adote o elemento geográfico sem desprezar os dados linguísticos. Seu objetivo não era “fazer dos índios acidentes geográficos, característicos a certas regiões; o que se quer é não separar cada tribo do seu âmbito de digressões”. Quanto à migração dos grupos, responde o autor que as delimitações se fazem em grandes faixas e respondem a “um fato real”, “a íntima relação do povo com o seu meio astronômico restrito” (Roquette-Pinto, 1909, p. 14, 16). Tal formulação advém dos critérios geolinguísticos propostos por Paul Ehrenreich.

O valor do trabalho de Roquette-Pinto reside em dois pontos. Primeiro, a síntese realizada das teorias de Von den Steinen, Ehrenreich e Von Martius e o esboço de classificação dos povos indígenas do Brasil segundo as orientações de Ehrenreich. Dada essa orientação, tal trabalho permite conciliar

critérios primordialistas, como a língua e a raça, com a história das migrações, compondo assim um quadro mais amplo que foge da correspondência uma raça, uma nação formulada na passagem do século XVIII para o XIX (Malik, 1996, p. 55).

Ao se apropriar de tais referências, Roquette-Pinto colocou-se em posições bem distintas dos seus contemporâneos mais próximos acerca dos debates de mestiçagem e eugenia que explodiriam na década seguinte, sendo objeto de análise tanto da antropologia física quanto dos debates políticos mais amplos. Assim como Boas (2007), Roquette-Pinto deslocou o foco de atenção da dimensão específica da raça enquanto categoria científica para tornar-se um crítico ideológico dela, percebendo o valor relativo de todas as culturas. Enquanto Batista de Lacerda propunha formas de branqueamento da população mestiça do Brasil, Roquette-Pinto buscava instruir e educar as massas como meio para torná-las nacionais.

Tal oposição não se dava, no entanto, de modo polarizado. Em 1911, Roquette-Pinto, indicado pelo Museu Nacional na qualidade de assistente de Batista de Lacerda, foi enviado ao 1º Congresso Universal das Raças. O trabalho apresentado por Lacerda, “*Sur les métis au Brésil*” – buscava comprovar a viabilidade da tese de branqueamento para o caso da população brasileira em cem anos. E para isso, tinha por única prova estatística o trabalho fornecido por Roquette-Pinto. Segundo Castro Faria (1959), “o embraquecimento do brasileiro passou a ser considerado daí por diante não apenas um ideal, mas uma verdade científica; portanto, além de altamente apreciada, incontestável” (Castro Faria, 1959, p. 5). Para Seyferth (1985, p. 97-98), a proposição de Roquette-Pinto estava embasada por dados duvidosos e consistia numa projeção, admissível porque repleta de conteúdo ideológico.

Sejam pelos conteúdos ideológicos ou pela força da proposição científica, as considerações de Seyferth e Castro Faria indicam que os trabalhos apresentados pelo delegado brasileiro e seu assistente convenceram o público científico da viabilidade do branqueamento da população brasileira, ainda que seu prazo de realização fosse por vezes questionado. Após o importante evento, Roquette-Pinto partiu em missão oficial de quatro meses pela Europa, onde pôde frequentar as aulas de Brumpt, Tuffier, Verneau e Luschan (Lima; Sá, 2008, p. 61). Com os dois primeiros, teve a oportunidade de atualizar as técnicas de estudo fisiológico, com o terceiro, as de paleoantropologia, e com o quarto, discutir os sistemas de classificação a partir da tonalidade da pele.

Não somente as atividades acadêmicas e a produção científica foram ocupadas por Roquette-Pinto durante os primeiros anos de atuação no Museu Nacional. Em 1910, tem-se notícia de que inaugurou a Filmoteca do Museu Nacional com o objetivo de produzir registros científicos e divulgar a ciência, posteriormente, enriquecida por meio de doações realizadas pela Comissão Rondon (Moreira; Massarani; Aranha, 2008, p. 260). Em 1911, apresentou ao Congresso Nacional, juntamente com Gustav Magnus, um projeto de tradução ao português de importantes obras de viajantes alemães, dentre as quais se destacavam os trabalhos de Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, Karl von den Steinen, Paul Ehrenreich, Max Schmidt, Koch-Grümbert e Fritz Krause.⁶ Não tendo sido aprovado, o projeto foi reapresentado ao Ministério da Agricultura e Comércio em 1917, também sem sucesso.

Em 1912, encontra-se Roquette-Pinto à frente da seção de Antropologia, Etnologia e Arqueologia do Museu Nacional, na qualidade de substituto eventual de Domingos Sérgio de Carvalho. Ele comanda as reformas físicas realizadas no setor, chegando mesmo a desentender-se com setores administrativos do Museu para o atendimento aos seus pedidos.⁷ Ainda em 1912, foi Roquette-Pinto quem escreveu ao *Jornal do Commercio* em defesa do ministro da Agricultura, Pedro de Toledo. Solicitava que fossem retiradas as acusações de abandono das coleções arqueológicas publicadas contra o ministro.⁸ Em sua defesa, apresentava a assinatura do regulamento de 1912 e a contratação de um Conservador em Arqueologia destinado ao cuidado dessas coleções como provas de sua colaboração e cuidado.

Como é possível perceber, em meados de 1912, Roquette-Pinto estava perfeitamente integrado às atividades do museu. Participara de importantes congressos internacionais e nacionais, publicara trabalhos significativos, assumira as atividades administrativas da 4ª Seção e mantinha canais de diálogo com importantes atores externos à instituição. Quando houve a possibilidade de

6 Projeto manuscrito apresentado ao Congresso Nacional da República dos Estados Unidos do Brasil (Acervo Roquette-Pinto, Academia Brasileira de Letras, Pasta 27-05-23). O projeto de tradução de viajantes foi reapresentado em 1917 ao Ministro da Agricultura (Acervo Roquette-Pinto, Academia Brasileira de Letras, Pasta 28-01-22).

7 Cartas de Roquette-Pinto a P. A. Reeves, 13/03/1912 e 20/06/1912 (Arquivo Roquette-Pinto, Academia Brasileira de Letras, Pasta 27-5-03).

8 Carta de Roquette-Pinto ao *Jornal do Commercio*, 20/06/1912 (Arquivo Roquette-Pinto, Academia Brasileira de Letras, Pasta 27-5-03).

seguir com Cândido Mariano Rondon para a região do atual estado de Rondônia, para lá se encaminhou não somente um pesquisador proficiente e interessado no saber acadêmico. O Roquette-Pinto que para lá se dirigiu era também comprometido com o projeto institucional do Museu Nacional e com o projeto de nação em curso.⁹ O período inicial de sete anos dedicados ao trabalho no Museu Nacional em conjunto com as experiências anteriormente descritas imprimiu uma forte dimensão etnográfica à perspectiva inicial de uma abordagem física do homem e de suas manifestações culturais.

O período em que esteve em campo entre os Nambiquara e Pareci no ano de 1912 foi de intensas pesquisas. Lá realizou as primeiras gravações fonográficas de cânticos indígenas, um minucioso estudo antropométrico de suas populações e formulou uma prodigiosa coleção etnográfica. Os ganhos conquistados para antropologia e etnografia brasileiras com a expedição de Roquette-Pinto, em 1912, podem ser comparados na divulgação dos métodos da antropologia e em termos de escalas nacionais aos trabalhos de Malinowski, iniciados em 1914, apenas dois anos depois da expedição à Serra do Norte. Em termos de formação de coleções, por sua vez, pode ser comparada às expedições de Von den Steinen ao Xingu; de Rivers e Haddon ao Estreito de Torres; e de Boas ao norte do Canadá. Oliveira (2006) chega mesmo a afirmar que o patrimônio cognoscitivo formado por essas iniciativas foi único e decisivo para que a antropologia “viesse a ser efetivamente a disciplina científica que conhecemos e cuja genealogia traçamos”.

O estudo, portanto, dessas iniciativas e dos modos de produção dos seus sentidos através dos museus e de suas exposições torna-se fundamental para compreendermos como a antropologia se constituiu na primeira metade do século XX. Num período em que inexistiam programas de pós-graduação e graduações dedicadas à formação do antropólogo, os museus se constituíram quase como as corporações de ofícios medievais, onde para se constituir como mestre o aprendiz necessitava superar o seu professor. Roquette-Pinto, ingresso no Museu Nacional como auxiliar de Batista de Lacerda, após a viagem à Serra do Norte e da publicação de *Rondônia* havia superado os preceitos que recebeu em sua chegada ao museu. Fundava ali uma outra perspectiva de

9 Para uma análise minuciosa da expedição de Roquette-Pinto à região de Rondônia, ver Santos (2011).

prática antropológica, intimamente relacionada ao museus, suas exposições e à tradição germânica de abordagem do espaço geográfico, das línguas e das culturas. As formas como esses aspectos foram materialmente constituídos são o ponto de análise do próximo tópico.

A refundação antropológica das exposições do Museu Nacional e do Museu Paulista

Após o retorno de Roquette-Pinto da região de Rondônia, ainda em 1912, foi dado início a um largo processo de distribuição e divulgação dos objetos etnográficos trazidos. Proponho neste tópico apresentar parte do destino desses objetos e de seus rearranjos, numa tentativa de conhecer suas trajetórias e os seus usos para que deles se possam inferir seus significados produzidos em outros contextos acerca das populações às quais estavam referidos (Appadurai, 2008, p. 17). Tal proposição vem a juntar-se às formulações de Fabian (2010) e Kopytoff (2008) acerca do valor desse empreendimento para alcançar “suas identidades materiais e temporais específicas” (Fabian, 2010, p. 66) e suas redefinições quando colocados em uso (Kopytoff, 2008, p. 93).

As coleções formadas por Roquette-Pinto no contexto da Comissão Rondon possuíam, além de objetos exclusivos e únicos, vários elementos duplicados. Isso, que se pode chamar de excedente, era colecionado justamente para favorecer as trocas institucionais, outro poderoso mecanismo utilizado para formar coleções não acessíveis pelas instituições por meio de seus recursos (humanos e financeiros) próprios. Além disso, os objetos duplicados eram uma das formas de estabelecer parcerias e de divulgar as pesquisas em curso. A Coleção Roquette-Pinto seguiu, em parte, esse destino.

As primeiras remessas dos objetos dessa coleção ocorreram no ano de 1916, para o Museu de La Plata, Argentina. Em 1918, seguiram-se remessas para o Museu Goeldi, no Pará; para o Museu Paulista, em São Paulo e para a República Argentina, sem a especificação do museu destinatário. Ainda em 1918, uma coleção foi remetida à Europa com o fim explícito de permuta. Em 1920, o rei da Bélgica, visitando o Museu Nacional, levou uma parte. Em 1921, a Escola Normal de Artes e Ofícios Wenceslau Braz, no Rio de Janeiro, e museus norte-americanos receberam coleções por meio da atuação de Berta Lutz, que havia

sido enviada para aquele país com o intuito de estudar o papel educativo dos museus norte-americanos. Em 1922, mais uma vez com a intermediação de Lutz, aos museus norte-americanos foram destinados objetos. E, em 1926, foi a vez da delegação da antiga Tchecoslováquia. Depois disso, novas saídas somente ocorreram em 1957, para o Instituto de Neurologia, e em 1971, à Escola de Comunicação do Ministério do Exército.¹⁰

Remontando o percurso de divulgação e de circulação dos objetos da Serra do Norte, pode-se indicar como primeira ação facilitadora desse processo, sem dúvida, a publicação de *Rondônia*, na revista *Arquivos do Museu Nacional*. O alcance de distribuição da revista¹¹ e o reconhecimento por ela acumulado contribuíram para legitimação tanto do livro produzido (texto, imagens, método de investigação), quanto do autor. Não se pode esquecer de que em *Rondônia* há uma larga explicitação dos objetos pertencentes à Coleção Roquette-Pinto. E com isso, o reconhecimento à obra tornou-se, em parte, o próprio reconhecimento à coleção.

Outra obra destacada no rol de textos que contribuíram à divulgação do acervo do Museu Nacional é *Anthropologia: guia das collecções* (Roquette-Pinto, 1915). Esse guia vinha sendo preparado desde 1912, junto com os trabalhos de reorganização e catalogação das coleções da 4ª Seção. As duas atividades buscavam fornecer ao público as informações que ele requeria ao Museu Nacional (Roquette-Pinto, 1912). Nessa obra, Roquette-Pinto privilegiou os domínios da antropologia física, não constando nela nenhum objeto da Serra do Norte e do Vale do Juruena.

No guia, como o próprio autor indica na introdução, buscou-se, em linguagem simples e acessível, explicar as bases fundamentais da antropologia, e não realizar um catálogo do museu (Roquette-Pinto, 1915, p. 3). Tal proposta não poderia ter sido mais satisfatória para as expectativas da época. Além de alcançar seu propósito inicial, informar as massas em linguagem simples e direta, seu horizonte foi lançado ainda mais longe. No Relatório Geral de 1922,¹² ele é

10 Informações do livro de tombo do Museu Nacional, Setor de Etnologia e Etnografia.

11 Que incluía todos os continentes e destinos como URSS, Austrália, Japão, Egito e São Salvador, dentre muitos outros. Para uma análise da circulação das revistas, ver Agostinho (2014).

12 Relatório Geral de 1922 enviado ao Ministério da Agricultura Indústria e Comércio (MAIC), depositado no Setor de Memória e Arquivo.

apontado, com a revista *Arquivos do Museu Nacional*, como os embaixadores do museu junto aos principais centros científicos do mundo, responsáveis, assim, pelo aumento do prestígio da instituição.

Os resultados da reformulação das exposições, iniciada com a preparação do guia, foram menos divulgados, porém, não menos impactantes. Em 1914, Domingos de Carvalho, chefe da seção de Antropologia, Etnologia e Arqueologia, anunciava a conclusão de grande parte da reforma expositiva relativa à 4ª Seção (Carvalho, D., 1914). Em 1915, com a finalização da nova organização, ele explicitava quais foram os critérios adotados, “entendi que nos era forçoso conciliar, tanto quanto possível, a maneira de dispor o material etnográfico nas salas e galerias que lhe competem com a distribuição geográfica das tribos que eles representam, adotado o critério de localizá-las consoante as bacias fluviais dos territórios sobre que elas assentam” (Carvalho, D., 1915, p. 2). Como as coleções do Museu Nacional não possuíam elementos de todos os grupos apontados, propôs Domingos de Carvalho completar os dados com fotografias, desenhos, etc. Sugeriu ainda a produção de quadros murais por bacia fluvial com a indicação dos grupos extintos e existentes¹³ (Carvalho, D., 1915, p. 2).

Domingos de Carvalho buscava orientar os esforços da seção em proveito da generalização. Não pela compreensão de algumas povos indígenas, mas das diversas regiões etnográficas do Brasil. Ao estudo do homem primitivo (físico, emocional, intelectual), acreditava dever-se conjugar o estudo dos fatores externos, contribuindo-se assim para o conhecimento do clima, do solo, da geografia, da botânica e da zoologia (Carvalho, D., 1915, p. 3). Para mim, parece clara a disposição de Domingos de Carvalho de reformular o modelo expositivo instituído em 1882, pela primeira Exposição Antropológica. Nesse, a totalidade da vida da aldeia buscava ser representada por meio da reprodução das cenas nativas. Agora, buscava-se uma apresentação científica para os objetos, que passava pela sua associação com o meio físico (ver Figuras 1 e 2, dos dois momentos).

13 Os quadros-murais foram, pela primeira vez, utilizados por Ladislau Neto após o regulamento de 1876 numa tentativa de elaborar materiais didáticos aos cursos públicos. No Relatório Geral de 1922, a distribuição de quadros-murais é apontada como uma alternativa, já em prática, à diminuição da distribuição de coleções. Tal ação visava dar continuidade ao alcance do ensino das ciências naturais promovido pelo Museu Nacional.

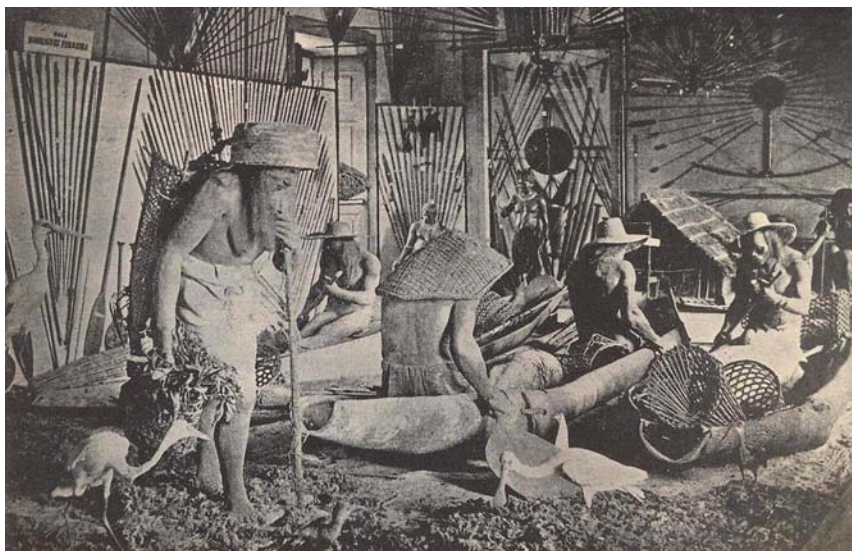


Figura 1. Exposição Antropológica de 1882 (fonte: Setor de Fotografia do Museu Nacional).



Figura 2. Vista da Sala Gabriel Soares, ao fundo Sala Broca (fonte: Setor de Fotografia do Museu Nacional).

Se, no guia de antropologia do Museu Nacional, Roquette-Pinto optou por não incluir os materiais provenientes de Rondônia, nem as orientações postas em curso por Domingos de Carvalho, na reformulação da sala Etnografia Brasileira, do Museu Paulista, a opção será em parte contrariada. A pedido de Affonso Taunay, na época diretor em comissão do Museu Paulista, para lá se dirigiu Roquette-Pinto em março de 1918, permanecendo até abril do mesmo ano.¹⁴ Já incumbido da tarefa de reorganizar aquela sala da instituição, que há muito vinha sendo negligenciada pelo diretor anterior, Von Ihering.

Von Ihering havia sido o primeiro diretor do museu, fundado em 1894, cargo que ocupou até 1917, quando foi substituído por Affonso Taunay. O Museu Paulista havia sido idealizado como um marco celebratório da independência. Nesse sentido, tanto o palácio construído quanto o museu que passou a funcionar nos anos seguintes constituem dois processos correlacionados com aquele momento. O palácio foi projetado por Tommaso Gaudenzio Bezzi e levou quase dez anos para ficar pronto. Quando concluídas as obras, cerca de cinco anos depois o edifício recebeu a coleção do coronel Joaquim Sertório, que constituiu sua base de fundação. Sertório era um homem influente na sociedade paulistana, comerciante e membro da Guarda Nacional. Havia acumulado muitos recursos que o permitiram se dedicar ao colecionismo de objetos os mais diversos. Constituíam suas coleções moedas, louças, instrumentos musicais, itens de história natural como espécimes de plantas, amostras de madeira, fósseis, animais empalhados, objetos indígenas, dentre outros.

Embora desprovida de sistematização científica e seguindo o modelo de organização dos gabinetes de curiosidades, a Coleção Sertório chegou a ser organizada em um formato de museu prévio ao Museu Paulista atraindo visitantes, compondo um conjunto de naturalistas e realizando exposições em parceria com outras instituições, como a realizada com o Museu Paraense Emílio Goeldi. Em face do desejo de Sertório de se desfazer das coleções em 1890, Francisco Paula Mayrink, político e empresário, procedeu à aquisição e à doação das coleções ao Museu Paulista (Carvalho, M., 2015, p. 143). Além dessas coleções, fizeram parte do conjunto inicial que fundou o Museu Paulista os materiais do Museu Provincial da Associação Auxiliadora do Progresso de São Paulo; as coleções particulares de Pessanha e de von Ihering (Lopes, Figuerôa, 2003, p. 27).

14 Cartas de Taunay a Bruno Lobo, Semear/MN, P79, doc. 158 e 189.

Foi Von Ihering quem promoveu os primeiros contornos da instituição, imprimindo uma marca acentuada de pesquisas e exposições em história natural.¹⁵ Há uma vasta bibliografia que trata da sua atuação no período formativo do Museu Paulista, bem como de sua experiência prévia e do seu reconhecimento enquanto cientista. Desse conjunto, destacamos os trabalhos de Margaret Lopes e Silvia Figuerôa (2003), Fábio Moraes (2008) e de Lília Schwarcz (2004), que apontam para sua importância nos campos da zoologia e da paleozoologia, e que, de certo modo, foi legada à instituição. A ênfase na história natural impressa por Von Ihering viria a ser substituída por uma perspectiva mais histórica com a entrada de Taunay na direção.

Afonso D'Escagnolle Taunay foi diretor do Museu Paulista de 1917 a 1945 e ao longo dessas quase três décadas produziu uma virada histórica na instituição, convertendo-o em “lugar de memória” da história nacional (Brefe, 2005). Procedendo a uma minuciosa pesquisa histórica, Taunay foi recompondo as coleções históricas do Museu Paulista com farta documentação colonial. Mapas cartográficos, cartas, livros de notas entre muitos outros ocuparam o interesse do diretor. Além disso, Taunay procedeu à remodelagem das exposições do museu convidando para isso especialistas de cada área. Na área de Etnologia e Antropologia convidou Edgar Roquette-Pinto para reformulá-la.

Na sala Etnografia Brasileira, Roquette-Pinto providenciou não somente a inclusão das novas peças nambiquara (levadas com ele em 1918), como promoveu também o rearranjo de toda a sua disposição. Antes expostas sem identificação e em prateleiras, as peças foram indexadas e redistribuídas nas oito vitrines disponíveis (interior e parte superior) e nas paredes acima das vitrines, conforme sua procedência geográfica (ver Figuras 3 e 4) (Taunay, 1919, p. 898, 1937, p.103). Ao entrar na sala, à direita, o visitante deparava-se com objetos indígenas da Guiana brasileira, em seguida, do Amazonas, do Brasil Central, do Mato Grosso, do Espírito Santo, de Minas Gerais e, por fim, de São Paulo (Taunay, 1937, p. 103).

15 A atuação de Von Ihering como diretor do Museu Paulista foi marcada por muitas controvérsias, sobretudo em relação aos seus posicionamentos em relação aos modos como a questão indígena deveria ser conduzida. Tal controvérsia foi motivada especialmente a partir dos conflitos entre índios kaingang e migrantes alemães que haviam passado a ocupar suas terras no interior de São Paulo. Para Von Ihering a solução seria o extermínio da população indígena, posicionamento que foi fortemente combatido pelos colaboradores da Comissão Rondon, entre eles Roquette-Pinto (Lima, 1985, 1990; Lima; Santos; Coimbra Jr., 2005).



Figura 3. Etnografia Brasileira (Sala B-12) (fonte: *Guia da Secção Historica do Museu Paulista*).

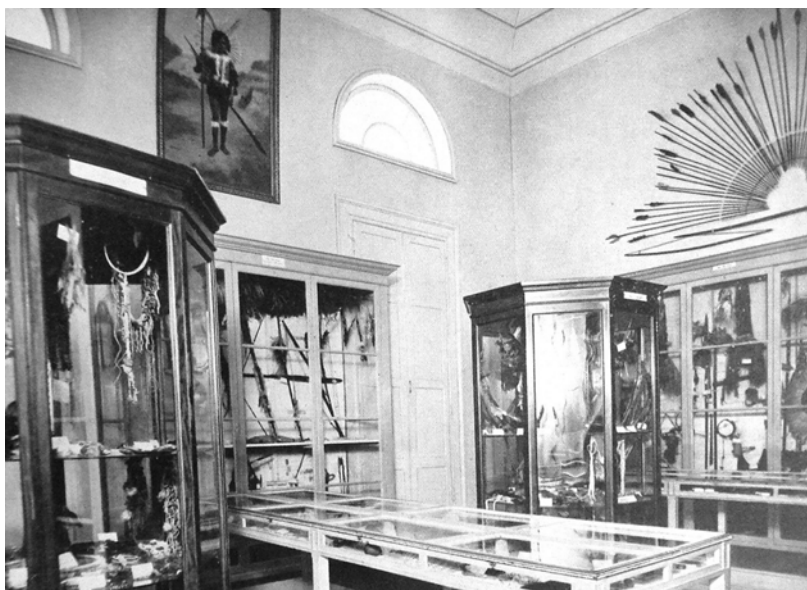


Figura 4. Etnografia Brasileira (Sala B-12) (fonte: *Guia da Secção Historica do Museu Paulista*)

Muito embora o padrão de seleção de armas, com a apresentação de flechas, arcos, bordões, tacapes, machados e outros, continue a ser recorrente para montagem das exposições (ou, nesse caso, de remodelagem), houve espaço para inserção de outras tipologias. Na nova sala, encontravam-se os elementos rituais e musicais indígenas, assim como os de sua organização social e os estéticos. Os diademas de penas, os braceletes, os cocares, as flautas e os abanos dos índios de Rondônia dividiam o espaço com as máscaras de dança, o calendário indígena, colares, instrumentos musicais dos Tucano e dos Tariana e as cabeças mumificadas dos índios jivaro e dos Mundurucu do Tapajós, entre outros objetos (Taunay, 1937, p. 104).

Na apresentação dos objetos, pelo *Guia da Secção Histórica*, a descrição oscilava entre elogios à técnica indígena e indicações de sua primitividade, exotismo e nível de civilização. O calendário dos Tucano e dos Tariana era classificado como “curioso”; os diademas de penas dos índios de Rondônia, “grandes e magníficos”; e as flautas de taquara ornadas, marcadas “pela sua primitividade” (Taunay, 1937, p. 103-104). A despeito dessas considerações acerca dos objetos, o parecer sobre a reformulação realizada por Roquette-Pinto é a de que ele imprimiu uma “feição altamente esthetica”, revertendo o quadro de má impressão e de desvalorização da coleção característico do arranjo anterior (Taunay, 1919, 1937, p. 103).

O guia histórico, publicado pelo Museu Paulista anos depois, cuidou de consagrar essa reformulação (Taunay, 1937). O guia detinha parte da proposta idealizada para *Anthropologia: guia das collecções* do Museu Nacional e buscava oferecer ao visitante, esclarecimentos sobre as principais particularidades do acervo histórico do Museu Paulista – inaugurado à visitação de modo amplamente reformado no bojo das comemorações do centenário da independência do Brasil (Taunay, 1937, p. 3-4). Para tal comemoração no Rio de Janeiro, Roquette-Pinto investiu seus esforços no que denominou “estudo dinâmico, biológico, dos nossos objetos e de nossas condições naturais” (Roquette-Pinto, 1922). Trata-se do estudo das características antropométricas e dos estudos de antropologia fisiológica da população brasileira, naquele ano levado ao seu grau máximo (Roquette-Pinto, 1922).

Não obstante a ênfase em 1922 nos estudos antropométricos, após a morte de Domingos Sérgio de Carvalho, em agosto de 1924, houve a nomeação de Roquette-Pinto para cargo de chefe da seção de Antropologia, Etnologia e

Arqueologia. Dada a composição da seção que ele passou a administrar, a partir daí, entraram em curso novas reformulações expositivas, nas quais o espaço destinado à etnografia foi consagrado juntamente com os estudos antropométricos. Roquette-Pinto reconhecia, como a grande contribuição de Sérgio Carvalho ao Museu Nacional, a inserção científica por ele promovida desde 1910. No entanto, passados 14 anos, entendia ser “chegado de sobra o momento de modificar a organização atual do Museu, de modo a que os seus serviços de ensino público sejam cada vez mais úteis” (Roquette-Pinto, 1924).

Para tanto, realizou ainda no ano de 1924, a revisão do catálogo geral que contava com 17.777 espécimes de antropologia e de etnografia,¹⁶ deu início à preparação da segunda edição do guia de antropologia, com inclusão de diagramas e figuras, à classificação do material no depósito – realizada em pequena escala devido tanto à deficiência de pessoal como pela ausência de bibliografia (a ser suprida pelas novas aquisições) e ao estudo do material recolhido para determinação das características antropológicas da população do Brasil – que se tornaria o seu grande projeto de pesquisa nos anos 1930 (Roquette-Pinto, 1924).

Cinco anos depois, é possível ter notícias do resultado do empreendimento de Roquette-Pinto iniciado naqueles anos. Em 1929, então como diretor do Museu Nacional,¹⁷ anuncia a reformulação completa das salas expositivas da instituição. Agora, o público contava com 13 espaços amplamente reformados, cujo percurso era: (i) Antropologia física; (ii) Idade do homem (ainda em organização em 1929); (iii) O homem na América (Pedra); (iv) Paleoetnografia. Cerâmica. Brasil; (v) Cerâmica moderna. Brasil; (vi) Cerâmica. América; (vii, viii, ix, x) Coleções etnográficas (distribuição do material dos diferentes grupos indígenas, dispostos por ordem geográfica); (xi) Populações regionais do Brasil atual (etnografia sertaneja); (xii) Etnografia estrangeira; (xiii) Arqueologia clássica.¹⁸

16 Roquette-Pinto promoveu revisões sucessivas do catálogo da seção de Antropologia, Etnologia e Arqueologia. Alípio de Miranda, em 1917, afirmava ser essa a única seção do Museu Nacional a ter um catálogo “graças ao esforço do Dr. Roquette” (Ribeiro, 1945, p. 27).

17 Cargo assumido em 1927 e no qual permaneceu até 1936 quando deixou a instituição para se dedicar exclusivamente à Rádio Sociedade.

18 Relatório Geral de 1929 enviado ao Ministério da Agricultura Indústria e Comércio (MAIC), depositado no Setor de Memória e Arquivo.



Figura 5. Sala Castelnau, Etnografia do Brasil. A imagem da sala dá uma mostra da visão interna do edifício nesse momento (fonte: Semear/MN).

Pelos critérios utilizados por Roquette-Pinto na reformulação da sala Etnografia Brasileira, do Museu Paulista e por sua aproximação com as teorias de Bastian e Ratzel é bastante provável que ele tenha dado prosseguimento ao arranjo das peças etnográficas do Museu Nacional conforme a distribuição geográfica das populações indígenas, associando-a aos aspectos linguísticos, ao invés das bacias hidrográficas proposta por Domingos de Carvalho. Inaugurava-se assim no Museu Nacional uma nova relação entre antropologia e discursos expositivos.

O sucesso dessa reorganização nos espaços expositivos e nos catálogos do Museu Nacional foi de tal modo significativo que, em 1929, tem-se notícias de que os métodos utilizados no museu serviam como modelo ao Museu do Trocadéro, em Paris.¹⁹ No ano anterior, Paul Rivet havia passado dois meses trabalhando no Museu Nacional, estudando seus métodos de organização. Ele

19 Relatório Geral de 1929 enviado ao Ministério da Agricultura Indústria e Comércio (MAIC), depositado no Setor de Memória e Arquivo.

então teria recolhido três modelos diferentes de catálogo a fim de utilizá-los no Trocadéro, do qual era diretor. E, no ano seguinte, havia enviado uma carta indicando sua utilização. Além de sua admiração pelas coleções, as formas de classificação e organização lhe foram de tal modo surpreendentes, que assim registrou suas impressões no livro de visitas do Museu Nacional, em 14 de setembro de 1928:

Personne n'a le droit de parler d'ethnographie brésilienne s'il n'a visité et étudié en détail les admirables collections du Musée National de Rio de Janeiro. Jamais je ne me suis autant instruit que pendant les trops courtes semaines que j'ai passées á Rio. J'en emporte un souvenir délicieux.

Considerações finais: o exercício da antropologia nos museus brasileiros na primeira metade do século XX

Ao longo do artigo vimos como os museus Nacional e Paulista postularam uma relação bastante próxima e, diríamos, indissociável da antropologia. Inicialmente formulada a partir de uma ênfase física, cientificista e nacionalista, que marcou as primeiras décadas dessa associação ainda no século XIX, essa relação passou para uma dimensão profundamente etnográfica e, por vezes, de compromisso político em relação aos povos representados, sobretudo a partir das primeiras décadas do século XX, com a atuação de Edgar Roquette-Pinto. A passagem entre uma e outra dimensão não provocou necessariamente a supressão da primeira, tendo o aspecto nacionalista e cientificista coexistido com a dimensão etnográfica.

Observando essa relação, podemos afirmar que a história dos museus (notadamente do Museu Nacional e do Museu Paulista) se confunde com a própria história da antropologia brasileira. Concentrando no período que vai do concurso de Edgar Roquette-Pinto para o Museu Nacional, em 1905, até a sua saída para assumir a Rádio Sociedade, em 1936, podemos destacar por meio de sua trajetória três principais aspectos da relação entre museus e antropologia para o caso analisado.

O primeiro aspecto diz respeito ao sentido da ciência da época que conformou as bases da atuação do antropólogo no museu. A formação em antropologia

não correspondia nesse período a mais do que uma dimensão positivista ou meramente desdobrada da história natural. Partindo de uma formação médica, a experiência de se converter em antropólogo combinava a dimensão dos estudos físicos com a observação dos aspectos culturais das populações indígenas. Isso foi visto, sobretudo, a partir da análise do material de conclusão de curso de Edgar Roquette-Pinto (1906), *Ethnographia americana: o exercício da medicina entre os indígenas da America*.

Essa passagem e formação em antropologia, num período em que inexistiam graduações na área, deu-se fortemente na formação prática empreendida pelos museus. Essa formação envolvia a aproximação com outras correntes teóricas; no caso da trajetória de Roquette-Pinto foram determinantes os estudos germânicos por meio das obras de Ratzel, de Von den Steinen, de Eherenreich e de Von Martius. A geografia e a língua forneceram assim o contraponto teórico sobre o qual o antropólogo debruçou-se na conformação de sua análise sobre as populações autóctones.

Ainda no museu, cabia ao antropólogo a proposição de um conjunto muito amplo de atividades de divulgação científica, que envolvia desde a formulação de revistas, catálogos até a proposição e a reformulação das exposições. E aqui aparece uma segunda dimensão bastante forte da antropologia nos museus nesse período – a sua função de comunicação pública. Não se trata de modo algum de uma antropologia de gabinete encerrada entre quatro paredes, mas de uma proposta que se desdobra para uma leitura do mundo nativo a ser comunicada com o grande público. O trabalho de comunicação e de divulgação científica era ainda acompanhado de um trabalho voltado ao ensino e à educação escolar por meio da organização de duplicatas, quadros murais, cursos de formação e de constituição de um setor específico de diálogo com o público – a Seção de Assistência ao Ensino (SAE) do Museu Nacional.

Por fim, gostaria de destacar o último aspecto da relação estabelecida entre a antropologia e os museus nesse período, a dimensão do compromisso político com o colecionismo e com as populações autóctones estudadas. Ainda partindo da análise da trajetória de Roquette-Pinto, ele afirmava em seu livro *Rondônia*: “Quem sabe si mais tarde, um filho da Rondonia, bisneto de alguns desses que deixei com saudade em 1912, educado por um sucessor do Mestre, si o houver capaz de recolher a herança, não folheará estas notas, para liga-as ao

material conhecido e traçar, assim, a notícia completa do seu povo?” (Roquette-Pinto, 2005, p. XV)

A aposta de Roquette-Pinto com a formação de coleções para os museus não estava restrita somente ao momento de sua coleta e exibição; ou, ainda, à sua própria produção científica. Ela apontava para um horizonte futuro no qual imaginava os descendentes daqueles grupos buscando em seus registros os caminhos necessários para reconstrução da sua própria trajetória. Estamos hoje no final do horizonte imaginado por Roquette-Pinto, o futuro no qual os descendentes daqueles grupos acessam o ensino superior, frequentam os museus e elaboram para aqueles objetos colecionados novas interpretações e sentidos. Cabe agora a nós, antropólogos situados entre os museus e a universidade, traçar novos horizontes e futuros possíveis – que a trajetória dos que nos precederam, seus sonhos e investimentos políticos nos sirvam como inspiração para essa construção. Agora, não mais sozinhos, mas ao lado daqueles que por tanto tempo frequentaram apenas as vitrines.

Referências

- AGOSTINHO, M. de B. *O museu em revista: a produção, a circulação e a recepção da revista Arquivos do Museu Nacional (1876/1887)*. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2014.
- ANDERMANN, J. *Espetáculos da diferença: a Exposição Antropológica Brasileira de 1882*. *Topoi*, v. 5, n. 9, p. 128-170, 2004.
- APPADURAI, A. (org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.
- BENCHIMOL, J. L. Domingos José Freire e os primórdios da bacteriologia no Brasil. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 67-98, mar./jun. 1995.
- BOAS, F. Raça e progresso. In: CASTRO, C. (org.). *Franz Boas: antropologia cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 67-86.
- BRASIL. *Decreto nº 1171, de 17 de Dezembro de 1892*. Organiza o Laboratório de Bacteriologia. Rio de Janeiro, 1892. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1171-17-dezembro-1892-505515-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 28 jan. 2018.

BRASIL. *Decreto nº 3.211, de 11 de Fevereiro de 1899*. Approva o regulamento para o Museo Nacional. Rio de Janeiro, 1899. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-3211-11-fevereiro-1899-538913-publicacaooriginal-36289-pe.html>. Acesso em: 28 jan. 2018.

BRASIL. *Decreto nº 7.862, de 9 de Fevereiro de 1910*. Reorganiza o Museu Nacional. Rio de Janeiro, 1910. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1910-1919/decreto-7862-9-fevereiro-1910-503025-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 28 jan. 2018.

BRASIL. *Decreto nº 9.211, de 15 de Dezembro de 1911*. Dá novo regulamento ao Museu Nacional. Rio de Janeiro, 1911. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1910-1919/decreto-9211-15-dezembro-1911-502745-norma-pe.html>. Acesso em: 28 jan. 2018.

BREFFÉ, A. C. F. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional, 1917-1945*. São Paulo: Ed. Unesp: Museu Paulista, 2005.

CARVALHO, D. S. *Relatorio da 4ª Secção encaminhado a Batista Lacerda, director do Museu Nacional*. Rio de Janeiro, 1914.

CARVALHO, D. S. *Relatorio da 4ª Secção encaminhado a Batista Lacerda, director do Museu Nacional*. Rio de Janeiro, 1915.

CARVALHO, M. P. De uma “cientificidade difusa”: o coronel e as práticas colecionistas do Museu Sertório na São Paulo em fins do século XIX. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 23, n. 2, p. 189-210, jul./dez. 2015.

CASTRO FARIA, L. *A contribuição de Edgar Roquette-Pinto para a antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1959.

CASTRO FARIA, L. *Antropologia: espetáculo e excelência*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

CASTRO FARIA, L. *Antropologia: escritos exumados: espaços circunscritos: tempos soltos*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1998.

CASTRO FARIA, L. *Antropologia: escritos exumados 2: dimensões do conhecimento antropológico*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1999.

CASTRO FARIA, L. Virchow e os sambaquis brasileiros: um evolucionismo antidarwinista. In: DOMINGUES, H. M. B., SÁ, M. R.; GLICK, T. (org.). *A recepção do darwinismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2003. p. 125-143.

CASTRO FARIA, L. *Antropologia: duas ciências. Notas para uma história da antropologia no Brasil*. Brasília: CNPq; Rio de Janeiro: Mast, 2006.

FABIAN, J. Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 59-73, 2010.

GARCIA, A. Fundamentos empíricos da razão antropológica: a criação do PPGAS e a seleção das espécies científicas. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 411-447, 2009.

KODAMA, K. *Os índios no Império do Brasil: a etnografia do IHGB entre as décadas de 1840 e 1860*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz; São Paulo: Edusp, 2009.

KOPYTOFF, I. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, A. (org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008. p. 89-121.

LACERDA, B. *Fastos do Museu Nacional do Rio de Janeiro: recordações históricas e científicas fundadas em documentos autênticos e informações verídicas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905.

LIMA, A. C. S. *Aos feticistas, ordem e progresso: um estudo do campo indigenista no seu estado de formação*. 1985. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1985.

LIMA, A. C. S. *O Santo Soldado: pacificador, bandeirante, amansador de índios, civilizador dos sertões, apóstolo da humanidade. Uma leitura de Rondon conta sua vida de Esther de Viveiros*. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 1990. (Comunicação n. 21).

LIMA, N. T.; SÁ, D. M. de. Roquette-Pinto e sua geração na república das letras e da ciência. In: LIMA, N. T.; SÁ, D. M. de (org.). *Antropologia brasileira: ciência e educação na obra de Edgar Roquette-Pinto*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2008. p. 57-84.

LIMA, N. T.; SANTOS, R. V.; COIMBRA Jr., C. E. A. Introdução à Rondônia de Edgard Roquette-Pinto. In: ROQUETTE-PINTO, E. *Rondonia: anthropologia-ethnographia*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005. p. 25-39.

LOPES, M. M. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

LOPES, M. M.; FIGUEIRÔA, S. F. de M. A criação do Museu Paulista na correspondência de Hermann von Ihering (1850-1930). *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 10-11, n. 1, p. 23-35, 2003.

MALIK, K. *The meaning of race*. London: Mac Millan, 1996.

MORAES, F. R. Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 203-233, jan./jun. 2008.

MOREIRA, I. C.; MASSARANI, L.; ARANHA, J. Roquette-Pinto e a divulgação científica. In: LIMA, N. T.; SÁ, D. M. de (org.). *Antropologia brasileira: ciência e educação na obra de Edgar Roquette-Pinto*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2008. p. 247-270.

NASCIMENTO, F. R. *A formação da coleção de indústria humana no Museu Nacional, século XIX*. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

NETTO, L. *Investigações históricas e científicas sobre o Museu Imperial e Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Philomatico, 1870.

NETTO, L. *Relatorio do Museu Nacional apresentado ao Illm. Exm. Sr. Conselheiro José Fernandes da Costa Pereira Júnior, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios da Agricultura, Commercio e Obras Publicas*. Rio de Janeiro: Typographia do Diario do Rio de Janeiro, 1875.

NETTO, L. *Le Muséum National de Rio de Janeiro et son influence sur les sciences naturelles du Brésil*. Paris: Librairie CH. Delagrave, 1889.

OLIVEIRA, J. P. de. Apresentação. In: RONDÔNIA 1912: gravações históricas de Roquette-Pinto. Rio de Janeiro: Laced/Museu Nacional/UFRJ, 2006.

OLIVEIRA, J. P. de. Dos museus para as pós-graduações: iniciada com as expedições científicas a antropologia no Brasil se especializou no contexto universitário. *Revista de História*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 70-73, 2010.

OLIVEIRA, J. P. de. *O nascimento do Brasil e outros ensaios: “pacificação”, regime tutelar e formação de alteridades*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2016.

OLIVEIRA, J. P. de; SANTOS, R. de C. M. Descolonizando a ilusão museal – etnografia de uma proposta expositiva. In: LIMA FILHO, M. F.; ABREU, R.; ATHIAS, R. (org.). *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: Editora UFPE: ABA, 2016. v. 1, p. 125-155.

RIBEIRO, A. M. *A Comissão Rondon e o Museu Nacional*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura/Comissão Nacional de Proteção aos Índios, 1945.

ROQUETTE-PINTO, E. *Ethnographia americana: o exercicio da medicina entre os indigenas da America*. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & C., 1906.

ROQUETTE-PINTO, E. *Ethnographia indigena do Brazil: estado actual dos nossos conhecimentos*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1909.

ROQUETTE-PINTO, E. *Relatorio da 4ª Secção de Anthropologia e Ethnographia apresentado ao Sr. Director do Museu Nacional, Bruno Lobo*. Rio de Janeiro: Arquivo Semear/MN, 1912.

ROQUETTE-PINTO, E. *Anthropologia: guia das collecções*. Rio de Janeiro: Typographia da Directoria Geral de Estatistica, 1915.

ROQUETTE-PINTO, E. *Relatorio da 4ª Secção apresentado ao Director do Museu Nacional, Bruno Lobo*. Rio de Janeiro: Arquivo Semear/MN, 1922.

ROQUETTE-PINTO, E. *Relatório da 4ª Secção apresentado ao Director do Museu Nacional, Bruno Lobo*. Rio de Janeiro: Arquivo Semeat/MN, 1924.

ROQUETTE-PINTO, E. *Rondonia: anthropologia-ethnographia*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005.

SANTOS, R. de C. M. “*No coração do Brasil*”: Roquette-Pinto e a expedição à Serra do Norte. 2011. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SEYFERTH, G. A antropologia e a teoria do branqueamento da raça no Brasil: a tese de João Batista de Lacerda. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, n. 30, nova série, p. 81-92, 1985.

SILVEIRA, J. A inquietação artística de Roquette-Pinto. *Vamos Ler*, Rio de Janeiro, p. 46, 22 mar. 1939.

SOUZA, A. P. Notas sobre os costumes dos índios nhambiquaras. *Revista do Museu Paulista*, t. 12, p. 390-405, 1920.

STOCKING Jr., G. W. *Race, culture and evolution*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

TAUNAY, A. E. Relatório referente ao anno de 1918, apresentado ao Senhor Secretario do Interior, Dr. Oscar Rodrigues Alves, pelo Director em Comissão, do Museu Paulista, Affonso D’Escragnolle Taunay. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, t. 9, p. 801-920, 1919.

TAUNAY, A. E. *Guia da Secção Historica do Museu Paulista*. São Paulo: Imprensa Official do Estado, 1937.

TILLEY, C. et al. (ed.). *Handbook of material culture*. London: Sage, 2006.

VELOSO JÚNIOR, C. R. Os “*curiosos da natureza*”: Freire-Allemão e as práticas etnográficas no Brasil do século XIX. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

WOLF, E. *Europe and the people without history*. Los Angeles: University of California Press, 1982.

Recebido: 31/01/2018 Aceito: 6/11/2018 | Received: 1/31/2018 Accepted: 11/6/2018



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro

The Brazilian Anthropological Exhibition (1882) and the presentation of Botocudo Indians: first contact performances in a Brazilian human zoo case

Marina Cavalcante Vieira*

*Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Doutoranda em Ciências Sociais (bolsista Capes)

marina.cavalcante.vieira@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3764-6828>

Resumo

Este artigo remonta a Exposição Antropológica Brasileira, exibida no Segundo Império, no ano de 1882, no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Convido o leitor a interpretar esse evento pouco lembrado da história brasileira, com o intuito de reconstituir a apresentação de sete índios botocudos, levados à corte com a finalidade de serem expostos ao público e ao mesmo tempo estudados pelos pesquisadores do Museu Nacional. Finda a participação dos índios botocudos na referida exposição, publica-se a notícia de que alguns destes mesmos índios teriam sido enviados para a Europa, gerando acaloradas discussões na imprensa nacional. A partir de documentos institucionais do Museu Nacional e reportagens de jornais da época, lança-se luz sobre o fenômeno das grandes exposições antropológicas de finais do século XIX, aqui entendidas como zoológicos humanos. Diante desse evento e da prática de colecionamento e tráfico de pessoas e objetos etnográficos, abre-se um espelho, desde o qual se pode vislumbrar a formação da antropologia brasileira e questões fundamentais à identidade nacional.

Palavras-chave: coleções etnográficas; Exposição Antropológica Brasileira; zoológicos humanos; Botocudos.

Abstract

This article reconstitutes the Brazilian Anthropological Exhibition, displayed in the Second Empire, in the year 1882, at the National Museum of Rio de Janeiro. The reader it is invited to interpret this forgotten event of Brazilian history, with the intention of reconstituting the presentation of seven Botocudo Indians, brought to court for the purpose of being exposed to the public and at the same time analyzed by the researchers of the National Museum. After the participation of the Botocudo Indians in this exhibition, it is published in the news that some of these same Indians had been sent to Europe, generating heated discussions in the national press. From institutional documents of the National Museum and newspaper reports of the time, this article sheds light on the phenomenon of great anthropological exhibitions of the late nineteenth century, understood here as human zoos. Before this event and the practice of collecting and trafficking people and ethnographic objects, a mirror is opened, from which one can glimpse the formation of Brazilian anthropology and fundamental questions to the national identity.

Keywords: ethnographic collections; Brazilian Anthropological Exhibition; human zoos; Botocudo.

Introdução¹

A Exposição Antropológica Brasileira foi inaugurada no sábado, 29 de julho de 1882 no Museu Nacional, à época localizado no Campo de Santana, na cidade do Rio de Janeiro. Houve uma solenidade de abertura às 11 horas da manhã, com a presença da família imperial, composta pelo imperador Dom Pedro II, a imperatriz Teresa Cristina e a princesa Isabel, além de figuras ilustres da sociedade carioca. A inauguração foi programada para coincidir com o calendário das festividades do aniversário da princesa Isabel, e foi declarado feriado nacional.²

A exposição vinha sendo frequentemente anunciada nos jornais, o que explica por que “antes da hora marcada, já era grande a affluencia dos convidados, que percorriam as vastas salas adornadas com a simplicidade de que requerem as festas da sciencia” (O Despertador, 1882b, p. 2). Exibição que mistura ciência e espetáculo, uma “festa da sciencia”, anunciada oficialmente pelo Museu Nacional como evento científico e festejada pelos jornais como entretenimento. No centro desse espetáculo estava a “família” de índios botocudos,³ composta por sete membros, constantemente mencionada nos jornais como a grande atração do evento, embora sequer citados nos documentos oficiais de divulgação do Museu Nacional, tais como o *Guia da Exposição Anthropologica Brasileira* (1882), de cerca de 70 páginas.⁴

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.

2 A exposição havia sido primeiramente programada para inaugurar no dia 2 de dezembro de 1881, como um evento simultâneo e complementar à Exposição de História do Brasil, em seguida remarcada para 14 de março de 1882 e finalmente inaugurada em 29 de julho de 1882.

3 “Botocudo” era um termo generalizante, utilizado pelos colonizadores portugueses para denominar indistintamente etnias indígenas que utilizavam “botoques” ou alargamentos labiais. Os sete índios expostos no Rio de Janeiro denominavam-se como Nak-Nanuk, do tronco linguístico Krenak.

4 O *Guia da Exposição Anthropologica Brasileira* faz referência a pinturas a óleo expostas na Sala Anchieta. Em suas descrições há a referência às etnias e algumas obras contêm nome dos sujeitos retratados, por ser um padrão adotado pelos artistas em questão, Décio Villares e Aurélio de Figueiredo (Borges; Botelho, 2012). A partir desse documento depreendem-se alguns de seus nomes: “Menino Thomé, botocudo Nak-nanuk, do rio Doce; de 8 annos de idade; em busto. Pintado a oleo do natural por Decio Villares [...]. Thomaré, botocuda Nak-nanuk, do rio Doce; de 60 annos de idade; em busto. Pintado a oleo do natural por Decio Villares [...]. Nazareno, Botocudo Nak-nanuk, do rio Doce; de 16 annos de idade; em busto. Pintado a oleo do natural por Decio Villares” (Guia..., 1882, p. 65). O *Diario do Brazil* de 7 de julho de 1882 critica a maneira como os →

A Exposição Antropológica Brasileira insere-se no quadro das grandes Exposições Internacionais, bem como das exposições etnográficas desenvolvidas ao longo do século XIX. Marcadas pela prática colecionista e pela ambição de conhecer, colonizar e categorizar o mundo, as exposições etnográficas expunham objetos e muitas vezes pessoas de culturas exóticas e distantes. Em uma revisão historiográfica,⁵ tais exposições têm sido conceituadas como zoológicos humanos, embora para os seus contemporâneos fossem denominadas de shows etnográficos, exibições antropológicas ou shows étnicos. Opta-se pelo uso do termo zoológico humano, entendido aqui como um conceito, na medida em que, para os ouvidos do século XXI, “exibição etnográfica” é um termo demasiado científico ou asséptico, não tendo na língua portuguesa contemporânea o referente ao mesmo tempo racista e de entretenimento que tinha para os homens e mulheres do século XIX.⁶ Desenvolvidos na junção entre o colonialismo e a formação da cultura de massa, os zoológicos humanos tomam forma no último quartel do século XIX,⁷ combinando funções de espetáculo, performance, educação e dominação.

A exibição de povos ditos bárbaros aconteceu desde Roma, por exemplo, assim como desde as navegações no século XV. Havia o *modus operandi* de levar não apenas matérias-primas, fauna e flora de locais “descobertos”. Pessoas eram levadas para a Europa como suvenires. No entanto, vê-las era um “privilegio” geralmente restrito ao rei e sua corte. O que vemos surgir no século XIX são espetáculos para as massas, com a construção de cenografias, habitats e

-
- índios estariam alojados no Campo de Santana, além de ser o único jornal a publicar os nomes desses índios. Segundo esta fonte, os homens se chamavam Capitão Joaquim Pedro, José, Nazareth e Thomé, e as três mulheres seriam Maréca, Aquinhen e Benta (Diário do Brasil, 1882a, p. 2).
- 5 A literatura sobre o tema dos zoológicos humanos tem sido desenvolvida a partir de uma revisão histórica dentro do quadro dos estudos pós-coloniais. O referido termo foi cunhado por um grupo de historiadores franceses no ano de 2002, com a publicação de *Zoos humains: de la Vénus hottentote aux reality shows*, livro organizado por Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Éric Deroo e Sandrine Lemaire (Blanchard et al., 2002).
- 6 O termo análogo ao nosso “exibição etnográfica” em alemão, *Völkerschau*, carrega esta dimensão colonialista e racista.
- 7 Em 1874 o alemão Carl Hagenbeck, reconhecido como um dos maiores vendedores de animais do mundo, resolve entrar para o negócio dos shows étnicos ou *Völkerschauen*, que ele passa a chamar de exibições zooantropológicas ou *anthropologische-zoologische Ausstellung*, ao remontar habitats com animais, flora e “pessoas exóticas”. Ver Ames (2008) e Thode-Arora (1989).

encenação. A partir daí desenvolve-se um novo conceito de entretenimento, que geralmente envolvia a recriação de vilas, rituais e vida cotidiana.

Grande parte da literatura que se debruça sobre a Exposição Antropológica Brasileira de 1882 aborda o evento diante do panorama da formação de instituições científicas no Brasil ou ainda da história da antropologia física e trajetória de seus intelectuais e pesquisadores.⁸ Este artigo analisa o evento científico sob a perspectiva dos zoológicos humanos, buscando reconstituir a performance e teatro público apresentados pelos indígenas no Museu Nacional, enfatizando as repercussões populares dessa exposição. A intenção principal é descrever o que se passou com os indígenas, seus sentimentos, memórias e subjetividades, apesar de nem sempre os documentos históricos possibilitarem uma reflexão sob a posição das pessoas expostas.

Este trabalho encontra afinidade nas reflexões de Silva (2016), que, ao tratar da história de indígenas no Rio de Janeiro ao longo do século XIX, descreve a passagem dos Botocudos no Museu Nacional sob uma nova perspectiva, justamente porque a autora em questão preocupa-se com os sujeitos expostos, e não com a dimensão institucional da exposição. Há que destacar ainda o recente trabalho de Agostinho (2017), que pensa a exposição a partir da circulação de

8 Ver, por exemplo, a breve citação em Schwarcz (1993), quando trata da formação dos museus etnográficos brasileiros e dos “homens de ciência”. Schwarcz e Dantas (2008) analisam as coleções de Dom Pedro II, abarcando e citando dados sobre a Exposição Antropológica Brasileira, principalmente no que concerne à participação do imperador e cessão de sua coleção nessa exposição. Borges e Botelho (2012) analisam as imagens pintadas a óleo e expostas no Museu Nacional durante a Exposição Antropológica Brasileira, tendo como pano de fundo o desenvolvimento do positivismo nas artes. Nascimento (2009) analisa a formação da coleção de indústria humana do Museu Nacional, investigando as relações entre pesquisa e a formação do acervo, compreendendo a supracitada exposição como forma de divulgação do discurso científico dessa instituição. Andermann (2004) faz uma interessante análise da exposição enquanto um espetáculo da ciência, discutindo as representações visuais de objetos, bem como dos indígenas presentes na exposição em pintura, escultura, fotografia e caricatura. Dantas (2012) destaca a participação do Museu Nacional na Exposição Universal Internacional de 1889 em Paris, tomando a Exposição Antropológica Brasileira de 1882 como uma espécie de preparatório para a participação brasileira no evento francês. Rankel (2007) aborda a participação do Museu Paranaense na exposição de 1882 do Museu Nacional, enfatizando as relações entre discursos racialistas, formação de acervos e a construção de um discurso nacional. Para uma melhor compreensão da exposição a partir da questão da discussão sobre “raça” no pensamento indigenista do século XIX, ver Monteiro (1996). Para uma compreensão do processo de institucionalização da antropologia no Museu Nacional do Rio de Janeiro, ver Keuller (2008).

objetos e pessoas, enfatizando a “exibição humana” e os exames de antropologia física a que os índios foram submetidos.

Adiante veremos algumas das particularidades da Exposição Antropológica Brasileira. Mas antes de chegarmos à exposição, vamos aos seus preparativos. Por que Botocudos, e como eles foram levados ao Rio de Janeiro?

Os preparativos da “festa da sciencia”

No dia 10 de setembro de 1881, Ladislau Netto, então diretor do Museu Nacional, escreve ao ministro da Agricultura para a publicação de uma circular com chamada à contribuição pública com a exposição, culminando em um documento emitido pelo Ministério da Agricultura, datado de 12 de outubro de 1881, publicado em diversos jornais de todo o país. Os interessados poderiam enviar desde vocabulários e lendas indígenas a esqueletos, múmias, colares ou objetos de argila, caça e pesca. Tal como descrito na circular, as contribuições estariam separadas entre as seções de antropologia, arqueologia e etnologia, havendo o comprometimento do museu de devolver os objetos ou arquivá-los com o nome do conessor (em caso de doação), formando-se um júri para premiar os objetos enviados.

A partir da referida circular, cartas e objetos foram remetidos ao Museu Nacional, com contribuições de uma série de províncias. Dentre estas chama a atenção o ofício⁹ escrito de próprio punho pelo presidente da província do Espírito Santo, Herculano Marcos Inglez de Souza, endereçado a Ladislau Netto, afirmando que embora não pudesse satisfazer os pedidos que foram feitos com relação à Exposição Antropológica, envia uma “família” de sete pessoas “indígenas do Rio Dôce”, acompanhados de intérprete, que darão “aos vizitantes da exposição uma idéa exacta de que são os índios do Rio Dôce”. A “família” é “composta d’um velho, casado com duas raparigas, uma velha, um rapaz e dois meninos de diversas idades”. Acrescenta ainda que as duas mulheres têm “o tradicional botoque” e que eles “cantam e dançam de modo muito curis [ilegível] e tocam gaita pelo nariz”. Inglez de Souza

9 Ofício de Inglez de Souza. Museu Nacional, Seção de Memória e Arquivo (Semear). Pasta 21, Documento 121.

recomenda que, durante a sua estada, os tratem bem e deem-lhes presentes a fim de “entretel-os na idéa”, uma vez que “os meus botocudos [...] vão ficar furiosos commigo, porq. lhes fis suppor que o vapor os levava para o Rio Dôce”. Enganados, eles seguem para o Rio de Janeiro, chegando à corte no dia 6 de julho de 1882. Segundo relatório publicado na Assembleia Legislativa da província do Espírito Santo, do mesmo ano, “os indigenas regressarão a esta Provincia logo que sua presença foi desnecessaria na exposição” (Relatorio..., 1882, p. 38). No entanto, a viagem para alguns desses homens e mulheres se tornaria mais longa.

O presidente da província do Espírito Santo havia incumbido o engenheiro João Cassiano de Castro Menezes de coletar objetos com o intuito de representar a província na Exposição Antropológica. Acompanhado do fotógrafo Joaquim Ayres, eles foram os responsáveis por enviar o grupo de Botocudos, o intérprete do aldeamento do Mutum, Tertuliano Rodrigues do Carmo, e quatro caixões com objetos para a corte no Rio de Janeiro. Houve o interesse pela escolha de pessoas capazes de performar cantos e danças, seguindo a fórmula dos zoológicos humanos apresentados na Europa e sua preferência por famílias com crianças. Há ainda a ênfase no elemento exótico: “o tradicional botoque”. Pela carta enviada por Inglez de Souza, fica claro que algo em especial foi pedido ao presidente da província do Espírito Santo, algo que não estava na chamada pública e geral publicada em setembro de 1881. O diretor do Museu Nacional teria pedido expressamente por índios botocudos, ou simplesmente o engenheiro encarregado de coletar objetos resolveu fazê-lo? Note-se que o envio de índios (vivos) não é mencionado na chamada pública feita às províncias.

Segundo o *Jornal do Commercio* de 2 de julho de 1882, a “família de sete botocudos” pertenceria à etnia Nak-Nanuk, “como elles se denominão”. Ainda segundo tal fonte, Ladislau Netto “os havia pedido” ao presidente da província do Espírito Santo “em numero de vinte”, mas Inglez de Souza “teve de lutar com grande difficuldade para lhe enviar estes [índios] que acabão de chegar” (*Jornal do Commercio*, 1882a, p. 1).

Os índios botocudos desempenhavam um papel central no pensamento indigenista da época, figuravam como representantes dos Tapuia, apresentados como selvagens, bárbaros, grotescos e estúpidos, de tronco linguístico distinto do Tupi-Guarani. O antagonismo entre os Tupi e Tapuia ocorreu desde

o processo de colonização e catequese, sendo os Tupi¹⁰ descritos como dóceis à colonização portuguesa. Partindo da distinção entre bons e maus selvagens, compreende-se o frenesi causado pela presença de índios considerados “bravios” na corte. Os Botocudos, além de muitas vezes citados como antropófagos, eram ainda mais importantes para a antropologia física¹¹ praticada no Museu Nacional nas últimas décadas do século XIX. Em um momento em que se procurava o “elo perdido” entre homem e macaco, os pesquisadores do museu afirmavam que os Botocudos seriam o grupo primitivo mais inferior na escala evolutiva. Se pesquisadores de várias partes do mundo tendiam a afirmar que os pigmeus seriam o elo perdido, segundo o Museu Nacional ele estaria no Brasil! Esta é uma das razões por que houve repercussão internacional sobre a Exposição Antropológica Brasileira de 1882.

Joaquim Ayres, fotógrafo da expedição ao Rio Doce, encarregado de fotografar e remeter objetos e Botocudos à corte, relata em sua árdua expedição as dificuldades em trazer os índios, que teriam por diversas vezes fugido.

[...] levámos 27 dias nesta espinhosa arriscada viagem, trazendo 7 botocudos, sendo 3 mulheres e 4 homens, das mulheres 2 tem taboas no beicho, duas são moças e uma velha, dos homens um é velho, feio e desconfiado, dois são moços e uma criança de oito annos, grande quantidade de artefactos de uzo delles, tres ossadas completas, fazendo nós a exhumação, com grande risco de vida nas flores-tas do Rio-Dôce do lado Norte, um craneo e trez ossos do selvagem que assassinou o interprete de Fr. Bento de Bubbio e finalmente uma coleção de photographias constando de 18 retractos em cartões imperiaes e 16 vistas em ponto grande de objectos que dizem respeito a vida selvagem. [...] Das ossadas, também fui eu com

-
- 10 Um grupo de quatro índios xerente, da província de Goiás, havia chegado ao Rio de Janeiro em dezembro de 1881, vindos de uma longa jornada a pé, com o intuito de solicitar audiência com o ministro da Justiça e reclamar providências contra as violências que vinham sofrendo em suas terras. Comandados pelo cacique Casiva, esse grupo de três homens e uma mulher foi estudado pelos cientistas do Museu Nacional, tendo suas medidas antropométricas retiradas, cantigas e vocabulários registrados, além de moldes corporais para a confecção de manequins, esculpidos por Jean Baptiste Després e expostos durante a Exposição Antropológica Brasileira. O grupo em questão foi enfatizado como representante do tronco Tupi, em oposição aos Botocudos.
- 11 Segundo Sá et al. (2008), o médico e antropólogo João Batista de Lacerda foi responsável pelas primeiras atividades regulares de pesquisa e ensino da antropologia física no Museu Nacional, a partir do ano de 1872.

o Sr. Cassiano e os nossos dois camaradas que fizemos a exumação; os botocudos que vierão, quem os convenceu a isso fui eu com o Sr. Cassiano, prometendo-lhes tudo, [...] não sendo muito facil convencil-os a virem, porque duas vezes nos fugirão e a terceira vez, é que podemos trazel-os. (Ayres, 1882).¹²

Ao chegar em Vitória os índios foram enganados sobre o destino do pacote Ceará, no qual embarcaram com destino ao Rio de Janeiro, acreditando que retornavam ao Rio Doce. Logo, não é muito de se estranhar que não estivessem satisfeitos em serem expostos no Museu Nacional, muitas vezes recusando-se a isso, como relatado em diversos jornais, que, entretanto, empenhavam-se em eufemizar em seus artigos o desconforto dos sujeitos expostos, ressaltando a importância da exposição.



Figura 1. Fotografias das três mulheres expostas na Exposição Antropológica Brasileira de 1882, de autoria de Joaquim Ayres (fonte: catálogo on-line do Museu Etnográfico de Berlim). Estas fotografias foram expostas na sala Lund (ver Guia..., 1882).

12 Carta pública ao diretor do Museu Nacional em 31 de julho de 1882, publicada no jornal *O Espírito-Santense*, de 3 de agosto de 1882.

Os Botocudos chegam ao Rio de Janeiro no dia 6 de julho de 1882, cerca de três semanas antes da inauguração da exposição. Queixavam-se de terem sido iludidos, ainda assim foram submetidos a estudos antropométricos, dirigidos pelo pesquisador do Museu Nacional, João Batista Lacerda – através de descrições morfológicas, características cranianas e medição de ossos e arcadas dentárias.¹³

Já estão, ha dous dias, nesta côrte os sete botocudos esperados da província do Espirito-Santo. Constan de 3 homens, 3 mulheres e 1 menino de 8 a 9 annos de idade. O mais velho dos homens deve ter cerca de 60 annos de idade, é o typo perfeito do botocudo, cara larga, angulosa e repulsiva. Tem as orelhas furadas, mas não o labio inferior, como as duas mais velhas das mulheres, que usam de enormes botoques. [...] Estes indios nada fallam do portuguez. Mostram a maior indifferença pelo aspecto desta cidade e ao contrario estão desejosos de regressar quanto antes para suas selvas, queixando-se de que os illudiram, pois não contavam vir ter aqui. O Sr. director do museu, porém, conta que em poucos dias se acharão satisfeitos com os presentes que lhes está já fazendo e com o trazel-os em contacto constante com os objectos fabricados pela mesma tribu. Hontem passaram elles algumas horas no museu a tocarem flauta (pelo nariz) e a experimentarem-se ao arco e á flecha. E, na verdade, homens e mulheres pareciam esquecidos da sua nostalgia. (O Despertador, 1882a, p. 3).

Em decorrência dos preparativos da exposição, o Museu Nacional encontrava-se fechado para visitas, desde o dia 15 de maio daquele ano. Mas apesar disso, a chegada dos Botocudos causou comoção popular, fazendo com que fossem perseguidos pela população nos jardins do Campo de Santana, parque localizado à frente do Museu e espaço no qual instalaram o acampamento dos índios. Nas imediações do museu “estaciona uma onda de povo a espera dos pobres selvagens para recebê-los com umas provas de equivocada admiração” (Gazeta de Noticias, 1882a, p. 1), por isso os índios foram retirados do Campo

13 Para mais informações sobre os estudos antropométricos desenvolvidos nesta instituição, ver Sá et al. (2008). No ano de 1882, a pressão dos abolicionistas da escravatura aumentava, e então uma das questões investigadas pelos pesquisadores foi a força braçal dos Botocudos, com o intuito de usá-los como substitutos dos escravos negros (Andermann, 2004).

de Santana, que à época era um dos espaços centrais da vida urbana do Rio de Janeiro, parque público adjacente à estação central de trens, e levados para o palácio de São Cristóvão, junto ao imperador Dom Pedro II. Desta forma lamenta o jornal *Gazeta de Notícias* (1882a, p. 1): “É pena porém que uma parte do público não tenha querido compreender o espírito de caridade que devemos ter para os pobres índios botocudos que de bom grado se prestam aos estudos a que os sujeitam no Museu.”

Desde os primeiros dias da estada dos Botocudos na corte, o diretor do museu precisou lidar com a perseguição do público. Durante a sua estada em Vitória, os índios já haviam despertado a atenção da população, sendo seguidos por “uma turba de curiosos” (A Província do Espírito-Santo, 1882, p. 3). A tensão entre público, índios e o museu transparece nos relatos de jornais desde o primeiro momento, havendo um crescendo com o passar do tempo, o que levou o museu a tentar remediar a questão: o interesse do público seria algo esperado e desejado, mas a instituição, por outro lado, toma medidas para resguardar os índios do assédio do público e ao mesmo tempo tenta “educar” a audiência, usando os jornais para moldar a maneira como os visitantes deveriam se comportar.

No dia 20 de julho, cerca de dez dias antes do início da exposição, foi comunicado por meio de jornais que os Botocudos seriam expostos no quartel do corpo de bombeiros, edifício vizinho ao Museu Nacional, tendo sido o diretor do museu “obrigado a tomar esta medida” como forma de “conciliar as exigências do publico” e sua “ardente curiosidade” e ao mesmo tempo deixar os índios mais tranquilos para “percorrerem os salões da exposição anthropologica e dançar e cantar á sua vontade, sem os empurrões de que foram elles victimas” (*Gazeta de Notícias*, 1882b, p. 1). Uma quantia de 500 réis seria cobrada para ver os Botocudos, argumentando-se que o dinheiro seria dividido entre o intérprete e os índios “como um forte argumento que os obrigará a ficar mais algum tempo em proveito da festa para que aqui vieram” (*Gazeta de Notícias*, 1882b, p. 1).

A Exposição Antropológica Brasileira

A cerimônia de inauguração da Exposição Antropológica Brasileira contou com a presença das majestades imperiais e discurso de Ladislau Netto, diretor do

Museu Nacional. Mas apesar das oito salas¹⁴ do museu terem encantado seus visitantes, o momento mais esperado seria a exibição dos Botocudos trazidos do aldeamento do Mutum, que, entretanto, não estavam presentes.

Em crônica assinada por Júlio D., na *Revista Illustrada* (1882a, p. 2), o autor afirma que visitou a exposição apenas no seu segundo dia, 30 de julho, justamente para evitar “a amolação” dos “discursos analogos ao acto”, em que há uma mania “de nossos eloquentes, que se aproveitam de cada festa para nos repetirem todos os logares communs que lhes passam pelas cabeças”. Essa crônica relata que o museu foi tomado de assalto pelo público, fazendo com que o diretor Ladislau Netto quase tivesse que “recorrer ás bayonetas” diante da “selvageria fluminense”.

Tanto interesse pela sciencia espanta-me; mas eu acabo por verificar que toda essa curiosidade dos visitantes é apenas para ver os indios. Com effeito, apenas entrados, percorrem, olham, caçam... Nada de indios, além de alguns de papelão, que não satisfazem totalmente a cubiça publica.

Reclamações, protestos, movimento já de partida... Um gaiato lembra-se de espalhar que os indios estão escondidos nos aposentos do director do Museu; e eis os aposentos do Dr. Ladislau Netto invadidos até á cosinha.

Procuram, caçam, varejam toda a casa... Os pobres indios, coitados, corridos da

14 Essas salas foram nomeadas em homenagem a pesquisadores e viajantes que contribuíram com a antropologia brasileira e estudos indigenistas. A primeira das salas com a qual se deparava o visitante era a Vaz de Caminha, com arcos, flechas e remos expostos em vitrines. “No vestibulo e aos lados da escadaria que conduz á primeira sala” viam-se “primorosos arbustos e elegantes coqueiros, dispostos artisticamente” (Diario de Pernambuco, 1882, p. 2). Na sala seguinte, José de Anchieta, encontravam-se pinturas, desenhos e litografias de diversas tribos, além de edições de livros raros de estudos etnolinguísticos e etnográficos indigenistas. A maior das salas era a terceira, Rodrigues Ferreira, no centro da qual foram representadas as margens de um rio, com manequins de índios, canoas, arcos e flechas pendendo do teto. A sala seguinte, nomeada João de Lery, guardava objetos arqueológicos provenientes do Amazonas e sambaquis do sul. Em seguida estava a sala Hart, com objetos de cerâmica. A sala Martins dispunha de diversos artefatos, da coleção privada de Dom Pedro II a produtos cerâmicos do Peru, Guiana Holandesa, Amazonas e Paraná. Na sala Gabriel Soares estavam vestimentas de diversas tribos, bem como instrumentos de guerra, caça e pesca de índios do Pará. A última sala, denominada Lund, guardava ossos de sambaquis e esqueletos e crânios dos Tembé e Botocudos, além de fotografias destes últimos (ver Guia..., 1882).

selvageria fluminense, ha muito, já se tinham ido refugiar em São Christovão, junto ao grande cacique.¹⁵ (Revista Illustrada, 1882a, p. 2).

Cinco dias após a sua inauguração, Dom Pedro II visita novamente a exposição, ocasião em que os Botocudos “achavam-se no museu prestando-se aos trabalhos de que são assumpto seus caracteres physicos” (Gazeta de Noticias, 1882c, p. 1). Noticia-se que dentro de alguns dias os índios seriam expostos no quartel do corpo de bombeiros. Mas no domingo seguinte eles são levados para a Quinta da Boa Vista, alegando-se que no quartel não haveria espaço suficiente, o que impossibilitaria o uso do local em caso de incêndio. Ladislau Netto “attendendo á curiosidade pública” teria providenciado “para que os botocudos possam ser vistos hoje mesmo [domingo, 6 de agosto de 1882] na quinta de S. Christovão, das 11 horas da manhã ás 2 da tarde”, completando o anúncio que “se d’essa primeira exposição nenhum inconveniente resultar da parte dos curiosos, é provavel que outras exposições iguaes se lhe succedam, como meio de satisfazer a curiosidade dos que não os tiverem visto amanhã” (Gazeta de Noticias, 1882d, p. 1).

Um mês após a sua inauguração a exposição continuava a ser bastante visitada, “fallando todos os visitantes com satisfação do que veem e observão” (A Patria, 1882, p. 3). Um cronista chega a descrever ter havido mais de três mil visitantes em um só domingo, reclamando inclusive do grande afluxo e do comportamento do público.

A exposição anthropologica chama todos os dias aos salões do museu um numero consideravel de curiosos e um pequeno numero de pessoas que alli vão estudar.

O nosso povo dá a vida por uma exposição... quando a entrada é gratuita.

Tive por varias vezes occasião de ir á exposição da industria nacional e fazer um calculo do numero de pessoas que lá iam, em relação ao preço de entrada. Nos dias de 1\$000 encontravam-se 50 a 60 pessoas; nos dias de 500 réis, 200 a 300 e nos de 200 réis, 2,000 e mais.

Quer isto dizer que o povo gosta de ver cousas bonitas por preço diminuto.

Na do museu não se paga. O cidadão entra alli como em casa, de chapéu na cabeça e sem receiar que os porteiros o encommodem.

15 O “grande cacique” é a referência jocosa da época ao imperador Dom Pedro II.

No domingo havia nesta exposição mais de 3,000 pessoas entre as que percorriam os salões e as que estavam às portas do edifício esperando a sua vez.

É uma bonita exposição, deficiente, é verdade, mas cheia de atractivos. O homem de sciencia tem alli campo vasto para estudos, mas é necessario que se estabeleça uma esportula á entrada, afim de ver se vai lá menos gente.

No meio de tanto povo não se póde estudar. (Echo do Povo, 1882, p. 1).

Ironicamente, um dos problemas da exposição foi o seu grande sucesso, não apenas para o autor do relato acima, que demanda uma cobrança em dinheiro como forma de restringir o acesso do “povo”, bem como para o próprio museu, que por várias vezes foi aos jornais, na figura de Ladislau Netto, reclamar do comportamento do público, ameaçando retirar os índios botocudos da exposição, em uma espécie de negociação com o espectador, avisando que os índios continuariam a ser expostos “se [...] nenhum inconveniente resultar da parte dos curiosos”. Os inconvenientes não se restringiam ao espaço do museu e ao incômodo causado aos índios. A *Revista Illustrada* (1882b, p. 2), do jornalista e cartunista Angelo Agostini, relata que na quinta-feira, 10 de agosto de 1882, bateu um senhor à porta da casa do diretor do Museu Nacional, às 11h30 da noite, pedindo que a criada da casa o chamasse, para tratar de “um negocio importantissimo” e “urgente”, dizendo o homem a Ladislau Netto: “Queria pedir-lhe um favor: parto amanha para São Paulo pelo trem das seis, e não queria ir, sem ter visto os botocudos!”

Devorados pela curiosidade pública

A *Revista Illustrada* (1882a) traz uma ilustração sequencial publicada em duas páginas, sobre a Exposição Antropológica. O primeiro quadro mostra Dom Pedro II de costas, na presença de Ladislau Netto, olhando estátuas sobre uma mesa (ver Figura 2). Escondido por detrás de uma cortina está o arlequim, personagem criado por Agostini e presente em várias ilustrações do jornal. O narrador conta: “Graças a um amavel convite do director do Museu, conseguimos entrar na exposição anthropologica, e lá deparamos com S. M. apreciando os idolos e manipanços de seus mais legitimis subditos” (*Revista Illustrada*, 1882a, p. 4).



Figura 2. *Revista Illustrada* (1882a, p. 4-5). Da esquerda para a direita veem-se os quadros 1, 2, 3 e 4.

O segundo quadro mostra o arlequim admirado com várias flechas, remos e outros adereços, que colocados em arranjo, uns sobre os outros, parecem explodir sobre o espectador. O narrador conta: “Ficamos deslumbrados diante os innumerados tropheos de armas e objetos indigenas. Achamos porem que a imperial casaca [ilegível] destoava anachronicamente diante essa artística e selvatica industria indigena” (*Revista Illustrada*, 1882a, p. 4). O terceiro quadro mostra Dom Pedro II em pose afeminada, com a mão esquerda na cintura, cocar na cabeça, colares, pulseiras e adereços na perna, segurando uma lança com a mão direita. Dom Pedro mantém o olhar altivo, enquanto o arlequim, igualmente vestido de índio, olha de cima para baixo em deboche (ver Figura 2). Continua o narrador: “Parece-nos que se o nosso imperial senhor juntasse ao seu imperial costume de papos de tucanos¹⁶ mais algumas penas, daria com certeza um imperial cacique bem bonito” (*Revista Illustrada*, 1882a, p. 5). A ilustração de Agostini faz paródia direta ao famoso quadro de Pedro Américo, *A fala do trono*, de 1873. Em Agostini temos praticamente a mesma pose de corpo inteiro, no entanto o imperador, ornado com seu manto imperial e adereços indígenas, metaforicamente “está nu”. O quarto quadro mostra o rosto de uma índia de olhar impassível, orelhas alargadas,

16 Para mais informações sobre como a coroa, o cetro e a murça feitas de papos de tucanos usadas pelo imperador davam feições tropicais e elementos tupi-guarani ao Segundo Império, ver Schwarcz (1998).

batoque e colar de dentes. Explica o narrador que: “Para não assustar os nossos assignantes, damos hoje somente o retrato de um botocudo, ou antes, de uma botocuda. Que beijo!” (Revista Illustrada, 1882a, p. 5).

O quinto quadro mostra um casal de Botocudos, agachados, tentando se beijar. Sobre eles paira um cupido (ver Figura 3). O homem veste uma tanga, enquanto a mulher está de peito desnudo. O narrador postula: “Imaginem dois botocudos namorando-se e dando-se beijos! Que idyllio!!” (Revista Illustrada, 1882a, p. 4) (em outras publicações da mesma revista já havia surgido o questionamento irônico, sobre como fariam os Botocudos para se beijar). O sexto quadro mostra um Botocudo de feições animais, dentes afiados e orelhas alargadas, tentando devorar o arlequim do jornal. Nessa representação o Botocudo é um gigante que coloca em sua boca um pequeno ser indefeso. O narrador pontua: “Mas tambem quando a gente se lembra que elles assentam um pobre christão naquella prato que trazem no beijo e o engolem como se fosse feijoadal... Que horror!” (Revista Illustrada, 1882a, p. 4-5). O sétimo e último quadro mostra Ladislau Netto segurando pelo botoque um índio assustado, que tenta fugir. Enquanto isso um público arruaceiro e debochado empilha-se ao fundo, no esquadro de uma porta, tentando passar para o primeiro plano e adentrar a sala em que a primeira ação ocorre. O narrador afirma: “Mas quem diria! Esses anthropophagos é que ficaram com medo de serem devorados pela curiosidade publica. Só á muito custo o director do Museu impediu que elles fugissem” (Revista Illustrada, 1882a, p. 5)



Figura 3. Revista Illustrada (1882a, p. 4-5). Da esquerda para a direita veem-se os quadros 5, 6 e 7.

Agostini faz sua leitura crítica do evento tão divulgado pelos jornais nacionais e concorrido entre os cidadãos da corte. Antes de tudo, ele tem como objetivo, enquanto um abolicionista republicano, ironizar a figura de Dom Pedro II, o que ele faz não apenas nessa edição da *Revista Illustrada*. A narrativa sequencial em imagem e texto, descrita acima, demonstra como em apenas duas páginas os sentimentos sobre os índios botocudos pendulam entre interesse, fascínio e pena, para medo e repulsa. Nos quadros 1 e 2, há a demonstração de interesse por seus objetos artísticos. Nos quadros 4 e 5, há a amabilidade e sexualização do corpo indígena feminino. No entanto, o próprio quadro 5 aponta ironicamente para impossibilidade de os Botocudos poderem se beijar, talvez mesmo se amar de forma apropriada, segundo os padrões do cupido e do narrador. O quadro 6 aponta a bestialidade da representação antropofágica dos Botocudos, lembrando ao leitor que apesar de todo o interesse que eles possam despertar, são perigosos. Por fim, o sétimo quadro apresenta algumas das violências a que os índios foram submetidos, tanto por parte do museu quanto por parte do público, invertendo a questão e apresentando os perigos que eles sofreram na Exposição Antropológica, em que os temidos canibais quase foram “devorados pela curiosidade pública”.

A noção de *curiosidade* é recorrente em diversos jornais, que usam o termo tanto para designar os índios enquanto curiosidades quanto para apontar a “curiosidade ardente” dos visitantes, muitas vezes descrevendo o público como uma multidão de curiosos, diferenciando-os do “homem de ciência”. O termo *curiosidade* carrega uma ambiguidade. Na língua portuguesa a palavra pode ser definida tanto por um intenso desejo de conhecer quanto pela indiscrição e bisbilhotice.¹⁷ A curiosidade dos visitantes muitas vezes resultou em inconvenientes, assim como os Botocudos despertavam a curiosidade porque eram insólitos, exóticos em seus batoques, costumes e traços físicos, até mesmo descritos como feios e repugnantes. Essa dimensão ambígua está presente nas descrições dos jornais.

17 Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*: “desejo intenso de ver, ouvir, conhecer, experimentar alguma coisa nova, original, pouco conhecida ou da qual nada se conhece”; “interesse, procura de coisas originais, insólitas”; “desejo irrequieto, frequentemente malévolo, de se inteirar de segredos e particularidades da vida alheia; indiscrição, bisbilhotice”.

Na obra *Confissões*, escrita entre os anos de 397 a 400, Santo Agostinho (1999) discursa sobre a curiosidade ou *curiositas*, considerada como uma das primeiras conceitualizações sobre o interesse em performances de monstruosidades e estranhezas que durante a idade média e século XVI levou multidões a feiras locais, representando o prazer de ver apesar, ou justamente por conta, da ruptura com os padrões canônicos de beleza (Kolos, 2014). Em Santo Agostinho a curiosidade seria uma espécie de tentação pérfida que deveria ser evitada, como uma forma de pecado, assim como qualquer desejo de conhecer apenas por conhecer. Santo Agostinho considera que os sentidos podem enganar a razão e que, dentre eles, a visão seria o sentido preponderante e naturalmente dado ao conhecer. Para este autor, a curiosidade pode ser compreendida tanto como um prazer por coisas belas quanto como uma atração por coisas repulsivas e desagradáveis, como observar um cadáver.

Partindo da ambiguidade do uso do termo *curiosidade*, podem-se compreender melhor as formas de representação dos Botocudos na Exposição Antropológica Brasileira, bem como o prazer ambivalente em vê-los, por parte dos espectadores e tal qual descrito nos jornais, de simultânea repulsa e atração por tais índios.

O estado de espírito dos Botocudos era de óbvio descontentamento. A publicação satírica *Revista Illustrada* aproveita o ensejo para fazer piada. Conta que os índios queriam ir embora, apesar de todos os cuidados com que os tinha cercado o grande capitão, Dom Pedro II: “[...] ao que parece, vendo-se tão bem tratados, receiam, segundo as suas ideias, estar sendo engordados para serem depois comidos” (*Revista Illustrada*, 1882b, p. 3). A mesma revista, em edição posterior, comenta que os Botocudos têm “emagrecido a olhos vistos”, apesar de estarem cercados de cuidados “no palacio do ‘grande capitão’”, já que “o *menú* do paço [...] não lhes apraz ao appetite”; por fim ironiza que “tambem, não lhe deram ainda nem uma coxinha de gente!” (*Revista Illustrada*, 1882c, p. 3, grifo no original). A *Revista Illustrada* enfatiza em suas ilustrações e comentários sobre a Exposição Antropológica, a imagem dos Botocudos como antropófagos. Nessa mesma edição, Angelo Agostini publica uma ilustração com dois índios botocudos, magros de fome, mordendo Dom Pedro II (ver Figura 4). A legenda diz o seguinte: “Consta-nos que os botocudos que se acham hospedados na Quinta de S. Christovão, estão emmagrecendo muito. Se esses canibae se lembram de querer almoçar o nosso imperador!... Verdade é que ja temos outro de reserva nos Estados-Unidos...” (*Revista Illustrada*, 1882c, p. 8).

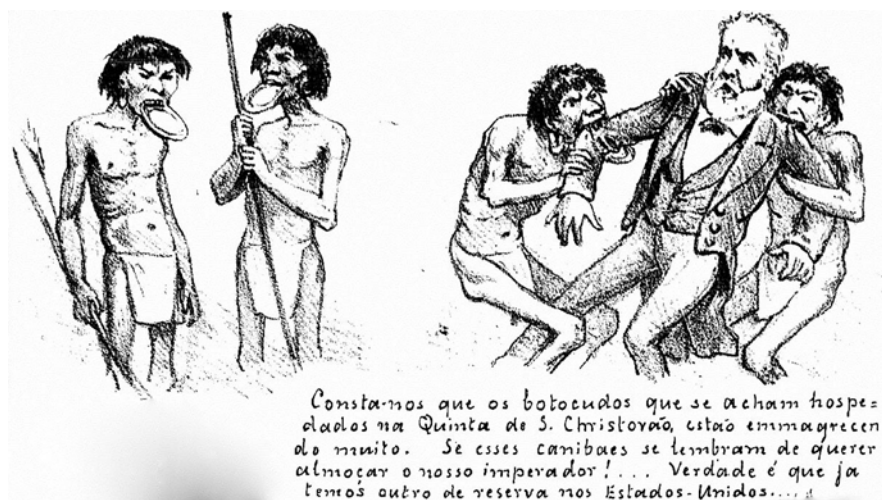


Figura 4. Revista Illustrada (1882c, p. 8).

Apesar de retratados como canibais, feios, hediondos e selvagens, os Botocudos foram a atração principal daquele primeiro mês da Exposição Antropológica do Museu Nacional, conseguindo inspirar casos de amor, verdadeiros e fictícios. Na coluna “Recadinhos”, do jornal *O Mequetrefe* (1882, p. 7, grifo no original), há um convite/recado apaixonado, publicado no dia 20 de agosto:

MEU AMOR

Domingo vou a exposição *antropologica* e espero que tu lá estejes. Não tenhas medo dos botocudos. Elles têm os beijos de baixo maiores do que os de riba, mas não comem ninguém.

Vae que eu te espero ao pé dos movitos engarrafados.

Teu do coração

Juca Peçanha.

A Exposição Antropológica teve tamanho sucesso, que chegou a inspirar uma comédia, intitulada *Os botocudos*, escrita e dirigida pelo Dr. Moreira Sampaio, que estreou nos palcos do teatro Recreio Dramático, no Rio de Janeiro, no dia 25 de outubro. A peça trata do casal, formado pelo comendador Pancrácio e sua esposa Amélia, e da visita que fazem à exposição do Museu Nacional, após as

insistências e pedidos da esposa, apesar do horror que o marido sentia pelos “canibais botocudos”. Chegando ao museu, o comendador assusta-se ao ver os índios que entram em cena correndo de uma sala a outra. Nesse momento é roubada a carteira de um dos visitantes, distraído a olhar algumas flechas. Forma-se uma confusão e Pancrácio perde-se de Amélia. O comendador desespera-se, acreditando que os Botocudos comeram a sua esposa, no entanto Amélia havia desmaiado nos braços de seu amante, recolhendo-se na casa dele. Segundo a crítica da *Revista Illustrada* (1882d, p. 6), apesar de demasiado longa, a peça “dá um bello espectáculo, alegre e divertido”, destacando ainda os papéis de uma inglesa extremamente interessada pelos Botocudos e que a cada nova flecha ou objeto encontrado exclamava *beautiful*, em contraste com a indiferença de um major, furioso por ter pagado 200 réis pelo catálogo da exposição. Os casos de amor, sejam os ficcionais ou não, demonstram as multiplicidades de olhares e usos que os espectadores fizeram da exposição.

Em análise a essa exposição, Jens Andermann (2007) chega a se perguntar se de fato os índios xerente e botocudos teriam estado presentes no Museu Nacional, porque, de acordo com o autor, tudo o que nos resta são seus traços e indícios, representações de representações, que na verdade denotam as políticas museais da época, que converteram os corpos indígenas em simulacros de si mesmos, reduzindo-os a tipos raciais.

Considero que, se os documentos oficiais e as formas de mensuração da antropologia física apagam as dimensões do espetáculo, de acordo com os relatos de jornais, os Botocudos pareciam performar o mito do primeiro contato.¹⁸ Apesar de terem vivido no aldeamento do Mutum, portanto sob o jugo e tutela do Estado, foram lidos pelo habitantes da corte como se estivessem tendo seu primeiro contato com os brancos naquele momento, já que, segundo as fontes, performavam medo e fuga. Essa foi a performance e forma de interação principal entre índios e público, ao longo da Exposição Antropológica Brasileira. Até mesmo na peça de teatro de Moreira Sampaio eles são representados correndo de uma sala à outra. Apesar de terem dançado e cantado, a sua fuga, melancolia e relutância em se fazerem vistos inflamava o desejo dos espectadores em vê-los. Ou seja, a negação do espetáculo fez parte do espetáculo. A *Revista*

18 Mary Louise Pratt (1999) considera o mito do primeiro contato como um gênero literário que permeia a literatura etnográfica e os relatos de viajantes, um dos mitos fundantes da antropologia.

Ilustrada faz piada e chega a afirmar que os Botocudos “nunca eram encontrados” na exposição.

De maneira geral, os jornais da época enfatizavam a importância da Exposição Antropológica Brasileira, apesar de relatar como os Botocudos se sentiam descontentes de participarem dela. Por meio da imprensa, era sabido que os índios fugiam do público, eram perseguidos e empurrados, se sentiam “nostálgicos”, emagreciam de fome, declaravam abertamente que queriam retornar ao Mutum, além de terem sido enganados para estar no Rio de Janeiro. Não havia pudor em relatar nenhuma dessas violências, sempre eufemizadas nas narrativas jornalísticas, em favor da “festa da ciência”.

Os Botocudos retornam para o aldeamento do Mutum no dia 30 de agosto de 1882, embarcados no paquete Ceará, o mesmo que os trouxera. Assim eles realizam o desejo de Ladislau Netto, que era o de assegurar a permanência dos índios ao menos pelo primeiro mês da exposição, inaugurada no dia 29 de julho.

Quando da partida dos índios, ou quando eles não se faziam mais necessários à exposição, foi mais fácil para os jornais retratarem a insatisfação que tinham os Botocudos, sem ter que em seguida eufemizar o fato com a relevância científica da exposição. Na *Gazeta de Notícias* de 1º de setembro de 1882, lê-se:

Os botocudos, que figuravam na Exposição Anthropologica, regressaram ante-hontem para o Espirito-Santo, no paquete nacional Ceará.

Acabrunhados pelas saudades dos logares onde têm passado toda a vida, manifestavam-se, n'estes ultimos dias, profundamente aborrecidos, solicitando com insistencia os meios de voltar áquella provincia. Estes desejos foram satisfeitos, e, á esta hora devem os botocudos estar em caminho dos lares.

Felicidades. (*Gazeta de Notícias*, 1882e, p. 2).

No entanto, as condições do aldeamento do Mutum não eram as mesmas desde a sua partida: “Para o aldeamento elles não irão, isto é sabido, porque o do Mutum só existe o nome e.... ruinas....”, afirma *O Espirito-Santense* (1882, p. 2).

Ao todo, os índios ficaram na corte imperial por 56 dias, já que eles haviam chegado ao Rio de Janeiro no dia 6 de julho. No entanto, ficaram afastados de suas casas por pelo menos 70 dias, mas as suas dores foram amortizadas pelos jornais que descreviam a “caridade” que tais índios faziam diante da ciência.

No dia 16 de novembro de 1882, o *Diario do Brazil* noticia o envio de cinco Botocudos para Londres, com escala no Havre, cidade portuária francesa. Algumas semanas depois se publica na *Gazeta de Noticias* o fato de que alguns desses Botocudos foram os mesmos que figuraram na Exposição Antropológica Brasileira. A partir daqui inicia-se uma nova história, com mudança de retórica, personagens e cenários. Os índios foram levados por uma empresa privada, registrada no nome da família Barata Ribeiro. A partir da mudança de escalas e perspectivas, os jornais nacionais passam a criticar o envio dos índios, iniciando uma campanha pública em prol de seu retorno, muitas vezes usando-se de argumentos jurídicos e humanitários para tal; no entanto o argumento mais comum era, de fato, que o Brasil não poderia ser representado “lá fora” por “silvícolas” botocudos, afinal, o que pensariam de nós na Europa?

Enviados a Londres

Quando da publicação de um telegrama enviado do Espírito Santo para a corte, que relatava a maneira sorrateira com que cinco Botocudos haviam sido embarcados em um navio europeu, vários jornais do Rio de Janeiro passam a tomar parte do fato, a maioria em um tom de indignação. O principal deles foi o jornal de oposição, *Gazeta de Noticias*, que investiga os pormenores desse embarque. A sua principal fonte de informações foi o jornal *O Espirito-Santense*, editado por Bazilio Carvalho Daemon. Enquanto isso, a publicação situacionista, *Jornal do Commercio*, cede espaço para que os responsáveis pelo envio dos Botocudos defendam-se diante das acusações, abrindo-se um campo de batalhas em torno do que viria a ser conhecida como “a questão dos Botocudos”.

Ao passo que a exposição do Museu Nacional foi um evento oficial organizado pelo Estado, a sua versão europeia foi promovida pelos irmãos Athanagildo e Cremilde Barata Ribeiro, empresários da indústria de estaleiros,¹⁹ que

19 Em maio de 1880, os irmãos e sócios Athanagildo e Cremilde obtiveram deferimento do pedido de abertura de matrícula como comerciantes da Barata Ribeiro & C., registrando um estaleiro ou “negocio de construcções navaes, machinas e mais artigos concernentes ao serviço maritimo” (*Gazeta de Noticias*, 1880, p. 1). Apesar de parecer que o negócio do estaleiro ia bem, em outubro de 1881, tenente reformado da armada, Athanagildo Barata Ribeiro declara pública sua candidatura para deputado do 2º distrito da corte, dizendo-se representante dos “industriais honestos e amantes do progresso”; ele, no entanto, perde a eleição.

mantinham relações com o governo.²⁰ Mas a família Barata Ribeiro estaria destinada a ter um outro membro de papel proeminente na política nacional, o médico e professor da Faculdade de Medicina da corte, Candido Barata Ribeiro,²¹ que viria a ter uma atuação polêmica como o primeiro prefeito do Distrito Federal, cidade do Rio de Janeiro, após a instauração da República.

Cremilde Barata Ribeiro era casado com Elizabeth Hughes, inglesa radicada no Rio de Janeiro, e que o acompanhara junto com os Botocudos na turnê pela Europa. Não há como precisar ao certo a origem da ideia de expor os índios em Londres, mas é possível que a família Barata Ribeiro, e especialmente a esposa, já estivesse acostumada a esse tipo de entretenimento, tendo em vista a longa tradição dessas formas de exibição na capital britânica.²² E o próprio Dom Pedro II? Personagem ativo na Exposição Antropológica do Museu Nacional, e com quem a família Barata Ribeiro tinha relações, teria ele sabido dos planos de Cremilde e Athanagildo?²³ É certo que os irmãos Barata Ribeiro têm a intenção de repetir na Europa o sucesso e furor causado pelos Botocudos na corte brasileira, imitando em Londres não só o mesmo título e temática, como levando inclusive índios da mesma trupe que compunha a exposição do Museu Nacional. A exposição é inaugurada em Londres, no teatro popular Piccadilly Hall, em meados de maio de 1883. Mas até essa data a questão dos cinco Botocudos brasileiros enviados a Londres ganha os jornais, e é dela que nos ocupamos agora.

O telegrama publicado pelo *Diário do Brasil* revela que os índios teriam saído do aldeamento do Mutum acompanhados de três cavalheiros e uma dama. Hospedaram-se em Linhares, “ficando eles como que ocultos”, seguindo no outro dia para Vitória. Dada a dimensão do “mistério” que segundo o informante se fez nesse embarque, conduzido fora da barra, em alto mar, e não no porto rotineiro, além do fato da emissão apressada dos passaportes para os indígenas, questiona-se:

20 Em 25 de outubro de 1881, a *Gazeta de Notícias* noticia o nome de Athanagildo entre as personalidades que haviam estado com as majestades imperiais na semana anterior.

21 Candido Barata Ribeiro foi responsável pela destruição do cortiço Cabeça de Porco no Rio de Janeiro, que marca o início das reformas urbanas e remoções de cortiços e favelas que caracterizam as décadas seguintes da então Capital Federal.

22 Ver Altick (1978).

23 A *Gazeta de Notícias* de 25 de Outubro de 1881 afirma que, dentre outras personalidades, o senhor Athanagildo Barata Ribeiro teria estado com as suas majestades imperiais.

Como explicar a saída dos aborígenes de um aldeamento? Houve licença? Como explicar a vinda extemporânea de um pacote, que aqui nunca veio nem era esperado, ficando fora da barra, e que aqui não tocou senão mediante muito dinheiro? Como embarcar indígenas para a Europa sem licença do governo, e especialmente não podendo o director do aldeamento deixá-los sair.

Pode um simples particular dispôr assim da liberdade desses infelizes, que sem dúvida vão enganados? Destes cinco indígenas, dois rapazes e três mulheres, ha entre estas uma que já falla o portuguez, e vai servindo de interprete, a qual dizia que iam para o Rio de Janeiro para voltarem logo!...

As cautelas e prevenções tomadas por um desses cavalheiros, o mysterio em tudo isto deixa pensar muita cousa.

Agora. – Deu o governo geral permissão para seguirem esses filhos das selvas para a Europa? Será uma especulação, como qualquer outra para se ganhar dinheiro pela exposição dos mesmos? Pode-se dispor da liberdade dessas tristes creaturas, que lá vão sujeitar-se, sabe Deus como, a saciar o gosto de observação dos estrangeiros! Voltarão elles ao seu Aldeamento no Rio-Doce, ou morrerão, coitados, de nostalgia?

Pobre Brazil e pobre provincia do Espirito-Santo! Se até aqui passamos por *macacos*, se á pouco chegados da Europa estrangeiros, vieram persuadidos que esta provincia era sómente composta de tribus indígenas, por na côrte terem sidos expostos os botocudos na Exposição, que conceito farão de nós, quando nos theatros, talvez em exhibição forem apresentados os nossos incolas? Que somos todos botocudos [...]. E os pobres índios morrendo, porque a estação na Europa é fria, ainda seus ossos serão vendidos para estudos nas academias e em gabinetes particulares!... (Diario do Brazil, 1882b, p. 2, grifo no original).

É importante lembrar que essa verve humanitária começa a tomar forma a partir do momento em que os índios deixam a corte (no dia 30 de agosto), irrompendo nos corações e mentes da nação quando os índios são notadamente enviados para fora do Brasil, em meados de novembro de 1882. A maioria dos jornais que se posicionaram contrariamente ao envio dos índios brasileiros segue o mesmo mote argumentativo do artigo publicado acima, oscilando de argumentos jurídicos e humanitários à preocupação com a imagem do Brasil transmitida pelos índios no Velho Mundo.

A *Gazeta de Noticias* (1882f, p. 1) afirma que o embarque “a todos pareceu repugnante, porquanto constava que o embarque dos botocudos fôra feito com o proposito de abrir-se uma exposição dos pobres indigenas na Europa”. Os Boto-cudos deveriam “figurar aos olhos da civilização do velho mundo, naturalmente mediante pagamento, como typos da raça aborigene d’este feliz imperio da Santa Cruz”. Houve o pagamento de 7000 réis com o frete do paquete Ville de Bahia, que fez escala extraordinária em Vitória, e 1000 réis ao práctico que orientou o vapor, não ao porto, mas a um embarque sorrateiro. A uma certa distância de Vitória, “o paquete fundeou em 18 metros d’agua, e recebeu a bordo os botocudos, tripolantes de uma canôa”. Assim partiu o Ville de Bahia, rumo à França, retornando a canoa com o práctico e um companheiro de Cremilde Barata Ribeiro desse embarque atípico. Quando chegaram a “terra, tanto o pratico como o cava-lheiro que o acompanhavam, encontraram o povo, indignado pelo facto que se passara, aggravado em sua natureza pela circumstacia de ter sido abandonada na praia uma india, muito enferma” (Gazeta de Noticias, 1882f, p. 1).

O companheiro de Cremilde era na verdade Athanagildo Barata, que ao chegar à corte empenha-se em responder as notícias divulgadas pela *Gazeta de Noticias*. É muito provavelmente este personagem quem assina inicialmente uma pequena carta pública, sob o pseudônimo de “Um brasileiro agradecido”, em que afirma causar indignação a forma como os jornais da corte têm tratado da “formação da Companhia Industrial do Rio Doce. É sempre assim: as boas ideias encontrão logo opposição [...]”. A empresa seria comandada por “homens respeitaveis”, tais como o médico Dr. Candido Barata Ribeiro, o capitalista Cremilde Barata, Athanagildo Barata Ribeiro, ex-tenente da armada e “hoje constructor” e João Maria Teixeira de Mello, “capitalista negociante”. A empreitada seria louvável e o país precisaria de “homens de tal quilate”, que “com sacrificio de capitaes e risco de vida, pretendem explorar a industria nascente de botocudos” (Gazeta de Noticias, 1882g, p. 2). Athanagildo passa a assinar uma serie de cartas publicadas ao longo de dez dias pelo *Jornal do Commercio*, atacando a imprensa da corte, afirmando que “este assumpto está destinado a prender a attenção do universo”, uma vez que a imprensa coloca o público “contra os crueis traficantes que transportarão Botocudos á Europa!”. Athanagildo acusa a *Gazeta de Noticias* de ter um tom “folgasão e chocalheiro”, tendo se colocado como a primeira a denunciar o fato, “como se dissesse [...] as alvigaras são minhas!... Compra-me... Compra-me, que eu me vendo exactamente para isso”. Segundo Athanagildo

“o pensamento de levar Botocudos á Europa estava ha muito concebido, era o corolario de um plano complexo e do qual nos vamos occupar”. Nessa “penosa viagem” ele visitou de pequenos centros indígenas ao aldeamento do Mutum. Dali teria descido “pelo Rio-Doce [...], acompanhado por cinco Botocudos, que voluntariamente o seguirão” (Jornal do Commercio, 1882b, p. 3).



A handwritten signature in dark ink, reading "Athanagildo Barata Ribeiro". The signature is written in a cursive style with a long, sweeping underline.

Figura 5. Fotografia de Athanagildo Barata Ribeiro
(Ribeiro, 1895, contracapa).

O *Jornal do Commercio* não apenas cede espaço para que Athanagildo publique suas cartas, como também publica artigos assinados pelo seu próprio editorial criticando a maneira como a imprensa da corte, salvo raras exceções, estaria sempre disposta a calúnias e difamações. No entanto, tanto o governo quanto a opinião pública parecem se colocar contra o envio dos Botocudos para Londres.

Em 17 de dezembro de 1882, o governo expede um telegrama para os portos estrangeiros, ordenando que os Botocudos embarcados no porto de Vitória sejam imediatamente reembarcados de volta ao Brasil. A *Gazeta de Notícias* (1882h, p. 1) de mesma data comemora o telegrama e de forma anedótica conclui: “não ha rifão mais certo do que aquelle que diz: – o barato sai caro”. Esse é o começo de uma série de notícias, pequenos poemas e outras anedotas que fazem trocadilho com o sobrenome Barata, publicados pela gazeta.

O editorial do *Jornal do Commercio* chama os jornais de oposição de “forjadores de graves acontecimentos” que aceitam para proveito do seu negócio “notícias de sensação”, com o intuito de impingir “ao publico o romance tenebroso dos botocudos, com os indispensaveis rapto, mulher abandonada na praia deserta, navio no largo, contrabandistas, motim popular”. Argumenta-se que “dous negociantes honestos” não seriam tão insensatos a dispor de recursos próprios e de crédito “para irem na Europa representar de saltimbancos de feira ou emprezarios de barraca”. Apesar de os jornais terem exagerado nas verbas que relataram com a viagem, teriam deixado de falar de outras despesas, que dariam um total de “cincoenta a sessenta contos”, argumentando em seguida “e pensão [...] que haja alguém bastante ingenuo para fazer *traficancia* por esse preço, indo mostrar bugres na Europa? Ainda se os índios fossem tenores...” A empresa seria importante para o país, tendo em mira lucros lícitos e proporcionais aos capitais investidos, mas “infelizmente a leviandade dos pregoeiros de escandalos obrigará os dous honrados Brasileiros a desvendarem o seu plano, que, uma vez conhecido, ficará exposto á concurrencia de uns e á malevolencia de outros”. O autor complementa que se de fato for verdade que o governo “mandou apprehender os índios, devem-se regosijar da sua obra os sisudos jornalistas”. O plano em vista teria sido frustrado graças a uma “macula original: era de dous Brasileiros”, e a “plebe nacional” não teria o direito de supor “povoar as margens do Rio Doce, e de levar a vida e a civilização aos sertões abandonados”, pois o que mereceria “o traficante brasileiro, mordido de tamanha ambição, é ser traspassado pela flecha do índio, como disse um patriota da rua do Ouvidor” (*Jornal do Commercio*, 1882c, p. 2, grifo no original).

Na guerra pela opinião pública vislumbra-se que o público não estaria do lado dos irmãos Barata Ribeiro e do *Jornal do Commercio*. Tanto Athanagildo refere-se ao “constrangimento” e “descrédito” pelos quais estaria passando, fomentados por “certos órgãos da imprensa”, quanto se testemunha que, na rua

do Ouvidor, falava-se com inflamação sobre o tema, desejando os transeuntes que os Baratas Ribeiros recebessem flechadas de índios. É notável também que, durante o carnaval de 1883, o Clube Democráticos desfilasse um carro com foliões fantasiados de Botocudos aprisionados em um gaiola e regidos por uma barata.

Durante as cartas que escreve ao *Jornal do Commercio*, Athanagildo presta-se a dar detalhes da sua viagem até o Espírito Santo e a atacar a *Gazeta de Noticias*, mas ele pouco explica os planos da Companhia Industrial do Rio Doce com os Botocudos. É na sua última carta que ele expõe abertamente os planos de construir um museu em Londres, com o intuito de atrair investimentos industriais, estradas de ferro e colonos para a região do Rio Doce. Afirmar restar-lhe o papel de “satisfazer a curiosidade banal ou indiscreta” que exigia “explicações sobre os negócios particulares que determinarão a viagem” (*Jornal do Commercio*, 1882d, p. 3). Deveriam ter sido levados “não cinco ou seis botocudos, mas 50 ou 60, o que se não realizou por dificuldades de ocasião”. Os objetivos da empresa teriam sido frustrados pela imprensa, porque antes que tivessem pedido a concessão do governo, um outro projeto foi aprovado que os teria feito desistir da construção da ferrovia. Tinham o intuito de “inspirar confiança á immigrants ingleses”, convencê-los “de que as margens do Rio Doce contém riquezas naturaes” e “provar que os indigenas não constituem o perigo que se suppõe na Europa. [...] Para isso era necessario mostrar que o indigena é capaz de trabalhar, tem industrias, póde civilisar-se” (*Jornal do Commercio*, 1882d, p. 3). Cremilde Barata Ribeiro desde há algum tempo teria colecionado artefatos e curiosidades indígenas, “alguns dos quaes forão expostos no musêo” e teria embarcado para a Europa com artefatos adquiridos no Pará e mais quatro províncias, para “constituir um musêo indigena digno de ser apresentado na Europa”, sobre “oito ou dez tribus”. Seria conveniente que “ao lado do producto apparecesse o productor como a demonstração viva de que o indigena não é refractario á civilização”. A raça americana estaria destinada a “collaborar nos destinos do novo mundo”, principalmente o Brasil, com territórios de “enormes solidões que estão pedindo população”, ao passo que “o velho mundo pede espaço por já não poder conter a onda crescente de proletarios que ameaça derrocar as bases da propria sociedade” (*Jornal do Commercio*, 1882d, p. 3). Segundo Athanagildo:

[...] o musêo completava-se com a presença do indio, e o Sr. Cremilde só lamentou não poder levar 50 ou 60 que representassem a raça em todas as idades e

variantes da especie. [...] Eis ahi o fim, o intuito industrial da viagem, a que se ligava, menos por precisão nossa do que pelas forças das circumstancias um interesse scientifico, qual o de ser o musêo particular um como annuncio e prologo da grande exposição antropologica americana, em que o Brazil deve representar papel importante. (Jornal do Commercio, 1882d, p. 3).

A coleção que Cremilde levará à Inglaterra teria sido composta por objetos que ele cedera ao Museu Nacional, bem como “coleções mais completas” de “artefatos e curiosidades indígenas”, tendo ele mesmo percorrido o Espírito Santo, bem como enviado emissário ao Pará. Nesta última carta Athanagildo, em tentativa de justificar a sua empreitada, critica a forma de colonização indígena empregada até então pelo governo e “os rios de dinheiro que o Estado tem despendido em pura perda”. Essa crítica basta para que o governista *Jornal do Comercio* manifestasse-se contrariamente aos irmãos Barata Ribeiro. Em artigo assinado sob o pseudônimo de “Cacique” (seria Dom Pedro II?), o *Jornal do Comercio* não só critica os seus antigos aliados, como encerra o assunto, recusando-se a voltar a ele. Em tom jocoso, o autor é assertivo ao afirmar que “os empreendedores *empresarios*” que “gastarão avultados capitães, saúde, conhecimentos técnicos” e que “assim trabalhavam, e já tudo fazia crer n’um futuro risonho, quando vem a tagarella imprensa e com mãos sacriligas rasga o mysterioso vêo que encobria o vergonhoso segredo” (Jornal do Commercio, 1882e, p. 1, grifo no original). Se o “paternal governo” repudia “os seus mais dilectos filhos [...] como se se tratasse de miseráveis baratas”, lembra o autor o fato de que o estaleiro dos Barata Ribeiro tem contratos com o mesmo governo, afirmando ironicamente que “muita razão tem a distincta familia em flagellar esse governo, que não deveria ignorar ser competente unicamente para contractar cruzadores”. Conclui o autor:

E assim morreu no nascedouro essa gigantesca empresa, verdadeira saltimbanca, trajada com as gallas anthropologicas.

E assim voltão as trévas, genios fecundos como os Srs. Baratas.

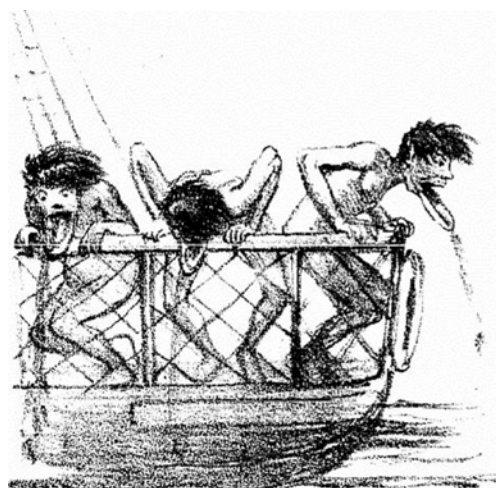
Com toda a justiça, em seu ultimo artigo, os Srs. Baratas lançarão aos quatros ventos, Ó ingrata patria não possuirá as nossas caveiras!!!

Recebão os nosso pezames e evitem a imprensa por que, quem com ferro fere com ferro será ferido e aceite tambem os pezames do

Cacique. (Jornal do Commercio, 1882e, p. 1, grifo no original).

“Temos pena, não dos Botocudos, mas do Brasil”

A *Revista Illustrada* (1882e, p. 4-5) traz ilustração sequencial do envio dos Botocudos à Europa. A questão dos Botocudos é narrada em duas páginas, com a intermitência de outros assuntos. O primeiro quadro sobre os índios mostra a proa de um navio, com uma índia e dois índios nus passando mal e vomitando no mar (ver Figura 6).



Agora passamos a tratar do rapto dos botocudos, que inesperadamente experimentaram as delicias de uma viagem á Europa, e que tanta indignação causou á nossa imprensa. Na verdade os taes Srs

Figura 6. *Revista Illustrada* (1882e, p. 4).

Abaixo da imagem lê-se: “Agora passamos a tratar do rapto dos botocudos, que inesperadamente experimentaram as delicias de uma viagem á Europa, e que tanta indignação causou á nossa imprensa. Na verdade os taes Srs. Baratas, raptorees dos...” (*Revista Illustrada*, 1882e, p. 4) A narrativa sobre os Botocudos foi quebrada, porque bateu à porta da edição mais um assinante da revista (Agostini tenta construir uma sequência sobre os Botocudos, mas é a todo tempo interrompido, demonstrando cansaço em ter que ser produtivo e cumprir os prazos de entrega da revista).

No quadro seguinte (ver Figura 7), o narrador expressa:

Voltamos aos botocudos. É sabido que o fim dos raptorees, era expô-los á curiosidade dos parisienses em algum barracão á 4 vintens a entrada. Já estamos ouvindo o seguinte: *Entrez Mesdames et Messieurs et regardez ce specimen de la race brasilienne; cez feroces cannibales, veritables anthropophages, a qui il faut un colon par jour pour dejeuner! Entrez Mesdames et vous verrez des gueules a faire envie aux crocodiles. etc, etc, et alle la musique.* (*Revista Illustrada*, 1882e, p. 4-5, grifo no original).

Esse quadro mostra uma multidão formando fila à entrada do local de exposição. Na parede existem cartazes, no primeiro deles está escrito “Entrée 20 cent” e no segundo e de maior destaque há a imagem do busto de dois Botocudos, um de frente e outro de perfil, onde se lê “Grande Exposition des Botocudós. Sauvages e antropophages bresiliens”. À frente do local de exposição há uma banda em um pequeno palco e um homem com batuta de maestro na mão, elegante casaca de abotoaduras e chapéu de pompa: eis o apresentador, de quem ouvimos a chamada para entrar na “Grande Exposition”. A multidão é representada de costas, aguardando na longa fila.



Figura 7. Revista Illustrada (1882e, p. 4-5).

O quadro seguinte mostra a multidão de frente, horrorizada com a visão dos índios, dois homens e uma mulher que, colocados em um púlpito e sentados em um banco, assustam os parisienses com suas orelhas e lábios alargados (ver Figura 8). O público está separado dos índios por uma pequena grade. Os que estão na frente jogam seus corpos para trás, como se tentassem fugir de tal

aparição, enquanto a multidão do fundo força caminho para vê-los. Paris está literalmente boquiaberta. Essa é a expressão geral do público, de bebês e crianças a damas e cavalheiros. Mas há também a chacota, que pode ser lida na expressão de dois homens colocados na primeira fileira, que em pé observam os Botocudos.

Os índios sentados parecem impassíveis, talvez alheios à razão de por que causam horror ao público. Abaixo da imagem, afirma o narrador:

Tem razão a nossa imprensa de se ter indignado contra uma tal ofensa á dignidade de cidadãos tão distintos, expostos ás gargalhadas dos europeos. Nós pensamos diversamente dos colegas. Temos pena, não dos Botocudos, mas do Brasil, representado por esses legitimos patricios, que causarão grande espanto á uns, desmamamento geral nas crianças e serios perigos nas mulheres grávidas!... (Revista Illustrada, 1882e, p. 5).

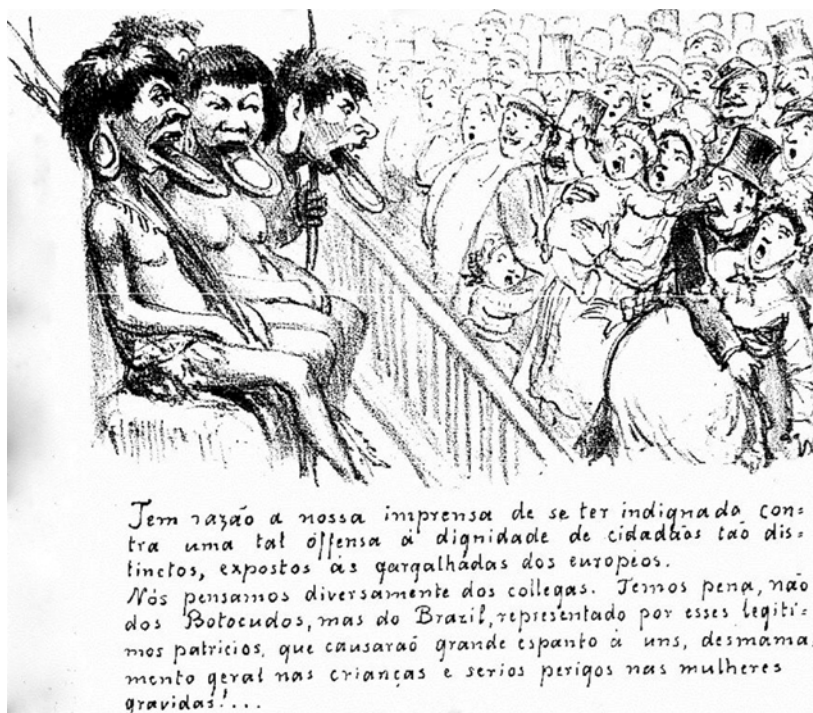


Figura 8. Revista Illustrada (1882e, p. 5).

O quadro seguinte mostra um índio e um negro sentados em um banco, sendo exibidos pelo mesmo apresentador de casaca de abotoaduras e chapéu de pompa (ver Figura 9). O Botocudo de dentes afiados, lábios e orelhas alargadas, carrega nos braços um arco e flecha, e olha de forma ameaçadora para o público, enquanto o negro parece triste e ensimesmado, com o olhar voltado para baixo e uma enxada nas mãos. O público com tralhas e bolsas assusta-se, e tenta fugir do local, eis que eram os possíveis colonos a vir para o Brasil. Abaixo da imagem, o narrador afirma: “E que atractivo para os colonos que devem vir salvar a nossa lavoura a nossa lavoura! N’um paiz, dirão elles, onde ha escravos desta côr e homens livres deste feitio, ... é porque lá não vamos” (Revista Illustrada, 1882e, p. 4).



Figura 9. Revista Illustrada (1882e, p. 4).

No quadro seguinte, Dom Pedro II, bem como a alguns homens do seu governo, estão representados como Botocudos, com alargadores, penachos, colares e

tangas. Dom Pedro II usa cocar de cacique, lança e manto imperial, até mesmo o arlequim da *Revista Illustrada* aparece com lábio alargado (ver Figura 10). O narrador afirma: “Na verdade, se os europeós suppõem que os cidadãos livres do Imperio são assim, que bella figura fazemos todos, á começar pelo imperial Cacique, até nós, o mais humilde e selvagem de seus subditos!... que grande pandega!” (Revista Illustrada, 1882e, p. 4-5).



Figura 10. *Revista Illustrada* (1882e, p. 4-5).

No quadro seguinte, três índios são acolhidos sob o manto da imprensa, que aqui é representada como uma mulher com cabeça em formato de coração, com

vestido e manto virginais e uma grande pena de escrita na mão (ver Figura 11). Na barra de seu vestido está escrito: imprensa fluminense. O arlequim apresenta a cena com seu braço direito e ri do que vê, enquanto o narrador afirma: “Por isso não fazemos côro commum com os illustres collegas, que entenderam transformar a imprensa em symbolo da Caridade, estendendo o seu manto protector sobre esses desgraçados selvagens. Achamos muita graça e não podemos conter uma boa gargalhada, considerando...” (Revista Illustrada, 1882e, p. 5). E aqui a narrativa é mais uma vez interrompida por alguns leitores que batem à porta da revista para assiná-la. O arlequim despede-se dizendo que com tantas assinaturas não lhe deixam tempo de acabar esse número da revista.



Por isso não fazemos côro commum com os illustres collegas, que entenderam transformar a imprensa em symbolo da Caridade, estendendo o seu manto protector sobre esses desgraçados selvagens. Achamos muita graça e não podemos conter uma boa gargalhada, c

Figura 11. Revista Illustrada (1882e, p. 5).

Se na pena de Agostini a imprensa da corte é representada como caridosa, vale lembrar que a *Gazeta de Notícias* (1883, p. 1) volta a falar da questão dos Botocudos quando a exposição é inaugurada em Londres, em maio de 1883, muito mais para revelar “a noticia exacta do que foram fazer os botocudos na Europa”, e demonstrar que havia estado ao lado da verdade. Apesar do fulgor com que o debate em torno da questão dos Botocudos foi aberto em novembro de 1882, ao final do ano de 1883 já não se ouvia mais falar dos Botocudos enviados à Europa.

Conclusões

A Exposição Antropológica Brasileira, promovida pelo Museu Nacional em 1882, teve como intuito a construção de uma imagem de nação moderna, o retrato de um Segundo Império que investia em suas instituições científicas. Nessa exposição os Botocudos representavam por definição “o outro” antropológico, a imagem que espelha exatamente o contrário do Brasil civilizado. Enquanto a imagem de um Brasil indigenista é cultivada pelo romantismo e Estado brasileiro, os indígenas reais são dizimados, em detrimento de índios míticos (Cunha, 1992). O projeto de construção de uma identidade nacional de afinidade com índios tupi (representados como bons selvagens), compreendia também um processo civilizador, capaz de dominar os bravos Botocudos. Ao passo em que eram dizimados ou submetidos ao processo de colonização e aldeamento nos longínquos sertões, os Botocudos eram expostos na corte.²⁴

Paradoxalmente, o mesmo processo de modernização que conduzia ao extermínio indígena utilizava de aparato técnico científico para a exibição e preservação da imagem desses povos, em vias de desaparecimento. Até hoje estão expostas no Museu Nacional esculturas de índios botocudos e xerente, feitas a partir dos moldes dos índios levados para a corte. Tais esculturas podem ser entendidas como representações das violências por que passaram esses índios, embora em seu contexto de exposição essas violências não

24 Processo parecido aconteceu durante a guerra e extermínio dos povos Hereró, ao longo do processo de colonização alemã na Namíbia. Enquanto o império de Guilherme II conduzia o hoje reconhecido extermínio dos Hereró, zoológicos humanos eram montados longe dos campos de batalha na África, para que nas grandes cidades alemãs o público pudesse ver os temidos guerreiros. Ver Thode-Arora (2004) e Zeller (2004).

estejam nem visibilizadas, nem problematizadas. Tais esculturas entram na categoria política de “coleções sensíveis”,²⁵ que coloca uma série de questões éticas à exposição de objetos, tais como os “restos mortais”.

A Exposição Antropológica do Museu Nacional e a sua subsequente exposição londrina demonstram os fluxos entre a aquisição de coleções etnográficas, discursos, narrativas museais e formas de entretenimento populares, como os zoológicos humanos. Cremilde Barata Ribeiro havia contribuído com sua coleção particular ao Museu Nacional, e em seguida é esta instituição que, mesmo indiretamente, contribui para a Exposição Antropológica Brasileira em Londres. Os irmãos Barata Ribeiro copiam não apenas o título, bem como temática e narrativas, além de utilizar membros da mesma trupe ou “família” de Botocudos.

Vitrine de um Brasil moderno e evento científico mais importante do Brasil oitocentista, a versão não oficial da Exposição Antropológica Brasileira, promovida em Londres pelos irmãos Barata Ribeiro, foi capaz de produzir uma rachadura no espelho diante do qual o Brasil gostaria de se ver. A partir daqui outras imagens são refletidas: jornais e intelectuais da época passam a se perguntar “o que pensam de nós na Europa?”, espelhando um Brasil que vê a si mesmo através dos olhos ingleses, uma identidade nacional construída a partir de um “outro” interno, os Botocudos, e um “outro” externo, a Europa. Diante desse espelho duplo, nas palavras de Agostini, era mais para se ter pena “não dos Botocudos, mas do Brasil”, que, sentado à porta da modernidade, pedia para entrar, mas não suportava a sua própria imagem.²⁶

25 Britta Lange (2011) argumenta que tanto restos mortais quanto os moldes, e até mesmo as vozes (guardadas em fonógrafos), de sujeitos submetidos a inspeções antropométricas podem ser entendidos como parte de “coleções sensíveis”, na medida em que são índices que os representam. Há que argumentar que nas longas e penosas seções os sujeitos tinham que ficar imóveis durante a secagem do gesso para a confecção das esculturas das coleções etnográficas. Durante a feitura dos moldes de rostos as pessoas ficavam sem respirar, havendo relatos de sujeitos que pensaram que iriam morrer em tais seções.

26 Postscriptum ao artigo submetido à publicação: que descansem em paz os traços de suas coleções sensíveis e parte da memória de Joaquim Pedro, José, Nazareth, Thomé, Maréca, Aquinhén e Benta, os índios nak-nanuk expostos no ano de 1882 no Rio de Janeiro. Que seus objetos e memória tenham encontrado descanso nesta segunda morte que significou o incêndio no Museu Nacional na noite de 2 de setembro de 2018.

Referências

- AGOSTINHO, M. A Exposição Antropológica Brasileira de 1882: práticas de colecionamento e circulação de indígenas no Museu Nacional. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 41., Caxambu, 2017. *Anais [...]* São Paulo: Anpocs, 2017. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/papers-40-encontro-2/gt-30/gt04-20/10622-a-exposicao-antropologica-brasileira-de-1882-praticas-de-colecionamento-e-circulacao-de-indigenas-no-museu-nacional/file>. Acesso em: 20 jan. 2018.
- ALTICK, R. *The shows of London*. Cambridge: Harvard University Press, 1978.
- AMES, E. *Carl Hagenbeck's empire of entertainments*. Seattle: University of Washington Press, 2008.
- ANDERMANN, J. Espetáculos da diferença: a Exposição Antropológica Brasileira de 1882. *Topoi*, v. 5, n. 9, p. 129-170, 2004.
- ANDERMANN, J. *The optic of the state: visibility and power in Argentina and Brazil*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007.
- AYRES, J. Ao publico e ao Exmo. Sr. Conselheiro Ladisláo Netto. *O Espirito-Santense*, Victoria, anno 12, n. 61, p. 4, 3 ago. 1882.
- BLANCHARD, P. et al. (dir.). *Zoos humains: de la Vénus hottentote aux reality shows*. Paris: La Découverte, 2002.
- BORGES, L. C.; BOTELHO, M. B. Positivismo e artes plásticas: o Museu Nacional e a I Exposição Antropológica Brasileira. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 13., Rio de Janeiro, 2012. *Anais [...]* 2012. Disponível em: <http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/xiiienancib/paper/viewFile/3927/3050>. Acesso em: 20 jan. 2018.
- CUNHA, M. Política indigenista no século XIX. In: CUNHA, M. *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 133-154.
- DANTAS, R. *Casa Inca ou Pavilhão da Amazônia?*. 2012. Tese (Doutorado em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia) – Centro de Ciências Matemáticas e da Natureza, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- O DESPERTADOR. Desterro, anno 20, n. 2013, 8 jul. 1882a.
- O DESPERTADOR. Desterro, anno 20, n. 2022, 9 ago. 1882b.
- DIARIO DE PERNAMBUCO. Recife, anno 58, n. 179, 8 ago. 1882.
- DIARIO DO BRAZIL. Rio de Janeiro, anno 2, n. 151, 7 jul. 1882a.

- DIARIO DO BRAZIL. Rio de Janeiro, anno 2, n. 261, 16 nov. 1882b.
- ECHO DO POVO. Juiz de Fóra, anno 1, n. 11, 13 ago. 1882.
- O ESPIRITO-SANTENSE. Victoria, anno 12, n. 61, 3 ago. 1882.
- GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro, anno 6, n. 162, 13 jun. 1880.
- GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro, anno 8, n. 188, 9 jul. 1882a.
- GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro, anno 8, n. 199, 20 jul. 1882b.
- GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro, anno 8, n. 215, 4 ago. 1882c.
- GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro, anno 8, n. 217, 6 ago. 1882d.
- GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro, anno 8, n. 243, 1 set. 1882e.
- GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro, anno 8, n. 328, 25 nov. 1882f.
- GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro, anno 8, n. 344, 11 dez. 1882g.
- GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro, anno 8, n. 350, 17 dez. 1882h.
- GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro, anno 9, n. 196, 15 jul. 1883.
- GUIA da Exposição Anthropologica Brasileira realisada pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro a 29 de julho de 1882. Rio de Janeiro: Typographia de G. Leuzinger & Filhos, 1882.
- JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, anno 61, n. 182, 2 jul. 1882a.
- JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, anno 61, n. 347, 14 dez. 1882b.
- JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, anno 61, n. 352, 19 dez. 1882c.
- JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, anno 61, n. 357, 24 dez. 1882d.
- JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, anno 61, n. 358, 25 dez. 1882e.
- KEULLER, A. *Os estudos físicos de antropologia no Museu Nacional do Rio de Janeiro*. 2008. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- KOLOS, A. Imagining otherness: the pleasure of curiosity in the Middle Ages. *Mirabilia*, v. 18, n. 1, p. 137-150, 2014.
- LANGE, B. Sensible Sammlungen. In: BERNER, M.; HOFFMANN, A.; LANGE, B. *Sensible Sammlungen: aus dem anthropologischen Depot*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2011. p. 15-40.

O MEQUETREFE. Rio de Janeiro, anno 8, n. 283, 20 ago. 1882.

MONTEIRO, J. M. As “raças” indígenas no pensamento brasileiro do império. In: MAIO, M. C.; SANTOS, R. V. (org.). *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz: CCB, 1996.

NASCIMENTO, F. *A formação da coleção de indústria humana no Museu Nacional, século XIX*. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

A PATRIA. Rio de Janeiro, anno 25, n. 51, 8 ago. 1882.

PRATT, M. *Os olhos do império: relatos de viagens e transculturação*. Bauru: Edusc, 1999.

A PROVINCIA DO ESPIRITO-SANTO. Victoria, anno 1, n. 44, 28 jun. 1882.

RANKEL, L. *A construção de uma memória para a nação: a participação do Museu Paraense na Exposição Antropológica Brasileira de 1882*. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

RELATORIO com que o Exm. Sr. Dr. Herculano Marcos Inglez de Souza entregou no dia 9 de dezembro de 1882 ao Exm. Sr. Dr. Martim Francisco Ribeiro de Andrada Junior a Administração da Provincia do Espirito-Santo. Victoria, 1882.

REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, anno 7, n. 310, 1882a.

REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, anno 7, n. 311, 1882b.

REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, anno 7, n. 313, 1882c.

REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, anno 7, n. 318, 1882d.

REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, anno 7, n. 326, 1882e.

RIBEIRO, A. *Sonho do cárcere: dramas da Revolução de 1893 no Brazil*. Rio de Janeiro: Casa Mont'Alverne, 1895.

SÁ, G. et al. Crânios, corpos e medidas. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 197-208, jan./mar. 2008.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

SCHWARCZ, L. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, L. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, L.; DANTAS, R. O Museu do Imperador: quando colecionar é representar a nação. *Revista do IEB*, n. 46, p. 123-164, 2008.

SILVA, A. *O Rio de Janeiro continua índio: território do protagonismo e da diplomacia indígena no século XIX*. 2016. Tese (Doutorado em Memória Social) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

THODE-ARORA, H. *Für fünfzig Pfennig um die Welt*. Frankfurt: Campus Verlag, 1989.

THODE-ARORA, H. Afrika-Völkerschauen in Deutschland. In: BECHHAUS-GERST, M.; KLEIN-ARENDT, R. (Hg.). *Afrikanerinnen in Deutschland und schwarze Deutsche: Geschichte und Gegenwart*. Münster: Lit Verlag, 2004. p. 25-40.

ZELLER, J. Die Leiche im Keller: Eine Entdeckungsreise ins Innerste der Kolonialmetropole Berlin. In: BECHHAUS-GERST, M.; KLEIN-ARENDT, R. (Hg.). *Afrikanerinnen in Deutschland und schwarze Deutsche: Geschichte und Gegenwart*. Münster: Lit Verlag, 2004. p. 89-108.

Recebido: 28/01/2018 Aceito: 12/07/2018 | Received: 1/28/2018 Accepted: 7/12/2018



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

O Museu Nacional: ciência e educação numa história institucional brasileira

The Museu Nacional (Rio de Janeiro): science and education in the history of a Brazilian institution

Luiz Fernando Dias Duarte*

*Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

lfdduarte@uol.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-7610-1527>

Resumo

Trata-se de abordar a “ilusão biográfica” institucional do Museu Nacional no momento da comemoração de seu bicentenário, do ponto de vista de um *insider* não historiador. Busca-se modelizar os ritmos de continuidade e descontinuidade dos sucessivos projetos institucionais vigentes ao longo dessa história, concentrando a atenção em alguns momentos de afirmação identitária mais nítida, num contexto geral sempre muito complexo, dependente e mutante. O contraste entre os momentos de apogeu que se espalham entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX e a relativa estagnação das primeiras décadas da segunda metade (em parte decorrente da incorporação efetiva à UFRJ) permitirá compreender a mudança representada pela conjugação da pesquisa à pós-graduação no último quartel do século, abrindo a fértil era em que ainda agora vive a instituição, em sua dimensão mais propriamente científica – apesar do desastre de 2018.

Palavras-chave: museu; ciência; educação; história.

Abstract

In the moment when the Brazilian National Museum commemorates its bicentennial, it is appropriate to tackle its institutional “biographic illusion”, from the point of view of an insider who is not a professional historian. The analysis concentrates in the rhythms of continuity and discontinuity of the successive institutional projects, focusing in some especial periods when a clearer identity came to the fore, in a permanently complex, dependent and mutant context. The contrast between the rich period spawning from the end of the 19th century through the first half of the 20th and the relatively stagnant first decades of the second half (partly due to the actual incorporation to the University) will allow to understand the deep change triggered by the union between research and graduate studies programs characteristic of the last quarter of the century; a process that is still flourishing in the institution, in its most explicitly scientific dimension – in spite of the 2018 disastrous event.

Keywords: museum; science; education; history.

Introdução

Não é sem um certo mal-estar que enceto a tarefa de lidar com a história institucional do Museu Nacional no momento em que a maior parte de seu patrimônio histórico, de seus tesouros culturais e científicos e da sua memória institucional se perdeu, nas chamas do incêndio de 2 de setembro de 2018. É claro, porém, que, nesse contexto desastroso, tanto mais oportuna – e mesmo imperativa – se torna a tarefa de evocar e tornar pública a história bissecular da instituição.

A catástrofe sobreveio em um momento de grande otimismo e entusiasmo. No dia 6 de junho tinha tido lugar a cerimônia comemorativa oficial dos 200 Anos, com a inauguração de uma bela exposição sobre os corais da costa brasileira e a assinatura de um generoso contrato de apoio institucional com o BNDES, que – ironicamente – previa a concepção e a instalação de um sistema de prevenção de incêndio, entre outras iniciativas de expansão e recuperação do patrimônio da casa.

A tristeza não fez arrefecer, no entanto, o entusiasmo. O corpo vivo da instituição vem se desdobrando em iniciativas múltiplas, buscando viabilizar a progressiva reconstrução do Palácio de São Cristóvão e a recomposição das condições de trabalho das centenas de professores, técnicos, funcionários e alunos que perderam quase totalmente seus gabinetes, seus laboratórios, suas coleções e suas bibliotecas.

Este trabalho, já em sua concepção original,¹ buscava compreender justamente como uma nova era de vitalidade tinha vindo aí prevalecer; fazendo com que o bicentenário não fosse uma vã efeméride a comemorar, mas a justa consideração de um trajeto coroado de sucesso e prenhe de novas perspectivas, após tantos altos e baixos desnorteantes.

Evocar a noção de “ilusão biográfica”, do acervo analítico de Pierre Bourdieu, para a compreensão de uma história “institucional” visava sublinhar como a figura hodierna do “Museu Nacional”, em toda sua complexidade, podia ou não ser considerada em continuidade com os sucessivos “Museus Nacionais” que se constituíram ao longo do tempo, ao sabor de mudanças políticas externas e

1 Baseia-se nas notas de palestra que proferi no Museu de Astronomia e Ciências Afins/Mast (CNPq), em 25 de maio de 2018, sobre “O bicentenário do Museu Nacional. Ciência e educação numa história institucional brasileira”.

internas, de mudanças epistemológicas e acadêmicas, de mudanças na concepção do que fosse a relação entre a ciência, a cultura e a nação brasileira.

Minha competência para esse trabalho não decorre de uma formação de historiador, mas apenas da condição de antropólogo ao serviço da casa em múltiplas funções políticas e administrativas, além das científicas e acadêmicas que lhe competiam de ofício. A experiência de diretor da instituição entre 1998 e 2001, em especial, tornou-me agudamente atento aos sinais do passado nas circunstâncias do presente, o que só se exacerbou em minha mais recente condição de presidente e vice-presidente (em sucessivos mandatos) da Associação Amigos do Museu Nacional (SAMN) e de coordenador da Comissão Comemorativa dos 200 Anos. Essa atenção me permitiu conhecer muito da bibliografia pertinente à matéria, ainda que não de todas as obras mais recentes, que se avolumam em ritmo acelerado, sob a forma de trabalhos de tese (nem todos publicados) (Agostinho, 2014; Aranha Filho, 2011; Keuller, 2008; Martins, 2015; Nascimento, 2009; Pereira, 2010; Rangel, 2007; Santos, 2011; Sily, 2012; Turin, 2009; Veloso, 2013) ou de investimentos de historiadores especializados em ciência e museus (Dantas, 2001a, 2007a, 2007b, 2008a, 2008b, 2015; Dantas; Dos Santos, 2011a, 2011b, 2012; Domingues, 2010; Duarte, R., 2010; Gualtieri, 2008; Heizer, 2008; 2010; Lima; Sá, 2008; Podgorny; Lopes, 2016; Ribeiro, 2010; Schwarcz; Dantas, 2008; Soares, 2015; Souza et al., 2009; Turin, 2011).

Deve ser evidente ainda que o esclarecimento de uma acidentada trajetória institucional de dois séculos não pode caber num único artigo senão sob forma drasticamente compactada, com a economia de muita informação relevante que a bibliografia aportada em apoio poderá suprir aos interessados mais profissionais.

As primeiras décadas do século XIX

Como se pode imaginar, o Museu Real criado por D. João VI no Rio de Janeiro em 1818 era bastante improvisado, contendo coleções heteróclitas de ciência, arte e indústria – mais propriamente um “gabinete de curiosidades” público do que o “museu de história natural” em que se transformaria paulatinamente, no momento e ritmo mesmo em que idêntico processo se consolidava nas metrópoles avançadas. Era, ainda assim, um elemento importante da vida cultural

da capital do novo império, atraindo a curiosidade dos nativos e dos visitantes ilustrados que se beneficiavam da ainda recente abertura dos portos “às nações amigas”. Foi abrigado num palacete do centro da cidade, onde permaneceria até o final do século, beneficiando-se supostamente de algumas sobras das coleções da extinta Casa dos Pássaros e, sucessivamente, de crescentes acréscimos de variada ordem. Abrigaria também a famosa Coleção Werner, de mineralogia, adquirida originalmente pela casa real portuguesa para o ensino na metrópole.

As exposições foram abertas ao público ainda antes da independência e permaneceram assim, intermitentemente, ao longo desse século formador. Em 1831 foi fundado o seu Herbário e em 1865, a sua Biblioteca. Nessas primeiras décadas o museu constituiu uma espécie de viveiro cultural, beneficiário como foi sendo, crescentemente, das atenções letradas do segundo imperador. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, a Sociedade Vellosiana de Ciências Naturais foram criadas no âmbito do museu, para se autonomizar aos poucos.

As coleções propriamente científicas se beneficiaram das numerosas exposições científicas do período, sobretudo da Comissão Científica de Exploração (conhecida como “Comissão das Borboletas”), realizada em 1859, cujo rico acervo de peças, textos e ilustrações veio para o Museu Nacional. Doações da família imperial foram recorrentes, destacando-se a coleção de testemunhos da cultura egípcia clássica e a coleção de materiais etruscos e greco-romanos aportados ao Brasil por vontade da imperatriz Teresa Cristina.

A partir de 1861, com a responsabilidade de participação na primeira Exposição Nacional, o museu passou a ter intenso protagonismo nas representações do país nas Exposições Internacionais, essa vitrine essencial das transformações aceleradas na “civilização” das nações modernas (Dantas, 2015; Dantas; Dos Santos, 2011a; Kullmann Junior, 2001; Nascimento, 2009; Neves, 1986; Pesavento, 1997; Sily, 2012).

Em todo esse período o museu serviu como uma vitrine instável do Brasil para os visitantes estrangeiros e da “civilização” para os visitantes locais. Os primeiros se ressentiam da pouca representatividade da informação disponível sobre a natureza local; mas, quando se tratava de cientistas participantes de expedições, buscavam evitar o depósito no museu local de parte das coleções amealhadas. Para a administração imperial o Museu Nacional era, de qualquer modo, um aparelho essencial para a construção de uma imagem nacional,

envolvendo o patrimônio natural local no diálogo com as recentes configurações dos Estados-nação modernos (Duarte, L., 2005).

A geração de Ladislau Netto

O botânico Ladislau Netto, ao retornar de sua formação europeia, entrou para os quadros do Museu Nacional em 1866. Em 1870, já como diretor adjunto, dava início a uma era de grandes transformações no desenho geral da instituição, afinadas com as transformações mais gerais na configuração política e cultural da nação, a partir do fim da Guerra do Paraguai e das primeiras manifestações de um projeto republicano. A administração de Ladislau Netto (entre 1874 e 1893) foi considerada, na primeira metade do século XX, como “a idade de ouro do Museu Nacional” (Sily, 2012, p. 62)

Esse período coincide também com grandes transformações no campo científico internacional e com uma renovação generalizada do papel dos museus de história natural na promoção das identidades nacionais e da popularização e promoção da ciência.

A criação, em 1876, da revista *Archivos do Museu Nacional*, o primeiro periódico científico do país (ainda em circulação, embora intermitente), permitia ao museu a inserção nas aceleradas redes de circulação internacional da ciência, por meio da permuta entre bibliotecas de museus e demais centros de pesquisa.²

Entre 1874 e 1876 o museu instituiu um sistema de palestras públicas e de cursos livres, abrindo o leque de acesso ao conhecimento ali cultivado e divulgado – cabendo sem dúvida lembrar que não havia universidades no país, mas apenas as formações eclesiásticas e militares e as faculdades profissionais distribuídas pelo Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo. Ladislau Netto (1870) inovou também ao publicar suas *Investigações históricas e científicas sobre o Museu Imperial e Nacional do Rio de Janeiro*, em 1870; uma primeira tentativa autorreflexiva de abarcar o sentido geral da instituição, já cinquentenária.

Em 1880 foi criado o Laboratório de Fisiologia Experimental, acompanhando tendências internacionais de ponta e tornando a atividade biológica

2 Na lista dos membros correspondentes constante do seu primeiro número encontram-se os nomes prestigiosos de Ch. Darwin e J. L. A. de Quatrefages.

do museu mais abrangente e atualizada. Foi dirigido por João Batista de Lacerda e Louis Couty, embora também interessasse ao próprio Ladislau Netto.³

As teorias sobre a evolução social e natural se intensificavam nessa segunda metade do século, sacudidas pelas propostas de Ch. Darwin. As hipóteses degeneracionistas se bifurcavam entre as que, num registro mais arcaico, postulavam um declínio passado da humanidade, manifesto nas condições de vida dos povos “primitivos”, e aquelas outras, mais “modernas”, que pregavam o declínio das pessoas e povos afetados pela miscigenação com raças mais “atrasadas” ou “degeneradas”. A antropologia física, em diálogo com a psiquiatria, a criminologia, o direito penal, encontrava seu período de fastígio no museu, como em toda a comunidade científica internacional. Ladislau Netto foi um entusiasta das teorias da evolução natural e da redução naturalística de uma antropologia comparada. Foi nesse espírito de “fisiologista” que fomentou as extensas atividades de coleta antropológica do museu, de modo a organizar a Exposição Antropológica de 1882, de grande impacto público. Se, por um lado, a presença de artefatos indígenas de múltipla procedência e de representantes vivos de duas etnias específicas visavam confirmar a localização desses povos nas escalas da barbárie à civilização, por outro não deixaram de abrir uma janela de percepção da nação à dignidade de populações que não tinham servido até então senão como presa da catequese e da colonização.

Os trabalhos de campo de Netto levaram-no a perceber a importância e a propor – pioneiramente – um sistema de controle sobre os sítios arqueológicos da Ilha de Marajó e do Vale do Amazonas em 1888.

É possível que o impacto dos trabalhos de campo e o do sucesso da exposição de 1882 estejam entre os motivos para que, em 1888, se criasse a “4ª Seção” da organização do museu, abrigando a Antropologia, a Etnologia e a Arqueologia. As ciências humanas passavam a ter doravante uma legitimidade maior do que as primeiras referências à arqueologia e aos “usos e costumes” (regulamento de 1842) ou do que o estatuto oficialmente periférico que a arqueologia, a etnologia (e a numismática) tinham merecido na década anterior (estatuto de 1876). É claro que, por antropologia, se entendia ainda sobretudo a antropologia física, de crescente importância no quadro das discussões sobre a raça e a nação.

3 Louis Couty, morto precocemente, escreveu uma interessante análise da composição social e racial do país, demonstrando que ele “não tinha povo”, apenas escravos.

João Batista de Lacerda, que veio a ser diretor entre 1895 e 1915, é o nome ainda mais conhecido desse período da passagem do século, graças ao seu protagonismo na discussão da polêmica tese do “embranquecimento progressivo” da população brasileira. Mas foi sobretudo conhecido à época como um fisiologista de renome internacional, que deu guarida às novas teorias de Pasteur.

Já em 1910 foram criados outros laboratórios – de química vegetal, de química geral, de entomologia agrícola, de fitopatologia, em função dos interesses do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, a que o museu esteve vinculado por décadas, na passagem do século.

Por essa mesma época começaram a se formar e consolidar novas instituições científicas, a partilhar a responsabilidade concentrada no museu. O Museu Paraense, núcleo precursor do Museu Goeldi, foi fundado em 1855, o Museu Paulista, em 1893 e o Instituto Soroterápico, primeira configuração do que veio a ser a Fundação Oswaldo Cruz, em 1900. Os quadros técnicos dessas instituições frequentemente tinham tido formação no seio do Museu Nacional.

Em 1919, como sinal da crescente força das antropologias na casa, foi publicado o primeiro *Guia das colecções de archeologia classica* do Museu Nacional, elaborado pelo curador Alberto Childe (1919), dando seguimento a *Anthropologia: guia das colleções*, organizado por Roquette-Pinto (1915).

Bertha Lutz, um dos mais ilustres nomes do quadro do museu durante décadas, tanto como cientista quanto como intelectual pública, editou em 1919 um *Índice dos Archivos do Museu Nacional* (Lutz, 1919), que resumia um empreendimento editorial de grande impacto científico.

Em 1918, comemorou-se com entusiasmo o primeiro centenário da instituição. Ao lado dos luminares consagrados, apresentava-se, no relatório publicado em um número especial dos *Archivos* sobre a efeméride, uma palestra singela de um personagem que se tornaria cada vez mais importante para a casa: Edgar Roquette-Pinto (1919).

A era de Roquette-Pinto

Roquette-Pinto esteve ativo no Museu Nacional entre 1905 e 1935, quando dele se desvinculou para uma dedicação plena a suas iniciativas de difusão científica audiovisual.

O início de sua carreira, para além da antropologia física da formação inicial, foi a excursão científica a Mato Grosso, em que, no ano de 1913, acompanhou a expedição do Marechal Rondon. Este último veio a ser um continuado companheiro do museu, que acolheu muitos de seus materiais etnológicos.

A era de Roquette-Pinto se caracterizou sobretudo pela dedicação à função educativa do museu, em um contexto nacional de grande exaltação das possibilidades de civilização pelo acesso ao conhecimento, exorcizando os vaticínios degeneracionistas que rondavam a nação desde o século XIX. Em 1927 foi por ele criado o Serviço de Assistência ao Ensino de História Natural do Museu Nacional (SAE), ainda hoje pujante, apesar de um eclipse na gestão de Heloisa Alberto Torres. Roquette-Pinto fundou ainda a *Revista Nacional de Educação*, que circulou entre 1932 e 1934, com grande tiragem, forte apoio oficial e grandes expectativas de contribuição à generalização do conhecimento na população nacional.

O Museu Nacional se notabilizou nesse período pela produção de quadros murais e coleções didáticas nas áreas de conhecimento aí cultivadas, para uso nos estabelecimentos de ensino de todo o país, como parte do trabalho de sua SAE.

Ainda nesse registro da educação científica, em 1923 o museu participou, por alguns de seus pesquisadores, da fundação da Academia Brasileira de Ciências, e, em 1924, da fundação da Associação Brasileira de Educação.

A segunda dimensão importante dessa era da história do museu foi a do desencadeamento e institucionalização da luta pela preservação natural e ambiental. Como relata um artigo importante sobre esse tópico:

No Brasil, esse tipo de perspectiva formou-se, sobretudo, no interior de certas instituições devotadas à ciência. A principal delas foi o Museu Nacional do Rio de Janeiro. Ao realizar pesquisas nos campos da história natural, da biologia e da antropologia, os cientistas e professores dessa instituição logo despertaram para o problema da destruição do patrimônio natural pelas ações humanas. Vários deles se dedicaram ao ativismo e à formulação de um pensamento focalizados na proteção da natureza. Entre eles podemos citar Cândido de Mello Leitão, Paulo Roquette-Pinto, Bertha Lutz, Heloísa Alberto Torres, Armando Magalhães Corrêa e Alberto José Sampaio. Frederico Carlos Hoehne, que teve em São Paulo atuação destacada em favor da proteção da natureza, também começou a sua carreira como botânico e taxonomista no Museu. (Franco; Drummond, 2005, p. 1034-1035).

Pode-se lembrar inclusive que o Ministério da Educação e Saúde Pública, em 1932, solicitou ao museu a criação de um anteprojeto de regulamentação da caça no Brasil. Roquette-Pinto presidiu a comissão que levou a cabo a tarefa (Sily, 2012, p. 266).

A terceira frente pela qual se notabilizou o museu nessa era foi a da experimentação educacional com a radiodifusão e a cinematografia. Como lembra Sily (2012, p. 298):

durante o governo Vargas foram criados a primeira Comissão de Censura de Cinema em 1932, sendo Roquette-Pinto seu diretor e sua sede localizada no Museu Nacional e, em 1936, o Instituto Nacional de Cinema (INCE), órgão do Ministério de Educação e Saúde, tendo como ministro Gustavo Capanema.

Roquette-Pinto teve uma forte participação nos primórdios da produção cinematográfica brasileira, sendo considerado o autor do primeiro documentário antropológico nacional, filmado no começo de sua carreira, sobre os Nambiquara (Sily, 2012, p. 299).

Não há como aprofundar aqui o papel crucial de Roquette Pinto na consolidação da transição de uma antropologia dominada pela dimensão biológica para uma antropologia de tons culturalistas, coetânea dos trabalhos de Gilberto Freyre e de Arthur Ramos. O museu tinha as condições ideais para desenvolver uma antropologia de *four fields* local, o que quase chegou a se consolidar ao final da gestão de Heloisa Alberto Torres.

É um elemento significativo da vitalidade da instituição nessa era a criação da Sociedade dos Amigos do Museu Nacional (SAMN), em 1937, com uma hábil articulação entre cientistas da casa e alguns mecenas da elite carioca. Hoje ainda plenamente ativa, apesar de uma história de muitos sobressaltos, é a mais antiga associação de amigos de uma instituição cultural brasileira.

Uma longa viagem de trabalho realizada por Bertha Lutz aos Estados Unidos em 1933, de que resultou um precioso relatório (*A função educativa dos museus norte-americanos*) é outro elemento significativo dessa vitalidade, ainda que só tivesse vindo a ser publicado muito recentemente (Aranha Filho, 2011; Lutz, 2008; Sily, 2012).

O fim da era que coloquei sob a égide do nome de Roquette Pinto é marcado pelo longo reinado de sua sucessora Heloisa Alberto Torres, que iniciara

a carreira na casa como sua estagiária na seção de antropologia. Foi nomeada diretora do Museu Nacional por Getúlio Vargas em 1938 e só terminou sua gestão em 1955, logo após o término da presidência eleita de Vargas.

Esse período, inseparável das características das sucessivas administrações Vargas, foi marcado pela presença ubíqua de “Dona Heloisa” nos órgãos de Estado, como a Comissão Nacional de Proteção dos Índios, o Conselho de Fiscalização das Expedições Científicas e Artísticas e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (de cujo Conselho Consultivo o museu continuou a participar até os anos 2000).

Seu discípulo Luiz de Castro Faria, muito importante no período subsequente, conservando esse comprometimento com a proteção do patrimônio, veio a ser o autor do projeto de lei para proteção das jazidas arqueológicas, que resultou na lei 3.924/1961 (Brasil, 1961).

Heloisa Alberto Torres garantiu uma consolidação da virada culturalista na antropologia do Museu Nacional, por seu papel eminente na Comissão das Expedições e por força da própria ação como diretora da casa.⁴ O período corresponde ao ápice dessa primeira onda da antropologia culturalista brasileira, graças sobretudo à ação de Gilberto Freyre e Arthur Ramos, no Rio de Janeiro, e de Roger Bastide, em São Paulo.

O museu continuou sendo um viveiro de instituições culturais, disponibilizando coleções importantes para a fundação do Museu Histórico Nacional (1922) e do Museu Imperial (1940).

A era da Universidade do Brasil/UFRJ

Ainda durante a gestão de Heloisa Alberto Torres, o Museu Nacional foi por duas vezes incorporado à Universidade do Brasil: em 1937, quando esta foi criada, e em 1946, após seis anos de desincorporação. Tratava-se de um processo bastante formal, dado o caráter muito peculiar da nova universidade, um verdadeiro arquipélago de instituições tradicionais, muitas centenárias.

4 Seu longo contato com Franz Boas teria facilitado, por exemplo, a ida de Eduardo Galvão para sua formação antropológica na Columbia University (Souza Lima, 2000, p. 396).

Em 1947 teve início um paulatino processo de reabertura das exposições, longamente fechadas nos anos anteriores, que só se completou na década de 1960.

O museu, por sua preeminência na área, abrigou a Primeira Reunião Brasileira de Antropologia no ano de 1953, quando se decidiu fundar a associação da área, finalmente concretizada na reunião seguinte, em Salvador. Em 1957 o museu sediou a IX Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) e em 1960, o I Congresso Nacional de Zoologia.

Em 1960 foi desencadeado o movimento da Reforma Universitária da Universidade do Brasil, de cuja comissão participou Luiz de Castro Faria, diretor da casa entre 1964 e 1967. Esse movimento foi o aguilhão de uma reforma mais geral de toda a universidade brasileira, progressivamente consolidada. Embora a reforma só fosse sancionada oficialmente em 1968, seus princípios já estavam em ação na universidade – não sem conflitos – no afastamento do regime da cátedra e na adaptação ao regime de indissociabilidade entre pesquisa, ensino e extensão, por exemplo.

Nesse mesmo ano de 1960, o antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira, que vinha de uma atuação no Museu do Índio e no Serviço de Proteção ao Índio (SPI) junto com Darcy Ribeiro e Eduardo Galvão, dava início, junto com Luiz de Castro Faria, aos cursos de especialização em antropologia do Museu Nacional, que se estenderam até a criação, em 1968, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS), com um curso de mestrado. O programa era pioneiro na organização de um curso de pós-graduação nessa área nos moldes “modernos” propugnados pelo Conselho Federal de Educação por meio de um famoso parecer de Newton Sucupira (parecer 977/1965) (Garcia Junior, 2009). Era também pioneiro na abertura às novas correntes de prestígio na antropologia internacional: a antropologia social britânica e – logo depois – a sociologia crítica francesa, o estruturalismo e o interacionismo simbólico.

As iniciativas de renovação da atividade universitária brasileira já vinham sendo sustentadas pela Fundação Fulbright, e passaram a receber, nos anos 1960, também o influxo dos recursos da Fundação Ford. Entre seus beneficiários na Universidade do Brasil, encontrava-se o Programa de Antropologia Social, favorecendo o desenvolvimento de suas linhas de pesquisa de campo e sua rápida consolidação acadêmica.

A dissolução da antiga Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil e sua distribuição em uma série de novas faculdades e institutos serviu

para reforçar os grupos dinâmicos nas ciências envolvidas, exigindo do Museu Nacional uma nova interlocução – nem sempre amistosa – com os recentes Institutos de Biologia, de Geociências e de Filosofia e Ciências Sociais, assim como com a recente Faculdade de Letras.

No período que se seguiu à saída de Heloisa Alberto Torres da direção da casa, a ciência hegemônica no museu era a zoologia, que veio inclusive, pela importância de suas coleções e pelo alentado número de pesquisadores, a se dividir entre os departamentos de Vertebrados, Invertebrados e Entomologia. Dentre os cinco diretores que se seguiram a Dona Heloisa até meados dos anos 1970 apenas Luiz de Castro Faria não era zoólogo. O Programa de Pós-Graduação em Zoologia foi implantado em 1972, em parceria com as áreas correspondentes do Instituto de Biologia.

Diversos problemas afetaram a vitalidade do Museu Nacional nesse período. Em 1969, uma malfadada iniciativa do governo militar, suscitada pelo interesse pessoal de uma influente pesquisadora do museu, conferiu por decreto a diversos professores a qualidade de professores titulares. Essa medida provocou grande mal-estar dentro e fora do museu, prejudicando a legitimidade deste junto à universidade.

Por outro lado, a biologia do museu enfrentava com dificuldades a transição da sistemática morfológica, a que se dedicava tradicionalmente, para os novos recursos da biologia molecular, fundamento do que se fazia nos setores de ponta da disciplina. A própria atividade da sistemática e da manutenção das coleções naturalistas passava por um período de desprestígio em face de tantos novos horizontes de pesquisa emergentes. Faltavam inclusive ao museu, nesse sentido – cruelmente –, os dispendiosos equipamentos necessários para esse novo horizonte.⁵

Diferentemente da antropologia, que lograra se implantar solidamente na casa, dois outros setores promissores dela se afastaram, depois de se desenvolverem pioneiramente no museu: o Programa de Ecologia, fundado por Fernando Segadas Viana no Departamento de Botânica, seguiu para o Instituto de Biologia, e o Programa de Linguística, fundado por Aryon Dall'Igna Rodrigues no Departamento de Antropologia, seguiu para a Faculdade de Letras.

5 O microscópio eletrônico de varredura, longamente ansiado, só veio a ser adquirido e instalado no museu em 2008.

Não menos importante foi a crescente sensação de asfixia de que se ressentia o museu, obrigado a fazer conviver no Palácio de São Cristóvão coleções científicas sempre crescentes, laboratórios cada vez mais exigentes, serviços técnicos sofisticados, gabinetes de trabalho de um corpo docente em expansão, bibliotecas dinâmicas e um número crescente de programas de pós-graduação.⁶ Numerosas iniciativas de obtenção de prédios vizinhos para o deslocamento de suas atividades redundaram em fracasso, o que acabou forçando a instituição a lutar pela construção de novos prédios no seu entorno imediato ou na área de seu Horto Botânico.⁷

Apesar dessas dificuldades, que foram tornando a instituição apagada em relação às novas unidades de pesquisa universitária, o processo de reorganização imposto pela influência da pós-graduação na casa foi se afirmando, pouco a pouco, em todos os seus setores científicos.

A partir de 1994, sobretudo, grandes novas iniciativas foram afirmando um horizonte de renovação. O apoio da Fundação Herbert Levy foi fundamental para as iniciativas de reforma do Palácio de São Cristóvão, pela via da Lei Rouanet, que permitiram a recuperação da fachada principal e da quase totalidade dos telhados (com recursos da Petrobrás); assim como o apoio da Fundação Vitae foi essencial para a renovação das condições de guarda das coleções científicas e para a refundação do Laboratório de Conservação, Preservação e Restauração de Coleções, que se tinha arruinado ao longo da década anterior.

A criação do Projeto Memória do Paço de São Cristóvão e do MN permitiu uma revitalização do inestimável arquivo geral do museu. Em 2000 foi instalado o Escritório Técnico-Científico para as Novas Exposições do MN (ETC/PNE), com recursos do CNPq e da UFRJ, que funcionaria até 2003, produzindo um programa integrado conceitual e físico para as futuras exposições permanentes do museu e para a habilitação do palácio a seu novo destino. O projeto

6 O programa de Botânica juntara-se aos de Antropologia Social e Zoologia em 1976 – e ainda viriam a ser criados, mais recentemente, os de Arqueologia, Linguística e Geociências.

7 O Anexo Alípio Miranda Ribeiro, justaposto ao palácio, foi construído em 1957. Diversos pequenos prédios dedicados à Botânica (inclusive à Ecologia) foram inaugurados no Horto Botânico em 1962. Em 1989 foi erigido o prédio-sede da biblioteca geral do museu, também no horto – a que se seguiram, na década seguinte, os prédios do Departamento de Vertebrados e do de Botânica.

adjudicava a totalidade do palácio-sede às exposições e seus serviços associados, contando com a transferência para novos prédios de todas as demais atividades e acervos do museu. Nesse sentido, foi contratado ao arquiteto Glauco Campelo um projeto integrado de construções no Horto Botânico, que só veio a se concretizar, por falta de recursos, na primeira unidade prevista, a do Departamento de Botânica (com o seu precioso Herbário).

A partir de 1998 foi empreendida uma política de renovação e valorização das exposições permanentes, assim como foi intensificado o ritmo de montagem de exposições temporárias, algumas das quais mereceram excelente acolhida do público. Em 2001, por exemplo, foram reabertas as salas da exposição permanente de arqueologia (Egito, Culturas Mediterrâneas e Arqueologia Brasileira), com um elegante projeto do arquiteto Jorge Hue.

O acervo cultural e científico foi objeto de novas atenções do Iphan, com o tombamento do exemplar da Torá do imperador Pedro II e o projeto de tombamento das Coleções Imperiais remanescentes nas reservas técnicas e nas exposições.

A SAE não cessou de ampliar suas atividades, tornando-se um veículo essencial na atenção aos visitantes em geral, mas, mais particularmente, no atendimento às escolas e escolares, e em iniciativas de divulgação científica mais tópicas e dinâmicas.

As perspectivas para o 3º século

Estou convencido de que, no momento em que se comemorava o bicentenário do Museu Nacional, ele se encontrava em um estado vital mais intenso e orgânico do que em qualquer outra de suas eras precedentes. As comemorações dos 200 Anos, coroadas pela bela festa de 6 de junho de 2018, pareciam justas e auspiciosas.

Desde minha experiência como diretor, eu me tornara muito pessimista em relação ao destino do museu, particularmente por força da sua acachapante subordinação administrativa e financeira à UFRJ – uma universidade agigantada, em permanente crise financeira e pouco sensível à especificidade do museu. Ao final de minha gestão como diretor, cheguei a participar de uma comissão interministerial, cujas conclusões vieram a convergir com minha

disposição original: a de transformar o Museu Nacional em uma Instituição Federal de Ensino Superior autônoma, dona de orçamento próprio. Dadas as dificuldades que esse objetivo tinha que enfrentar, interna e externamente, continuei a pelejar pela autonomização, mas por outro meio: o da revitalização e fortalecimento da Associação Amigos do Museu Nacional, hoje plenamente instrumentalizada para carrear os recursos externos necessários à reprodução e avanço da casa.

Os desafios continuavam (e continuam) muito grandes. Não é fácil conduzir os destinos de uma instituição pejada de tradição que não pode deixar de ser ágil na atualização científica; de uma instituição em que convivem numerosas disciplinas totalmente distintas, dotadas de dinamismos internos assíncronos; de um patrimônio histórico e cultural tão valioso quanto o Palácio de São Cristóvão e as memórias de um império ilustrado, entremeado com os testemunhos do desenvolvimento do saber científico e com as necessidades de divulgação e popularização da ciência.

Quando se discutia o projeto das futuras exposições permanentes do museu, eu e Jayme Aranha viemos a formular em umas poucas chaves um programa que nos permitiria encaminhar um desafio bem característico dessa instituição tão multifacetada (Duarte; Aranha Filho, 2003). Acho que essas chaves bem ilustram ainda nossos destinos – sobretudo agora que as condições de reprodução institucional foram convulsionadas pelo incêndio. Tratava-se de garantir que as exposições atendessem às demandas de “historicidade”, de “universalismo” e de “síntese” características da vocação institucional. Mais instrumentalmente, previa-se uma ênfase concomitante na “profundidade temporal”, na “diversidade” ou “pluralidade” ontológica (fosse ela biológica ou cultural), na dimensão permanente de “transformação” ou “mudança”,⁸ e na “relacionalidade” instituinte e dinâmica (quer se tratasse também da natureza e da vida social). Em função das características do Palácio de São Cristóvão e das coleções buscar-se-ia respeitar os princípios museológicos tradicionais do “espírito do lugar” e da “magia da peça”.

8 O que deveria implicar uma delicada atenção à “explosão epistemológica” e à “crise dos paradigmas” que caracterizam o campo intelectual e científico da passagem do século XX para o XXI.

Neste momento, em que mal se pode entrever o término da reconstrução do palácio e de sua reocupação pelas exposições do museu, esses ideais podem parecer excessivamente abstratos. Têm, no entanto, a vantagem de sublinhar as características que devem ser preservadas na própria identidade da instituição, ameaçada pela perda da maior parte de seu inestimável patrimônio. Muita coisa há de mudar, mas não – espero – aqueles marcos abrangentes que devem continuar a nortear o futuro geral da casa.

No nível mais prático, as iniciativas de recuperação do museu concentram-se em duas frentes de trabalho: a da reconstrução do palácio e a da recomposição da vida acadêmica e científica regular da instituição. Por ora, as atividades se concentram no que sobrou fisicamente: o Anexo contíguo ao palácio e o conjunto de prédios construídos no Horto Botânico. Felizmente eles abrigam partes muito preciosas do acervo que se salvaram do desastre: a Biblioteca, os departamentos de Botânica e de Zoologia de Vertebrados, e outros pequenos núcleos da Arqueologia e da Zoologia de Invertebrados.

Há muitas fontes de recursos, de múltipla origem, já em uso ou em processo de viabilização, através da SAMN, da Universidade Federal do Rio de Janeiro ou de outros meios, que buscam atender às duas frentes de ação. Um ponto essencial da linha de recomposição é o da obtenção de uma nova área física de ocupação, contígua ao horto, suficientemente ampla para abrigar a série de edificações necessárias para a reinstalação de espaços de coleção, de laboratórios, de gabinetes, de escritórios administrativos e – inclusive – de montagem de exposições temporárias que possam manter ativa a imagem pública característica da casa, assim como o atendimento aos estudantes e às escolas.

Há uma firme e muito generalizada disposição de luta a impregnar todos nós, sobreviventes inquietos das esperanças, dos projetos e do desastre que tudo ameaçou. À notória impermanência intrínseca das coisas humanas, opomos a memória desses dois séculos de luta profícua, como uma “ilusão” benigna e propiciatória a nos iluminar neste terceiro centenário.

Referências

- AGOSTINHO, M. B. *O Museu em revista: a produção, a circulação e a recepção da revista Arquivos do Museu Nacional (1876-1887)*. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.
- ARANHA FILHO, J. *Guia da impermanência das exposições: uma investigação sobre transformações do Museu Nacional do Rio de Janeiro nos anos 1940*. 2011. Tese (Doutorado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. *Lei nº 3.924, de 26 de julho de 1961*. Dispõe sobre os monumentos arqueológicos e pré-históricos. Brasília, 1961. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L3924.htm. Acesso em: 1 nov. 2018.
- CHILDE, A. *Guia das colecções de archeologia classica*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1919.
- DANTAS, R. M. M. C. Breve histórico do Palácio Imperial da Quinta da Boa Vista. In: GAZZANEO, L. M. C. (org.). *A monarquia no Brasil: 1808-1889: reflexões sobre as artes e as ciências*. Rio de Janeiro: Book Link, 2001. p. 260-264.
- DANTAS, R. M. M. C. A Casa do Imperador: do Paço de São Cristóvão ao Museu Nacional. In: SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO (org.). *A Universidade e os múltiplos olhares de si mesma*. Rio de Janeiro: Walprint, 2007a. p. 173-190.
- DANTAS, R. M. M. C. A Coleção Werner e a criação do Museu Real. In: GAZZANEO, M. L. (org.). *200 anos da chegada da Família Real Portuguesa ao Brasil*. Rio de Janeiro: PROARQ/UFRJ, 2007b. p. 216-237.
- DANTAS, R. M. M. C. Pedro II e a botânica. In: FILGUEIRAS, C. A. L. et al. (org.). *Scientiarum historia*. Rio de Janeiro: WalPrint, 2008a. v. 1, p. 403-415.
- DANTAS, R. M. M. C. Quando um museu dá samba: a popularização do Museu Nacional da UFRJ no Carnaval carioca. In: OLIVEIRA, A. J. B. (org.). *Universidade e lugares de memória*. Rio de Janeiro: WalPrint, 2008b. p. 127-144.
- DANTAS, R. M. M. C. *Casa Inca ou Pavilhão da Amazônia?: a participação do Museu Nacional na Exposição Internacional Universal em 1889, de Paris*. Riga: Novas Edições Acadêmicas, 2015.
- DANTAS, R. M. M. C.; DOS SANTOS, N. P. O Museu Nacional na Exposição Universal de Paris em 1889. In: LOPES, M. M.; HEIZER, A. (org.). *Colecionismos, práticas de campo e representações*. Campina Grande: Editora da Universidade Estadual da Paraíba, 2011a. p. 227-238.

DANTAS, R. M. M. C.; DOS SANTOS, N. P. Quando um botânico se envolve com a antropologia: reflexões sobre Ladislau Netto no Museu Nacional. *Scientiarum Historia*, v. 1, p. 143-150, 2011b.

DANTAS, R. M. M. C.; DOS SANTOS, N. P. O Museu Nacional entre acervos científicos: o Museu do Imperador na Exposição Antropológica Brasileira de 1882. *Scientiarum Historia*, v. 1, p. 1-7, 2012.

DOMINGUES, H. M. B. Heloisa Alberto Torres e o inquérito nacional sobre ciências naturais e antropológicas, 1946. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, v. 5, n. 3, p. 625-643, 2010.

DUARTE, L. F. D. La nature nationale: entre l'universalité de la science et la particularité symbolique des nations. *Civilisations*, Bruxelles, v. 52, n. 2, p. 21-44, 2005.

DUARTE, L. F. D.; ARANHA FILHO, J. Um museu de história natural na encruzilhada: a fundamentação conceitual para uma nova exposição no Museu Nacional. In: BITTENCOURT, J. N.; BENCHETRIT, S. F.; TOSTES, V. L. B. (org.). *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003. p. 197-218.

DUARTE, R. H. *A biologia militante: o Museu Nacional, especialização científica, divulgação do conhecimento e práticas políticas no Brasil – 1926–1945*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

FRANCO, J. L. A.; DRUMMOND, J. A. Armando Magalhães Corrêa: gente e natureza de um sertão quase metropolitano. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 3, p. 1033-1059, set./dez. 2005.

GARCIA JUNIOR, A. R. Fundamentos empíricos da razão antropológica: a criação do PPGAS e a seleção das espécies científicas. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 411-447, 2009.

GUALTIERI, R. C. E. *Evolucionismo no Brasil: ciência e educação nos museus 1870-1915*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2008.

HEIZER, A. Entre mudanças e permanências, Le Brésil en 1889 e o Bolletim Comemorativo da Exposição Nacional de 1908. In: ALMEIDA, M.; VERGARA, M. de R. (org.). *Ciência, história e historiografia*. São Paulo: Via Lettera; Rio de Janeiro: Mast, 2008. p. 293-304.

HEIZER, A. *Ciência, civilização e república nos trópicos*. Rio de Janeiro: Access, 2010.

KEULLER, A. T. A. M. *Os estudos físicos de antropologia no Museu Nacional do Rio de Janeiro: cientistas, objetos, ideias e instrumentos (1876–1939)*. 2008. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

KULLMANN JUNIOR, M. *As grandes festas pedagógicas: a educação brasileira e as exposições internacionais (1862–1922)*. Bragança Paulista: Editora da Universidade São Francisco, 2001.

LIMA, N. T.; SÁ, D. M. de (org.). *Antropologia brasileira: ciência e educação na obra de Edgar Roquette-Pinto*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Editora Fio-cruz, 2008.

LUTZ, B. M. J. *Índice dos Archivos do Museu Nacional, volumes I-XXII 1876-1919*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1919.

LUTZ, B. M. J. *A função educativa dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Nacional; Niterói: Muiraquitã, 2008. p. 13-27. (Série Livros do Museu Nacional, v. 33).

MARTINS, W. W. *A Coleção Japonesa do Museu Nacional*. 2015. Monografia (Graduação em Museologia) – Escola de Museologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

NASCIMENTO, F. R. *A formação da coleção de indústria humana no Museu Nacional, século XIX*. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

NETTO, L. *Investigações históricas e científicas sobre o Museu Imperial e Nacional do Rio de Janeiro: acompanhadas de uma breve notícia de suas colleccões e publicadas por ordem do Ministerio da Agricultura*. Rio de Janeiro: Instituto Philomatico, 1870.

NEVES, M. de S. *As vitrines do progresso: o Brasil nas Exposições Internacionais*. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Finep: CNPq, 1986.

PEREIRA, M. R. N. *Educação museal: entre dimensões e funções educativas: a trajetória da 5ª Seção de Assistência ao Ensino de História Natural do Museu Nacional*. 2010. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Escola de Museologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

PESAVENTO, S. J. *Exposições Universais: espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

PODGORNY, I.; LOPES, M. M. Filling in the picture: nineteenth-century museums in Spanish and Portuguese America. *Museum History Journal*, v. 9, n. 1, p. 3-12, 2016.

RANGEL, J. A. da S. *A musealização da educação na antropologia de Edgard Roquette-Pinto no Museu Nacional (1905–1936)*. 2007. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RIBEIRO, A. M. M. Uma mulher intelectual em tempos pioneiros: Heloisa Alberto Torres, nação e a formação das ciências sociais brasileiras. *Boletín Oteaiiken*, n. 10, p. 79-92, nov. 2010.

ROQUETTE-PINTO, E. *Anthropologia: guia das collecções*. Rio de Janeiro: Typographia da Directoria Geral de Estatistica, 1915.

ROQUETTE-PINTO, E. O centenario do Museu Nacional. *Archivos do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, v. 22, p. 27-30, 1919.

SANTOS, R. de C. M. No “*Coração do Brasil*”: Roquette Pinto e a Expedição à Serra do Norte (1912). 2011. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SCHWARCZ, L. M.; DANTAS, R. M. O Museu do Imperador: quando colecionar é representar a nação. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 46, p. 123-165, fev. 2008.

SILY, P. R. M. *Casa de ciência, casa de educação: ações educativas do Museu Nacional (1818-1935)*. 2012. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

SOARES, M. C. Collectionism and colonialism: the Africana Collection at Brazil's National Museum (Rio de Janeiro). In: ARAUJO, A. L. (ed.). *African heritage and memories of slavery in Brazil and the South Atlantic world*. New York: Cambria Press, 2015. p. 17-44.

SOUZA, V. S. et al. Arquivo de Antropologia Física do Museu Nacional: fontes para a história da eugenia no Brasil. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 3, p.763-777, jul./set. 2009.

SOUZA LIMA, A. C. L'indigenisme au Brésil. Migration et réappropriations d'un savoir administratif. *Revue de Synthèse*, Paris, v. 121, n. 3-4, p. 381-410, 2000.

TURIN, R. *Tempos cruzados: escrita etnográfica e tempo histórico no Brasil oitocentista*. 2009. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

TURIN, R. “Tipos”, “primitivos”, “decadentes”: escrita etnográfica, secularização e tempo histórico no Museu Nacional. In: NEVES, L. M. B. P. et al. (org.). *Estudos de historiografia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011. p. 183-206.

VELOSO, C. *Os curiosos da natureza: Freire Allemão e as práticas etnográficas no Brasil do século XIX*. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

VERGARA, M. Contexto e conceitos: história da ciência e vulgarização científica no Brasil do século XIX. *Revista Interciência*, v. 33, n. 5, p. 324-330, 2008.

Bibliografia complementar sobre o Museu Nacional

ANDERMANN, J. Espetáculos da diferença: a Exposição Antropológica de 1882. *Revista de História*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 128-170, 2004.

ANDERMANN, J. The Museu Nacional at Rio de Janeiro. *Relics and Selves: Articles*. London: Birkbeck College (University of London), [s.d.]. Disponível em: <http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Andermann01.htm#top>> Acesso em: 24 jun. 2018.

ANDRADE, A. de. *O Museu Nacional e a difusão da Química*. Rio de Janeiro: Tipografia do Museu Nacional, 1922.

AZEVEDO, F. (org.). *As ciências no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

AZEVEDO, M. *O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*. Rio de Janeiro: Garnier, 1877.

BENNETT, T. *The birth of the museum: history, theory, politics*. London: Routledge, 1995.

BITTENCOURT, J. N. *Território largo e profundo: os acervos dos museus do Rio de Janeiro como representação do Estado Imperial, 1808-1889*. 1997. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1997.

CARNEIRO DA CUNHA, M. Política indigenista no século XIX. In: CARNEIRO DA CUNHA, M. (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 133-154.

CARVALHO, J. C. de M. Museu Nacional. *Boletim do Conselho Federal de Cultura*, Brasília, v. 7, jul./set. 1977.

CASTRO FARIA, L. As exposições de antropologia e arqueologia do Museu Nacional. *Publicações Avulsas do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, v. 4, 1949.

CASTRO FARIA, L. *Antropologia: espetáculo e excelência*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

CASTRO FARIA, L. *Antropologia: escritos exumados: espaços circunscritos: tempos soltos*. Niterói: EDUFF, 1998.

CUNHA, D. F. *A Biblioteca do Museu Nacional do Rio de Janeiro, 1863–1963*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1966.

DANTAS, R. M. M. C. O estudioso D. Pedro II, o imperador das novidades. In: GAZZARINO, L. M. C.; SARAIVA, S. B. C. (org.). *A monarquia do Brasil: 1808-1889: reflexões sobre as artes e as ciências*. Rio de Janeiro: Book Link, 2001. p. 167-177.

DANTES, M. A. M. Institutos de pesquisa científica no Brasil. In: FERRI, M. G.; MOTOYAMA, S. (org.). *História das ciências no Brasil*. São Paulo: Edusp: CNPq: EPU, 1979-1980. v. 2, p. 341-380.

DOMINGUES, H. M. B. O Museu Nacional e o ensino das ciências naturais no Brasil no século XIX. *Revista da Sociedade Brasileira de História da Ciência*, v. 15, p. 79-87, 1996.

DOMINGUES, H. M. B.; SÁ, M. R. Controvérsias evolucionistas no Brasil do século XIX. In: DOMINGUES, H. M. B.; SÁ, M. R.; GLICK, T. (org.). *A recepção do darwinismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2003. p. 97-124.

DUARTE, A. *Ladislau Netto (1838-1894)*. Maceió: Imprensa Oficial, 1950.

DUARTE, L. F. D. Processos de classificação social nas coleções de um museu de ciências: o caso do Museu Nacional, Rio de Janeiro. In: SEMANA DOS MUSEUS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2., 1999, São Paulo. *Anais [...]* São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.

DUARTE, L. F. D. Anthropologie, Psychanalyse et 'civilisation' du Brésil de l'entre-deux-guerres. *Revue de Synthèse*, v. 3-4, p. 325-344, juil./déc. 2000.

DUARTE, R. H. Em todos os lares, o conforto moral da ciência e da arte: a *Revista Nacional de Educação* e a divulgação científica no Brasil (1932-1934). *História, Ciência, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 33-56, jan./abr. 2004.

FIGUEIREDO, B. G.; VIDAL, D. G. (org.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum; Brasília: CNPq, 2005.

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. Casa de Oswaldo Cruz. *Dicionário histórico-biográfico das ciências da saúde no Brasil (1832-1930)*. Disponível em: <http://www.dichistoria-saude.coc.fiocruz.br>. Acesso em: 23 fev. 2018.

GONÇALVES, J. R. S. Os museus e a representação do Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 31, p. 254-273, 2005.

GUALTIERI, R. C. E. O evolucionismo na produção científica do Museu Nacional do Rio de Janeiro (1876-1915). In: DOMINGUES, H. M. B.; SÁ, M. R.; GLICK, T. (org.). *A recepção do darwinismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2003. p. 45-96.

GUIMARÃES, M. L. S. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Estudos Históricos*, n. 1, p. 5-27, 1988.

HARTOG, F. et al. Entre as luzes e o romantismo: as tensões da escrita da história no Brasil oitocentista. In: GUIMARÃES, M. L. S. (org.). *Estudos sobre a escrita da História*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006. p. 68-85.

HEIZER, A. Os instrumentos científicos e as grandes exposições do século XIX. In: HEIZER, A.; VIDEIRA, A. A. P. (org.). *Ciência, civilização e império nos trópicos*. Rio de Janeiro: Access, 2001. p. 165-172.

HEIZER, A.; VIDEIRA, A. A. P. (org.). *Ciência, civilização e império nos trópicos*. Rio de Janeiro: Access, 2001.

IHERING, H. História do monumento do Ypiranga e do Museu Paulista. *Revista do Museu Paulista*, v. 1, p. 19-24, 1895.

KÖPTCKE, L. S. Bárbaros, escravos e civilizados: o público dos museus no Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 31, p. 184-205, 2005.

KURY, L. Viajantes naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 8, supl., p. 863-880, 2001.

KURY, L. As artes da imitação nas viagens científicas do século XIX. In: ALMEIDA, M.; VERGARA, M. de R. (org.). *Ciência, história e historiografia*. São Paulo: Via Lettera; Rio de Janeiro: MAST, 2008. p. 321-333.

KURY, L. B. *Comissão Científica do império*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2009.

LACERDA, J. B. Carta ao Sr. Dr. von Ihering, Director do Museo Paulista. *Archivos do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, v. 9, p. 19-21, 1895.

LACERDA, J. B. *Fastos do Museu Nacional do Rio de Janeiro: recordações historicas e scientificas fundadas em documentos authenticos e informações veridicas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1906.

LACERDA, J. B.; PEIXOTO, R. Contribuições para o estudo anthropologico das raças indigenas do Brazil. *Archivos do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 47-83, 1876.

LANGER, J. *Ruínas e mito: a arqueologia no Brasil Império*. 2000. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2000.

LEITÃO, C. de M. *A Biologia no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937. (Biblioteca Pedagógica Brasileira [Coleção Brasileira], série 5ª, v. 99).

LOBO, B. (org.). O Museu Nacional de História Natural. *Archivos do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, v. 22, p. 14-26, 1919.

LOPES, M. M. As ciências dos museus: a história natural, os viajantes europeus e as diferentes concepções de museus no Brasil do século XIX. In: ALFONSO-GOLDFARB, A. M.; MAIA, C. A. (org.). *História da ciência: o mapa do conhecimento*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: Edusp, 1995. p. 721-732.

LOPES, M. M. Viajando pelo mundo dos museus: diferentes olhares no processo de institucionalização das ciências naturais nos museus brasileiros. *Imaginário*, v. 3, p. 59-78, 1996.

LOPES, M. M. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1998.

LOPES, M. M. Nobles rivales: estudios comparados entre el Museo Nacional de Río de Janeiro y el Museo Público de Buenos Aires. In: MONTSSERAT, M. (org.). *Nobles rivales: estudios comparados entre el Museo Nacional de Río de Janeiro y el Museo Público de Buenos Aires*. Buenos Aires: Manantial, 2000. p. 277-296.

LOPES, M. M. O local musealizado em nacional – aspectos da cultura das ciências naturais no século XIX no Brasil. In: HEIZER, A.; VIDEIRA, A. A. P. (org.). *Ciência, civilização e império nos trópicos*. Rio de Janeiro: Access, 2002. p. 77-96.

MENDONÇA, E. S. de. *A extensão cultural nos museus*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

MOREIRA, I. de C.; MASSARANI, L.; ARANHA, J. Roquette-Pinto e a divulgação científica. In: LIMA, N. T.; SÁ, D. M. de (org.). *Antropologia brasileira: ciência e educação na obra de Edgar Roquette-Pinto*. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008. p. 247-270.

MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS (MAST). *Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil: inventário sumário*. Rio de Janeiro, 2000.

MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS (MAST). *Educação e museu: a construção social do caráter educativo dos museus de ciência*. Rio de Janeiro, 2003.

NETTO, L. Prefácio. *Archivos do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 1-5, 1885.

NETTO, L. *Le Muséum National de Rio de Janeiro et son influence sur les sciences naturelles du Brésil*. Paris: Charles Delagrave, 1889.

OITICICA FILHO, J. As publicações do Museu Nacional como contribuição para a ciência e a cultura. *Publicações Avulsas do Museu Nacional*, n. 42, 1961.

OLIVEIRA, J. T. de; VIDEIRA, A. A. P. As polêmicas entre Manoel Pereira Reis, Emmanuel Liais e Luiz Cruis na passagem do século XIX para o século XX. *Revista da Sociedade Brasileira de História da Ciência*, v. 1, p. 42-52, 2003. Disponível em: https://www.sbh.org.br/revistahistoria/view?ID_REVISTA_HISTORIA=21. Acesso em: 15 ago. 2018.

RABELLO, A. et al. *Uma leitura do acervo histórico-arqueológico do Museu Nacional*. Rio de Janeiro: S. Mesquita e M. Beltrão, 2002.

RIBEIRO, A. M. M. *Heloisa Alberto Torres e Marina São Paulo de Vasconcelos: entrelaçamentos de círculos e formação das ciências sociais na cidade do Rio de Janeiro*. 2000. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

ROMERO, S. *Ethnographia brasileira: estudos criticos sobre Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Theophilo Braga e Ladislau Netto*. Rio de Janeiro: Livraria Clássica de Alves & Cia., 1888.

SÁ, M. R. O botânico e o mecenas: João Barbosa Rodrigues e a ciência no Brasil na segunda metade do século XIX. *História, Ciência, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 3, p. 899-924, 2001.

SALLES, R. *Nostalgia imperial: a formação da identidade nacional no Brasil do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SANJAD, N. *A Coruja de Minerva: o Museu Paraense entre o Império e a República (1866-1907)*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus; Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi; Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2010.

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

SCHWARCZ, L. M. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARTZMAN, S. *Formação da comunidade científica no Brasil*. São Paulo: Nacional; Rio de Janeiro: Finep, 1979.

SOARES, M. C.; AGOSTINHO, M. B.; LIMA, R. C. *Conhecendo a exposição Kumbukumbu do Museu Nacional*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016. (Série Livros Digital 4).

SOUZA LIMA, A. C. Os museus de história natural e a construção do indigenismo. *Comunicações do PPGAS*, Rio de Janeiro, v. 13, 1989.

TREECE, D. Victims, allies, rebels: towards a new history of nineteenth-century Indianism in Brazil. *Portuguese Studies*, v. 2, p. 56-98, 1986.

TURAZZI, M. I. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Funarte: Rocco, 1995.

Recebido: 29/11/2018 Aceito: 30/11/2018 | Received: 11/29/2018 Accepted: 11/30/2018



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Percursos do Diabo e seus papéis nas igrejas neopentecostais

Paths of the devil and his roles in neo-Pentecostal churches

André Ricardo de Souza*

* Universidade Federal de São Carlos – São Carlos, SP, Brasil
anrisouza@uol.com.br
<https://orcid.org/0000-0001-5224-3117>

Edin Sued Abumanssur**

** Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – São Paulo, SP, Brasil
edin@pucsp.br
<https://orcid.org/0000-0001-7444-3582>

Jorge Leite Júnior***

*** Universidade Federal de São Carlos – São Carlos, SP, Brasil
jcabelo@uol.com.br
<https://orcid.org/0000-0001-6234-9169>

Resumo

O Diabo tem sido uma figura significativamente ascendente em grande quantidade de pessoas e igrejas. No Brasil, o segmento neopentecostal cresceu em boa medida combatendo as entidades do panteão afro-brasileiro. Em denominações dessa vertente é comum atribuir-se ao Diabo a influência negativa sobre pessoas, sendo também responsável pelo não pagamento de dízimos, o que evidencia o fato de tal figura exercer papel importante. Algumas igrejas costumam ainda demonizar organizações e indivíduos tipificados por elas como adversários nos campos: religioso, econômico, midiático e político, sendo que quando alguns de seus representantes parlamentares são fortemente acusados de corrupção, estes acabam também por sofrer diabolização seguida de descarte institucional. O caso mais eloquente e enfocado neste artigo é o da Igreja Universal do Reino de Deus (Iurd). Decorrente de sistemática pesquisa bibliográfica sobre o tema, o texto aborda sucintamente as diferentes fases históricas e faces do Diabo, no Ocidente e no Brasil em particular, enfocando o modo como ele é visto e representado contemporaneamente pelas denominações neopentecostais brasileiras, sobremaneira a Iurd, algo com implicações econômicas e políticas.

Palavras-chave: Diabo; cultura erudita e cultura popular; neopentecostalismo; Igreja Universal do Reino de Deus.

Abstract

The Devil has been a rising figure for most people and churches. In Brazil, neo-Pentecostalism grew in large part by combating the entities of the Afro-Brazilian pantheon. In the denominations of this branch, it is common to attribute to the Devil the negative influence on the people, being that he also is responsible for the non payment of tithes, evidencing their importance for these churches. They also demonize organizations and individuals who oppose them in the religious, economic, media, and political fields. When some of their representatives are accused of corruption, they are also diabolized and cut off from the institution. The Universal Church of the Kingdom of God (Iurd) is the most eloquent case dealt with in this article. Based on the systematic research of the literature on the subject, the text succinctly addresses the different phases and historical faces of the Devil in the West and particularly in Brazil and its economic and political implications, with attention focused on how it is viewed and represented contemporaneously by the Brazilian neo-Pentecostal denominations, especially the Iurd.

Keywords: Devil; erudite culture and popular culture; Neopentecostalism; Universal Church of the Kingdom of God.

Introdução

O Diabo é uma figura mítica ou doutrinária cuja referência tem ao longo da história influenciado práticas de indivíduos e instituições, estando muito presente na literatura, nas artes plásticas e na dramaturgia. Tradicionalmente tido como personificação do mal,¹ “príncipe das trevas” ou “chefe dos demônios”, ele segue provocando temor e culto, pois, se de um lado, o tradicional exorcismo católico se espalhou e popularizou-se em igrejas evangélicas, de outro, o intrigante satanismo, de alguma forma, se disseminou. Na formação das religiões afro-americanas, o Diabo foi sincretizado sobremaneira com o orixá iorubano Exu, interpretado como a divindade regente de entidades espirituais homônimas, também em versão feminina, chamada de Pombagira. Enquanto nos primeiros séculos do cristianismo, as religiões pagãs eram demonizadas, no período medieval, os indivíduos assim atingidos eram denominados hereges e, portanto, tornando-se vítimas de perseguição, tortura e extermínio. Posteriormente, a diabolização ocorreu sobre a religiosidade de origem indígena e, principalmente, africana.

Este artigo aborda diferentes fases históricas e facetas do Diabo, apontando a personificação dele em alguns grupos sociais ou indivíduos,² algo que tem sido usado para perseguir e punir, com base no medo do “contágio do mal”. Possuindo muitos nomes, essa figura milenar viveu mudanças de interpretação entre a cultura teológica erudita e a cultura popular, passando das formas de condenação para outras de pactuação. A parte final do texto enfoca o modo como o Diabo é visto e representado contemporaneamente nas denominações neopentecostais brasileiras, algo que tem relevantes implicações econômicas e políticas.

O desenvolvimento do Diabo no mundo moderno

O Diabo do cristianismo, como o conhecemos hoje em dia, tem data e local de nascimento. A ideia de um ser astuto e maligno, que tem como principal objetivo de sua existência provocar a perdição eterna do ser humano, e vive em

1 De origem grega, a palavra *diabo* significa “acusador”.

2 Algumas revistas semanais de grande circulação nacional ainda estampam suas capas com tais indivíduos que exercem liderança política, fazendo acentuada alusão diabólica.

eterna batalha contra as forças da bondade, inimigo do Deus cristão e quase tão poderoso quanto ele, foi desenvolvida entre os séculos XII e XIV na Europa ocidental, particularmente na França e na Inglaterra (Muchembled, 2001), rapidamente se espalhando pelo resto do continente (Nogueira, 2000).

Antes desse período, o Diabo era visto tanto pela cultura popular quanto por grande parte das autoridades religiosas medievais como um ser fracassado e estúpido. Impotente para desafiar Deus e inapto para ludibriar o ser humano, na Alta Idade Média o Demônio era para ser mais ridicularizado do que temido (Macedo, J., 2000). Com as mudanças sociais, políticas e econômicas que vão começar ocorrer a partir do século XI, como as Cruzadas e a abertura de novas rotas de comércio com o Oriente Médio e a Ásia, inicia-se também na Europa ocidental toda uma renovação intelectual e, consequentemente, político-religiosa.

Conforme Claude Kappler (1994), junto com as riquezas, chegam também à Europa relatos de entidades sobrenaturais maléficas e perigosas existentes no Oriente. Como o catolicismo enfrenta um período de crise de autoridade, tanto interna quanto externa – o Cisma do Oriente (século XI), a heresia dos cátaros (séculos XII-XIII) – tais narrativas religiosas influenciam diretamente uma nova forma de justificar a necessidade da Igreja Católica: ela iria proteger os humanos do Diabo, que, ao contrário do que se acreditava antes, não era parvo e cômico, mas sim maligno e destrutivo. Assim, do século XIV em diante, a figura de Satã e seus demônios só cresce em influência, poder e periculosidade. De serviçal, o Diabo passa a se tornar teológica e politicamente cada vez mais importante, forte e assustador, a ponto de, no início da modernidade, já ser um rival à altura do Deus cristão (Muchembled, 2001).

Por forte influência do neoplatonismo, entre as várias interpretações filosófico-religiosas que vão ordenando as bases do cristianismo durante sua fase inicial de estruturação doutrinária, está a ideia de Deus como algo eterno, fixo e de essência imutável (O'Grady, 1991). O Diabo então aparece como o oposto e a inversão de Deus, sendo inconstante, transitório, ligado à variedade e mudança das formas, nunca definitivo, completo ou perfeito. Deus revela-se nas ideias claras e aparências precisas, enquanto o Demônio associa-se aos conceitos dúbios e formas intermediárias (Francastel, 1973; Link, 1998; Muchembled, 2001).

A partir do século XIII, o Diabo forjado pelo cristianismo europeu começa a apresentar uma incrível variedade de imagens – mesmo com a predominância,

cada vez maior, da figura do deus grego Pã como modelo para sua aparência³ (Link, 1998; Macedo, J., 2000; Muchembled, 2001; O'Grady, 1991). Segundo Luther Link (1998), isso se mostrou uma estratégia fundamental para a longevidade do medo e da crença nesse ser. Como Satã pode assumir diferentes formas, qualquer pessoa ou grupo pode personificá-lo: judeus, mulheres, homossexuais, negros, muçulmanos, comunistas, umbandistas, terroristas, criminosos e até mesmo animais ou objetos podem ser encarnações ou manifestações do Demônio, pois a variabilidade e mutabilidade de aparências (e nomes) é vista como um de seus atributos principais.

Outra característica sua é a mistura de reinos em um mesmo corpo. Humanos, animais e seres mágicos/divinos (pois acredita-se que o Diabo havia sido um anjo), unidos em uma mesma forma, resultam na imagem demoníaca. Assim, as infinitas combinações dentro desses reinos podem gerar novas e cada vez mais assustadoras versões desse ser (Kappler, 1994; Sáez, 1999): um cão com cabeça de serpente; um homem com cascos de bode; uma mulher sensual com rabo de gato; uma idosa grávida; uma criança com ambiguidade genital ou uma pessoa com alguma deformidade física. Nesse sentido, não apenas o maravilhoso ou extraordinário passam a evocar a marca de Satã, mas qualquer ser humano pode potencialmente apresentar algum sinal demoníaco em seu corpo que denuncie o comércio com o Diabo e o avanço de seu império (Kappler, 1994; Muchembled, 2001).

Esse ponto é extremamente importante, pois, dessa forma, todos podem se tornar um inimigo de Deus (uma vez que são vistos como cúmplices, intencionais ou não, de Satã). Assim, inicia-se toda uma estratégia política de acusação de desafetos que, no limite, levará não apenas à exclusão e punição dessas pessoas, mas também à morte física, como no caso da “caça às bruxas” ocorrida durante a Idade Moderna. É dentro dessa lógica delatória que podem ser pensadas as acusações de pactos e possessões demoníacas.

Ainda segundo Kappler (1994), a relação entre a mulher e o maligno vai se tornando cada vez mais forte a partir da Baixa Idade Média, a ponto de, junto com o Renascimento, surgir o equivalente feminino do Diabo que aterrorizará

3 A influência da imagem de Pã (O deus grego dos bosques e protetor dos rebanhos, que era representado como um homem barbudo com chifres, orelhas e pernas de bode) parece ser mais forte na Inglaterra e na França. Sáez (1999) mostra como ela vai chegar mais tarde na Espanha.

o imaginário europeu e suas futuras colônias:⁴ a bruxa. “O diabo, a mulher e o monstro se encontram e passam a constituir, sozinhos ou aos pares, um corpo poderosíssimo” (Kappler, 1994, p. 349). Apesar de existirem muitos relatos de homens condenados por feitiçaria (Delumeau, 1989), essa campanha religiosa foi voltada especialmente às mulheres que, ao lado de devotos de outras religiões (judeus, muçulmanos) e culturas (como os povos nativos das Américas), encarnaram a figura diabólica de inimigas do cristianismo, inaugurando a longa série de feminicídios e genocídios da modernidade.

Conforme Foucault (2001), na França especificamente, mas também em grande parte da Europa, o processo de perseguição às bruxas e à feitiçaria teve duas fases características. Na primeira, que teve seu auge nos séculos XV e XVI, as perseguições ocorriam mais em zonas rurais, onde o cristianismo não era muito forte e ainda existiam resquícios de cultos e práticas de religiosidades pagãs antigas e locais. Nesse caso, as bruxas eram principalmente as más cristãs, as mulheres – comumente idosas – que guardavam o conhecimento prático para sobreviver à dura vida no campo, exercendo as técnicas de cura e os métodos de parto. A principal acusação feita contra elas era a de pacto com o Diabo.

Na segunda fase, nos séculos XVII e XVIII, o foco eram os centros mais urbanizados e próximos às instituições de poder e controle da Igreja, como os mosteiros e conventos. Se antes a perseguição à bruxaria estava nas franjas e limites territoriais do cristianismo, agora ela se encontra no próprio coração dessa religião. O fenômeno maligno deixa de ser majoritariamente o pacto e passa a ser a possessão, onde novamente as mulheres eram o alvo preferencial. Ao contrário das feitiçarias, vistas como pouco ou quase nada cristãs, as posses-sas eram preferencialmente as devotas, muitas vezes fazendo parte da própria estrutura institucional dessa religião, como as freiras ou as madres superiores (Foucault, 2001).

O pacto e a possessão são dois lados de uma mesma moeda que denuncia interações ilícitas com o Demônio. Este é um ponto extremamente

4 O medo popular encarnado pela figura da bruxa e a violência como resposta a essa suposta ameaça não estão apenas na memória de uma narrativa histórica estrangeira e ultrapassada, mas na realidade contemporânea de muitos países que foram suas colônias, como o Brasil. Vide, por exemplo, o caso de Fabiane Maria de Jesus, linchada em 3 de maio de 2014, na cidade de Guarujá (SP), acusada de ser bruxa (Campanha, 2014).

importante: o pacto com o Diabo e a possessão demoníaca são, antes de tudo, categorias de acusação.⁵

No pacto, o sujeito convoca o Demônio e faz uma barganha com ele. Não é o anjo caído que vai atrás da bruxa, mas ela quem o procura. Em troca de sua alma divina e imortal, a pessoa recebe o que a vida terrena reserva para poucos: bens materiais, prazeres da carne e, principalmente, poder sobre a própria vida e a de outros. Nesse tipo de comércio, está pressuposto que a pessoa livremente escolheu fazer um acordo com Satã e, dessa forma, optou intencionalmente pelo mal.

Assim, o pacto satânico evoca um dos conteúdos teológicos mais importantes do cristianismo: o livre-arbítrio e seus riscos, como a possibilidade de tirar seu destino das mãos da Providência e moldar seu próprio caminho, inclusive elegendo o que é proibido. Ora, o tema da liberdade é fundamental para a doutrina cristã e sua autoridade política: sem o pressuposto da liberdade, não se justifica a legitimidade da punição. Afinal, se a dor e o sofrimento existem no mundo ou, teologicamente falando, se o mal supremo existe, como ele pode se encaixar na narrativa religiosa de um deus único e exclusivamente bondoso? Conforme Weber (2007, p. 116):

O antiquíssimo problema da teodiceia enfrenta exatamente a questão de saber como pode dar-se que um poder, apresentado ao mesmo tempo como onipotente e bom, haja criado este mundo irracional, povoado de sofrimentos imerecidos, de injustiças não castigadas e de incorrigível estupidez. Ou esse poder é onipotente e bom, ou não o é, ou nossa vida é governada por princípios inteiramente diversos de recompensa e de sanção, princípios que só é possível interpretar por via metafísica, se é que não escapam inteiramente à nossa capacidade de compreensão.

-
- 5 Assim como a categoria de satanismo. Até metade do século XX, alguém ser denunciado como satanista era dizer que essa pessoa cometia crimes dos mais diversos (assassinatos, danos contra propriedades, injúrias) justificados por uma doutrina de negação e ódio a Deus. Em 1966, Anton Szandor LaVey (pseudônimo de Howard Stanton Levey) funda em São Francisco, Estados Unidos, a Igreja de Satã, baseado nos princípios de Estado laico e liberdade religiosa. Essa igreja prega que Deus ou o Diabo são símbolos, não seres reais, e que seus devotos, como qualquer cidadão, devem obedecer às leis locais – ou seja, *não devem* cometer crimes. A partir de então, ser satanista (e praticar o satanismo) faz parte do esforço para se pertencer a uma categoria de identidade religiosa, apesar da visão conservadora até hoje ainda usar esse termo como forma de acusação e súplica de punição.

Ou seja, ou esse Deus não é onipotente, ou ele não é unicamente bom. Para resolver essa questão tão teológica quanto política, o cristianismo desenvolveu a ideia de livre-arbítrio, na qual o mal seria não obra do Criador, mas consequência das escolhas humanas, segundo a interpretação de Santo Agostinho (1995). Se partirmos do princípio que o sujeito não pode escolher entre fazer o bem e o mal, não existe autoridade (terrena ou divina) para fundamentar o castigo, pois se a pessoa fez o errado mas não tinha outra opção, então não é correto puni-la – afinal ela não poderia ter feito outra coisa (o certo). Esse é um dos elementos conceituais mais importantes do que depois virá a se desenvolver filosoficamente como o sujeito liberal burguês: sem o pressuposto da liberdade de escolha, não se justifica a punição daqueles que escolheram o proibido. Assim, acusação de pacto satânico é a denúncia de que alguém não está em conformidade com as doutrinas e nem obedecendo aos preceitos religiosos – ao mesmo tempo em que a própria ideia de pacto questiona os limites da autonomia do cristão.

Outro dado histórico importante sobre o pacto demoníaco é que, ainda conforme Foucault (2001), o período da caça às bruxas em que o foco esteve nessa barganha endiabrada foi justamente o Renascimento, quando o movimento humanista dotou os sujeitos de uma capacidade de agência infinitamente maior do que se aceitava até então. Nesse momento, a noção de pacto pressupunha não apenas uma troca sem a chance de arrependimento, mas também a constante oportunidade do ser humano de ludibriar o Demônio, driblando ao mesmo tempo as proibições de Deus e as condenações do Diabo.

Não é por acaso que surgiram nesse período as narrativas sobre o Dr. Fausto,⁶ ainda hoje um dos maiores mitos sobre as possibilidades de (des)acordo com forças desconhecidas, mostrando como havia narrativas em que a possibilidade de negociação era uma habilidade tanto humana quanto de entes sobrenaturais, e o Diabo popular ainda não estava tão poderoso e autoritário quanto prescreviam as autoridades eclesásticas (Ferreira, 1992).

Do século XVII em diante, a partir do momento em que as possessões demoníacas passam a protagonizar as cenas de acusações religiosas, o Demônio

6 O personagem Fausto é um sábio que, tendo alcançado os limites da compreensão humana, faz um pacto com Mefistófeles, um demônio, oferecendo sua alma em troca de poder, prazeres e conhecimento dos segredos do universo. Sua estória surgiu na Alemanha durante o Renascimento.

mostra-se como denunciado pelos teólogos: violento, intratável, traidor e enormemente poderoso. Com sua recente energia descomunal, o Demônio invade e se apossa dos corpos humanos. Não existe mais a troca estabelecida por um pacto; agora a devota não recebe nenhum benefício, mas apenas sofre abuso e violação física e espiritual.

A possessão é um fenômeno místico que se manifesta corporalmente, ganhando relevância no mesmo momento histórico em que o conhecimento científico começa a adquirir autonomia e vencer a batalha para se separar das interpretações religiosas e uma nova visão de corpo, cada vez mais materialista e naturalizada, ganha terreno nos debates filosóficos e políticos. O conflito entre a alma divina e a carne endemoniada da fiel dramatiza corporalmente os embates e divergências entre visões de mundo, práticas corporais e condutas sociais distintas.

O ato possessivo como o oposto do pacto revela a completa falta de controle ou agência sobre si. O livre-arbítrio é uma impossibilidade e a superioridade maligna se revela pelo grau de domínio que o Demônio tem sobre a existência da vítima. A solução para essa fragilidade foi o reforço da autoridade espiritual cristã através do ritual do exorcismo. Através dele, o padre ou pastor entra em combate direto com o Diabo, ressaltando a passividade do possuído: entre Cristo ou Satã, o controle de sua vida encontra-se fora de suas mãos. A acusação de possessão demoníaca reforça a crença na dependência de um perito externo e limita enormemente as possibilidades de autonomia e controle de si mesmo.

Apesar dessa separação histórica bem definida, na crença cotidiana de muitos devotos existia uma gradação entre esses dois extremos, o pacto e a possessão: o pacto podia surgir em decorrência de uma possessão prévia tanto quanto a possessão demoníaca poderia resultar de algum tipo de pacto com o Diabo (intencional ou não). O importante desses dois eventos é que eles ajudaram a reforçar uma visão teológico-política que vai manter sua influência até os dias de hoje, tanto no plano teológico quanto no político-institucional: o perigo dos comércios não autorizados e a necessidade de submissão a uma autoridade para dirigir a vida humana visando escapar dos crescentes e ocultos poderes demoníacos.

O Diabo, conforme cresce em poder, necessita cada vez mais de um local próprio de atuação, não apenas para localizá-lo em uma geografia teológica, mas também para circunscrever e delimitar sua cada vez mais ampla dominação

espiritual. Por isso, o desenvolvimento dessa figura como a conhecemos hoje em dia foi concomitante ao desenvolvimento de seu reino: o inferno. Conforme Georges Minois (2005), apesar de o inferno cristão ser descrito de várias maneiras desde o começo da Alta Idade Média, ele só será plena e visualmente concebido entre os séculos XIII e XIV, estando uma de suas versões mais famosas na *Divina comédia* de Dante Alighieri, que vai unir antigos relatos populares (como “A visão de Túndalo” – século XII) com novos discursos eruditos sobre como seriam a morada do Demônio e os suplícios pós-morte dos pecadores.

É importante lembrar que para a mentalidade do medievo europeu, o Paraíso, o Inferno e o Purgatório – esse último também criado entre os séculos XII e XIII (Le Goff, 2009) – eram locais reais e concretos. Tanto as exultações do céu quanto as penitências do purgatório ou os tormentos infernais eram vistos como experiências físicas que ocorreriam em um território específico e palpável. Dessa forma, o Diabo ganha um reino próprio tão poderoso quanto o de Deus, tanto no plano material quanto no ético e espiritual.

Com a sistematização do inferno com uma geografia característica e regimento próprio, o cristianismo consegue dar uma possível solução ao problema teológico da justiça divina que vai repercutir até os dias de hoje: a fé no inferno é a confiança na existência de um lugar onde os maus serão castigados, pois se a lei humana não funciona nesse mundo, no além a justiça cósmica é implacável e garantida. Para a Europa cristã, a crença no inferno é tanto a ameaça da punição quanto a convicção de que existem terras potencialmente afeitas aos demônios – como as Américas, a partir do século XVI (Souza, L., 1993).

Ainda assim, o pobre-diabo da cultura popular europeia não será extinto, mas viajará nas esperanças e temores dos navegantes nos porões das caravelas e se adaptará aos trópicos dos países colonizados (Carvalho, 2004; Menezes, 1985; Sáez, 1999). Miserável entre os miseráveis, poderoso entre os poderosos, companheiro de infortúnios entre os deserdados da Terra e ganancioso entre os abastados do Céu, tanto os estratos mais pobres quanto as elites farão seus usos estratégicos do Demônio.

A cada nova leva de expansão tanto geográfica quanto teológica do cristianismo, a figura do Diabo a acompanha e aumenta em importância. Da mesma maneira, nos períodos de crise de poder e legitimidade dessa religião, Satanás é chamado para, através do medo que causa, reforçar a fé em Deus e a crença nas instituições cristãs (Nogueira, 2000). Nesse sentido, o uso do personagem

demoníaco, desenvolvido a partir do início da Baixa Idade Média, será um instrumento político que, da(s) Igreja(s) ao Estado, continua em pleno funcionamento até os dias de hoje e no Brasil atual, conforme veremos mais à frente.

Da cultura teológica erudita à popular brasileira

Legião porque são muitos.⁷ Não apenas em quantidade, mas também em variedade. O Diabo é a síntese da ideia do mal. Para ele tende toda a possibilidade do mal. Todo o mal concentrado numa representação que pode ser descrita, circunscrita, restrita. O Diabo surge como solução antropológica para a constituição das sociedades. O Ocidente cristão sempre se houve com a personificação do mal na figura do Diabo. Ele é, talvez, o personagem mais explorado na literatura, na poesia, nas artes plásticas e, finalmente, no cinema. O mais retratado, o mais interpretado, o mais dissecado dos ícones do imaginário social cristão. Há abismos na figura do Diabo, feitos de fascínio e medo.

Trata-se de figura sagrada e, como tal, cercada de interditos e diferenciada das coisas profanas. Há, segundo Durkheim (2000, p. 452), “duas espécies de sagrado, um fasto, o outro nefasto”. O Diabo é o sagrado nefasto, potência má e impura, razão de doenças, morte, malefícios, sofrimento, atentados à ordem social hegemônica. O divino e o diabólico são os dois polos, contrários e antagônicos, em torno dos quais gravita grande parte da vida religiosa.

O Diabo tem muitos nomes: Satanás, Belzebu, Moloque (dos amonitas), Camos ou Peor (dos moabitas), Baal (os machos), Ataró (as fêmeas), Astorete (Astarté entre os fenícios), Tamuz (do Líbano), Rimnon (da Síria), Osíris, Ísis, Órus (egípcios), Belial, Azazel, Mammon, Mulciber (Milton, [s.d.], p. 23ss). Ou ainda: O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos (Rosa, 1982, p. 33). Capeta, Tinhoso, Capiroto, Pé-de-Bode, Sete-Peles, Cabrunco, Guaxumão, Sujeito, Capa-Verde, Chifrudo, Beiçudo, Besta Fubana, Bicho-Preto, Difamado, Zarapelho, Ranheta,

7 Conforme o Evangelho de Marcos (5:9): “Legião é o meu nome porque somos muitos.”

Tiçã, Danado, Rabudo, Bute, Caroch, Mofento, Malino, Abdel, Astuto, Fute, Mefisto, Cujo, Mocho. O Diabo tem mais nomes que Deus, talvez porque tenha diversas funções.

Mudam os tempos, mudam os nomes, muda o sujeito. O Diabo evoluiu no transcorrer dos séculos e não é hoje o que já foi na Idade Média ou no início da modernidade e os seus diferentes nomes atestam essas mudanças. Ao compararmos os nomes que John Milton lhe atribui com aqueles presentes na cultura e no imaginário popular brasileiro, percebemos que por trás da diferença nominal está também a diferença na forma como o Diabo se faz presente e interage com as pessoas. Na cultura popular, diferentemente do que ocorria por volta dos séculos XVI ou XVII, o Diabo é tratado com a mesma sem-cerimônia dedicada àqueles que foram destituídos da majestade e estranhamento, próprios dos seres investidos de poder e autoridade. Entre Belzebu e o Cramulhão há um rebaixamento no trato da coisa. Com esse mesmo rebaixamento o Diabo é tratado nos cultos pentecostais. É possível pensarmos, por outro lado, que a forma de tratamento das coisas sagradas esteja relacionada às posições de classe. O campo erudito tenderia a um tratamento mais formal e distanciado, com um viés racionalizante, das coisas santas. O campo popular da religiosidade, se assumirmos como válida essa tese, desenvolve um comportamento mágico, mais incorporado às rotinas diárias e às lides da vida comum (Weber, 1999, p. 322).

Os limites entre o sagrado e o profano não são claros em nenhuma instância da vida. Experimentar o mundo dessa forma cindida pode ser próprio de sociedades arcaicas ou primitivas, como queria Durkheim (2000). O raciocínio pode, inclusive, ser muito claro nas camadas sociais mais intelectualizadas. Mas as coisas sagradas, por distintas que fossem, sempre habitaram, conviveram e interagiram com o mundo profano. Na cultura popular brasileira, o Diabo não se apresenta da mesma forma como o faz na cultura teológica erudita. Podemos arriscar dizer que não são sequer a mesma entidade.

Se compararmos o *Ritual de exorcismo e outras súplicas* (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, 2008), promulgado pela CNBB em 2004, com o imaginário sobre o Diabo expresso na literatura de cordel ou nas histórias que circulam nos meios populares, quer católicos ou pentecostais, veremos que se trata de discursos com poucos pontos de tangência.

A prática do exorcismo, nas camadas mais eruditas da Igreja Católica, é coisa rara e entre as denominações protestantes é quase inexistente. A igreja romana

possui um rito formal para a prática do exorcismo e só deve ser usado em circunstâncias muito específicas, por determinados padres mediante a autorização dos bispos de suas dioceses. Diz o *Ritual* que a prática do exorcismo é uma licença concedida “pelo ordinário local”, que em geral é o bispo diocesano (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, 2008, p. 17). A maneira como o exorcismo é visto e orientado por esse *Ritual* contrasta fortemente com a prática do exorcismo que vemos nas igrejas pentecostais. No catolicismo, segundo as orientações oficiais, a intervenção do sacerdote exorcista deve ser feita com a “máxima circunspecção e prudência”. Exorta ainda que o sacerdote “não creia facilmente que alguém esteja possesso do demônio, pois pode tratar-se de outra doença, sobretudo psíquica” (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, 2008, p. 17).

Fica evidente, pela leitura do *Ritual*, que não é qualquer sacerdote que pode ou está habilitado a realizar os ritos de exorcismo. Pede-se dele sabedoria e discernimento para que tenha absoluta certeza de que os tormentos vividos pelo fiel, sejam, de fato, causados por possessão demoníaca. O *Ritual* é explícito sobre a necessária discrição no exercício desse ministério:

O exorcismo seja feito de forma que manifeste a fé da Igreja e ninguém possa considerá-lo uma ação mágica ou supersticiosa. Deve-se tomar cuidado para que não se transforme num espetáculo para os presentes. Enquanto se faz o exorcismo, de forma alguma se dê espaço a qualquer meio de comunicação social e até, antes de fazer o exorcismo e depois de feito, o exorcista e os presentes não divulguem a notícia, observando a necessária discrição. (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, 2008, p. 19).

Há duas coisas a se pensar sobre a maneira como a Igreja Católica lida com o Diabo. A primeira é a evidência do tratamento formal e solene com que os casos de possessão são tratados. Há seriedade e circunspecção diante dos casos de tormentos causados pelas forças demoníacas. A segunda coisa que se observa no *Ritual* é a necessidade de um sacerdote especialista e com *múnus* particular para praticar o exorcismo. Com isso, evita-se a banalização do ato e mantêm-se sob o controle do clero as vias de acesso ao universo das coisas sagradas.

O contraste com a forma pentecostal de lidar com o Demônio é evidente. O comportamento mais informal, corriqueiro e até jocoso entre os pentecostais, traz resultados positivos em submeter o Diabo e exercer ascendência e

domínio sobre ele. Expor o Diabo ao ridículo é eficaz no controle dos casos de possessão. O caminho da Igreja Católica é oposto. A solenização do exorcismo traz acúmulo de capital simbólico para o sacerdote e, conseqüentemente, para a Igreja. Se entre os pentecostais a banalização do rito pode democratizar as relações com as coisas sagradas, entre os católicos os casos de possessão seriam oportunidades para demarcação de territórios afetos ao clero. Do lado pentecostal, o carisma do pastor entra em ação. Do lado católico, a afirmação da autoridade institucional.

No *Ritual de exorcismo e outras súplicas*, percebe-se que a ação do Diabo está circunscrita à vida espiritual e a principal consequência dos ataques demoníacos são as aflições espirituais e a incapacidade de resistir às tentações. Fundamentalmente, esse ritual busca trazer paz ao atormentado e restituir a alegria do convívio e da comunhão com a Igreja. Em outras palavras, o ritual do exorcismo praticado na Igreja Católica é um chamado à ordem. Em nenhum momento do *Ritual* o Diabo é pensado como algo ou alguém que possa agir se utilizando do corpo de uma pessoa. Ele age sobre o corpo, afligindo-o, atormentando-o, oprimindo-o, torturando-o. É para pôr limites ao sofrimento do fiel e reafirmar o lugar da Igreja na manutenção da ordem que o exorcismo é praticado.

Tomás de Aquino, no século XIII, de forma insuspeita, abriu as primeiras trilhas e plantou a primeira semente em solo cristão daquilo que veio a ser, 500 anos mais tarde, os fundamentos da sociedade e do Estado modernos. Aquino fez uma distinção entre o mundo espiritual e o mundo natural (cf. Costa, 2006, p. 37). Todos os eventos observáveis poderiam ser de ordem natural (a maioria dos eventos) ou de ordem espiritual. Estes últimos poderiam ser subdivididos em milagres (*miracula*) e maravilhas (*miranda*). O milagre seria a intervenção divina na ordem natural sem qualquer mediação. A maravilha seria também uma intervenção divina, mas dependente de causas secundárias e não implicaria a suspensão da Providência divina ordinária. A ação do Diabo só aconteceria no âmbito das maravilhas, porque os milagres seriam atribuição exclusiva de Deus. Essa proposição limitou a ação dos demônios, mas não impediu que eles continuassem a agir sobre as pessoas. Na verdade, os demônios se fizeram cada vez mais presentes no reino espiritual.

O interessante nessa questão não é apenas a restrição da ação do Diabo ao campo espiritual, mas, principalmente, a divisão criada entre mundo natural

e mundo espiritual. Essa distinção evoluiu em direção àquela que conformou o pensamento e as motivações da ciência moderna e forneceu os fundamentos para a expansão da civilização europeia, a saber, a separação entre natureza e cultura.

O batismo é, de certa forma, considerado também um ritual de exorcismo. Alguns gestos e ritos são comuns aos dois momentos. São duas as fórmulas de exorcismo: uma depreciativa que é um pedido a Deus por proteção e graça e outra imperativa que é o esconjuro propriamente dito no qual, de forma clara e explícita, tanto o atormentado quanto a comunidade reunida declaram que renunciam ao Demônio e às suas obras. É a mesma declaração que o padre cobra da comunidade quando ministra o sacramento do batismo: “Renuncia a Satanás?” e todos respondem: “Renuncio” (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, 2008, p. 36).

Nos meios populares a situação é bem diferente. Se nos meios eruditos o Diabo é algo a ser evitado, em meio ao povo ele é enfrentado, desafiado e consorciado. Entre os violeiros são conhecidos diversos ritos de pactuação com o tihoso. O bom violeiro, em algum momento, realizou um pacto com ele. É curioso que a possibilidade do pacto acontece também e da mesma forma com os músicos do blues americano. Lá essas histórias circulam entre os negros das comunidades mais pobres. Aqui, entre os caipiras tão pobres quanto. Dois mundos que se reconhecem na pobreza, na marginalidade e na falta da cultura letrada. Pessoas cujo virtuosismo nos seus respectivos instrumentos só poderia ser explicado por um suposto pacto feito com o Diabo. O pacto seria o atalho para esse virtuosismo, porque o caminho divino é feito de muito estudo, dedicação e renúncia. O virtuosismo nos meios eruditos é proporcionado por um dom de Deus. Nos meios marginalizados, por um pacto demoníaco.

Os pactos podem ser realizados com entidades sagradas fastas ou nefastas. Não é apenas com o Diabo que se estabelecem acordos de interesse mútuo, mas também com os santos e mesmo com Deus. Diante do sagrado fasto, fazem-se promessas, firmam-se compromissos. Nessa situação busca-se o que falta, pede-se o retorno à normalidade. Diante de Deus ou dos santos não é lícito se desejar mais do que a vida aprouve dar. Fundamentalmente, a alma que se achega a Deus reconhece o seu lugar e seu papel neste mundo, confiante de que Deus em sua justiça determinou que esse seria o seu quinhão de dor e

alegria. É essa consciência que dá autoridade à alma penitente de estabelecer um compromisso cujo destino e interesse é o retorno à regularidade da vida cotidiana.

Com o sagrado nefasto a coisa é diferente. Para o Diabo se pede o excesso, se deseja o que não tem e o que não lhe foi dado ter: riqueza, beleza, glória ou até o amor interdito. A alma que se aproxima do Diabo não está contrita e penitente, mas, ao contrário, está inconformada e insatisfeita, incontida e transbordante.

O Diabo é figura das mais retratadas na literatura de cordel e já foi objeto de vários estudos (Maior, 1975; Pontes, 1972; Santa Cruz, 1963). Na cultura e no imaginário populares, o Diabo é um ser com o qual se pode pactuar. Ele é passível de ser enganado, ludibriado. A literatura de cordel é rica em exemplos de situações em que a pessoa vende sua alma e depois a recupera através de subterfúgios repletos de malandragem. O Diabo popular é figura ambígua que transita entre a astúcia e a ingenuidade. Às vezes, é o que pune a perversão, outras vezes ele a premia. Às vezes tolo, às vezes sagaz. Em muitas ocasiões, ele é posto a serviço dos interesses mais mundanos como riqueza, fama e glória. Mas também, em contraste com sua ação e suas razões, firmam-se valores morais como a laboriosidade, a castidade para as mulheres, a fidelidade, a atenção reverente aos sacramentos, a coragem.

Os meios pentecostais herdaram essa forma popular de se haver com o Cão. Não em relação ao estabelecimento de pactos ou consórcios para a obtenção de favores, mas sim em relação ao rebaixamento na forma de tratar o Capiroto, sem qualquer deferência solene, sem sustos, sem medos, sem arrepios. Esse é o Diabo tratável, manipulável, administrável. O mal sob o controle da palavra e da autoridade do pastor. O mal compreensível, gerenciável e aceitável. O mal possível e passível de ser enquadrado, lidado e trabalhado. O mal que permite continuar vivendo.

Papéis do Diabo na Igreja Universal

O desenvolvimento do neopentecostalismo teve um grande impacto no cenário religioso brasileiro, também com significativas consequências econômicas e políticas. As denominações dessa vertente estão entre as que mais crescem e

geram controvérsias.⁸ Elas se caracterizam pela adoção da Teologia da Prosperidade, que tem como essência a ideia básica de que Jesus Cristo já redimiu a humanidade, de modo que todo seguidor tem o legítimo direito a riqueza, saúde e sucesso no mundo hoje, em vez de apenas no além. Se tal êxito não ocorre é porque a pessoa supostamente está em falta com Deus e entregue às ações do Diabo. Para reverter tal situação o adepto da igreja deve fazer a ela doações financeiras e materiais, contribuindo então, concretamente, com o trabalho de evangelização em execução. Quanto maiores são as ofertas mais “direito” tem a pessoa de “exigir” de Deus o cumprimento de sua parte do acordo, ou “contrato de fé”. Com base em tal crença e através de testemunhos de pessoas que se afirmam bem-sucedidas, são realizados eventos e campanhas – chamados sobremaneira de descarregos, correntes e desafios – em que os fiéis são praticamente constrangidos a contribuir com a causa apresentada pela instituição religiosa, seja ela a construção de um templo, a aquisição de uma emissora de rádio, de televisão ou o que for. Se não fazem tal contribuição isso costuma ser atribuído à influência do Diabo (Campos, 1997; Mariano, 1999; Mariz, 2000).

Mas antes dessa vertente, o pentecostalismo de cura divina, sobretudo através do falecido pastor David Miranda com sua igreja Deus é Amor (de 1962), já apontava como fator crucial no alívio das doenças a luta contra o oponente divino⁹ identificado com as entidades espirituais do candomblé e da umbanda (Rolim, 1990). Ocorre que as denominações neopentecostais levaram ao extremo a ênfase na figura do Diabo, tendo havido para elas um fundamental agente intermediário: o pastor canadense Walter Robert McAlister, iniciador da Igreja Pentecostal Nova Vida (1960), da qual saíram os respectivos fundadores da Iurd e da IGD: Edir Macedo Bezerra e Romildo Ribeiro Soares, conhecido como R. R. Soares. Em 1968, McAlister publicou o livro *Mãe-de-santo*, que relata detalhes de iniciação de uma sacerdotisa baiana do candomblé que “finalmente descobriu não mais pertencer sua alma ao diabo, pois o sangue de Jesus Cristo passou a ser em sua vida mais forte e poderoso que quaisquer oferendas”

8 Atrás em termos de tamanho e crescimento da Assembleia de Deus, atualmente, as principais igrejas neopentecostais são: Universal do Reino de Deus (Iurd, fundada em 1977), Internacional da Graça de Deus (IGD, em 1980), Sara Nossa Terra (1992) e Mundial do Poder de Deus (IMPD, 1998).

9 No presente, quem se destaca por tal característica é o pastor Valdemiro Santiago de Oliveira, fundador e líder da IMPD.

(McAlister, 1983, p. 5). Vinte anos depois daquela obra inaugural desse tipo no meio evangélico, Edir Macedo (2002) publicou *Orixás, caboclos e guias: deuses ou demônios*.¹⁰ Baseando-se também em sua própria trajetória de ex-umbandista, Macedo aponta de modo virulento as entidades do candomblé, da umbanda e do espiritismo como diabólicas. Com formato parecido a *Mãe-de-santo*, esse livro é repleto de relatos e ilustrações de rituais das religiões afro-brasileiras, contendo legendas interpretativas com destaque para fotos com sangue sacrificial, tridente e algumas notícias de assassinato envolvendo os adeptos de tais cultos (Silva, 2007b). Em 2005, uma juíza federal da Bahia determinou a suspensão da circulação da obra, mas no ano seguinte o Tribunal Regional Federal 1, de Brasília, liberou sua venda.

Naquele livro, o líder iurdiano afirma que todo o mal no mundo advém do Diabo, sendo traduzido sobremaneira em: doença, desemprego, baixa remuneração, vícios e desavenças familiares. Daí o combate permanente às diversas “feições diabólicas”: exus, caboclos, pretos velhos, orixás, guias e espíritos, amaldiçoando o universo religioso rotulado de: macumba, feitiçaria, magia negra e demonismo. Com isso a igreja não só reconhece como real a experiência das religiões de transe, mas também assimila algumas de suas crenças, através da chave diabolizante (Almeida, 1996; Mariano, 2003, p. 30; Silva, 2007a, p. 228). Mais que nas demais denominações neopentecostais, há na Iurd uma explícita e permanente guerra espiritual contra o mal satânico localizado em outras tradições religiosas, principalmente nos cultos afro-brasileiros (Almeida, 2009; Mariano, 2003; Silva, 2007a).

O combate neopentecostal, sobretudo iurdiano, ao Diabo acarreta perseguições e ataques aos adeptos das religiões afro-brasileiras, nas formas de: invasões e depredações de terreiros, insultos e até agressões físicas ao povo de santo (Silva, 2007b). As denominações do pentecostalismo clássico e de cura divina se restringiam antes ao âmbito discursivo, sem alcançar tal patamar de violência. Ao longo da trajetória da Iurd, buscou-se efetivamente a eliminação de grupos de culto afro-brasileiro e a conversão de seus adeptos (Almeida, 2009, p. 74; Silva, 2007a).

Interessante notar o fato de sintomas daquilo que espíritas chamam de “obsessão espiritual” (Lewgoy, 2003) – insônia, intenso nervosismo, constantes

10 Nessa literatura, destaca-se também *Espiritismo: a magia do engano*, publicado por R. R. Soares (1984).

dores de cabeça, desmaios, medo, desejo de suicídio, depressão, visões de vulto e audição de vozes – serem apontados como expressão da ação diabólica, fazendo com que a vítima necessite de uma “libertação”, cabendo este “trabalho especial” à Iurd (Macedo, E., 2002, p. 9).

Sendo a suposta influência do Diabo o principal motivo apontado por dirigentes, pastores e obreiros da Iurd para a não contribuição financeira das pessoas que acorrem aos templos, cabe tratarmos um pouco da destinação de tal arrecadação. O maior feito economicamente empreendedor no âmbito da Iurd foi a compra em 1989, no valor de 45 milhões de dólares, das três principais emissoras e os direitos sobre a Rede Record de Rádio e Televisão, por Edir Macedo. Nos últimos anos, ele incorporou à rede as ações antes pertencentes a outros bispos, o que o tornou proprietário de um patrimônio estimado em dois bilhões de reais (Lobato, 2005; Souza, A., 2011).

Essa pujança econômica, aplicada em uma ampla rede de comunicação – que vai bem além daquela emissora televisiva – e associada ao discurso persecutório em nome da “liberdade religiosa”, tem também relevantes implicações políticas (Freston, 1999, p. 155; Giumbelli, 2002, p. 346-348). Depois de eleger seu primeiro deputado federal em 1986, a Iurd passou a três federais em 1990, dobrando o número nas eleições seguintes. Naquele pleito, um dos destaques foi Paulo de Velasco, então importante liderança da igreja, assim como apresentador de programa popular da TV Record (Campos, 2006, p. 60-75; Conrado, 2000; Oro, 2006, p. 119). Na trajetória da Iurd, enquanto algumas lideranças foram promovidas, ascendendo politicamente,¹¹ outras foram, muitas vezes, demonizadas e, deliberadamente, extirpadas. Os parlamentares que perdem apoio da Iurd acabam ficando sem chances eleitorais. Alguns casos deixam esse fato bem evidente. Magaly Machado, eleita deputada estadual em 1994 e 1998, a despeito de um reconhecido trabalho social em favelas do Rio de Janeiro foi descartada e deixou de ser reeleita em 2002. Naquele pleito o mesmo ocorreu com o televisivo Paulo de Velasco (Campos, 2006, p. 59; Fonseca, 2002, p. 142-156). Tais casos evidenciam o pertencimento do capital político-eleitoral não ao indivíduo, mas sim à igreja (Oro, 2006).

11 Principalmente Marcelo Crivella, sobrinho de Edir Macedo, que de bispo e cantor gospel se tornou senador pelo Rio de Janeiro, ministro da Pesca no governo Dilma Rousseff e foi eleito prefeito do Rio em 2016.

Mas o maior exemplo de descarte político feito pela Iurd, diabolizando o indivíduo – envolto em acusações judiciais – e preservando a instituição é o de Carlos Rodrigues. Sendo um dos fundadores iurdianos, Rodrigues propôs a Edir Macedo, ainda em 1982, o lançamento de candidatos a vereador no Rio, tornando-se com isso coordenador político da igreja. No período das eleições, ele se afastaria das funções pastorais para se dedicar exclusivamente às campanhas dos candidatos apoiados pela denominação. Carlos Rodrigues viria exercer papel importante também na implantação da Iurd na Argentina, Portugal, Espanha, Angola, África do Sul e Moçambique. No Brasil, sua função de cérebro político iurdiano ganhou visibilidade quando ele passou ter um escritório de “assessoria parlamentar evangélica”, em Brasília, no ano de 1996 (Fonseca, 2002, p. 139-141).

O então bispo Rodrigues decidiu se candidatar e, em 1998, foi eleito deputado federal, sendo reconduzido ao cargo como o mais votado entre os dez evangélicos eleitos, bem como o quarto deputado que mais recebeu votos no estado do Rio de Janeiro. Além de se eleger com muitos votos e se tornar o vice-presidente do Partido Liberal, Rodrigues foi o articulador do bloco evangélico pró-Lula, angariando adesões desse segmento religioso ao candidato à presidência da República, que havia sido sempre rejeitado pelos pentecostais. Sob a anuência de Macedo, Carlos Rodrigues dirigiu as candidaturas e estratégias eleitorais da Iurd por quase duas décadas, de 1982 a 2004, bem como coordenou as ações políticas dos parlamentares ligados à igreja entre 1999 e 2005, quando foi abatido por um vendaval de escândalos e então diabolizado pela instituição religiosa que ajudou a desenvolver.

Em maio de 2005, o então deputado federal Roberto Jefferson denunciou um grande esquema de compra de votos de parlamentares e desvio de verbas públicas que ficou conhecido como “mensalão”. Um dos principais acusados era Rodrigues.¹² Não bastasse isso, ele foi acusado, em 2006, pela Polícia Federal de ser um dos maiores beneficiados de um esquema de superfaturamento na compra de ambulâncias em troca de emendas parlamentares, algo que ficou conhecido como “máfia das sanguessugas”. Neste último escândalo, chamou

12 Ele viria a responder processo com mais 39 indiciados junto ao Supremo Tribunal Federal (STF). Em 1998 – em meio às investigações sobre o envio de dinheiro de líderes iurdianos a paraísos fiscais – Carlos Rodrigues já havia sido acusado pela Receita Federal de acréscimo de 15.000% em seu patrimônio, algo notoriamente incompatível com seus rendimentos pessoais (Fonseca, 2003, p. 180).

atenção o protagonismo e a presença maciça de parlamentares evangélicos. Nada menos que 14 dos 16 (87%) deputados federais da Iurd estavam envolvidos. E isso teve repercussão nas eleições de 2006. Procurando amenizar os danos à sua reputação, a igreja retirou o apoio aos parlamentares acusados. O número de deputados federais ligados a ela caiu dois terços, chegando a cinco. Carlos Rodrigues, por sua vez, deixou de ser bispo e acabou expulso, tanto da Iurd quanto de seu partido. Com isso, ele não só se juntou ao rol de lideranças eclesíásticas e políticas satanizadas e descartadas pela denominação de Macedo, mas se tornou a maior delas.

Como se pode ver, o Diabo cumpre nas igrejas neopentecostais, principalmente na Iurd, um relevante papel político e também econômico. Sempre que um parlamentar se vê bastante envolvido em controvérsias e acusações judiciais é demonizado e pragmaticamente extirpado em prol da preservação institucional. Associado a entidades das religiões mediúnicas, culpabilizado pelos escândalos políticos e também pela ausência ou redução das contribuições financeiras, o Diabo acaba sendo, na verdade, um grande aliado das denominações neopentecostais, principalmente a Iurd, que é vista por parte de seus opositores no campo religioso como uma “diabólica” igreja.

Considerações finais

O Diabo se tornou uma poderosa figura no imaginário coletivo na Europa medieval e moderna, servindo à perseguição crescente de grupos sociais estigmatizados e marginalizados. Indivíduos demonizados foram reprimidos, encarcerados, torturados e até executados, supostamente passando a habitar o inferno junto com Satanás. Nos momentos de crise de poder e de legitimidade institucional, o Diabo se tornou cada vez mais invocado, suscitando medo e também grande ofensiva às pessoas a ele identificadas.

Já com muitos nomes e diferentes feições, o “Príncipe das Trevas” chegou à modernidade, tornando-se um grande personagem da literatura, da música, das artes plásticas e da dramaturgia, contribuindo fortemente para a movimentação de um grande montante financeiro. Considerado como a potência má, responsável por desequilíbrios individuais e sociais, infortúnios, malefícios, doenças e morte, o Diabo, gradativamente, adquiriu outra conotação na

cultura popular, passando a não ser apenas repellido e evitado, mas também desafiado e consorciado. No meio pentecostal brasileiro, ele veio a ser tratado com proximidade, porém como alguém que deve ser publicamente atacado e afastado dos indivíduos mediante a pregação incisiva e dramática dos pastores.

A tradicional prática exorcista ganhou força ímpar na vertente religiosa iniciada no final da década de 1970, chamada neopentecostalismo (Mariano, 1999). Vale frisar que enquanto o exorcismo católico é restrito a alguns especialistas e não exposto publicamente, o evangélico, sobretudo neopentecostal, é extremamente popularizado e publicizado. Se o êxito em termos de saúde, vida econômica e afetiva, prometido pela Teologia da Prosperidade, não ocorre na vida das pessoas que frequentam as denominações neopentecostais é porque o Diabo, supostamente, está agindo sobre elas, sobremaneira inibindo o cumprimento do dever do dízimo e de demais doações financeiras demandadas pelas igrejas. A Iurd é destaque nesse quesito e também em outros, tal como o combate incessante a Satanás, personificado em orixás e entidades espirituais das religiões afro-brasileiras e do espiritismo. Antes apenas verbal, o ataque aos chamados filhos de santo e suas unidades de culto veio a se tornar ostensivo e até violento. Parlamentares iurdianos envolvidos em escândalos de corrupção foram pragmaticamente demonizados e, portanto, extirpados dessa igreja, sendo o ex-bispo Carlos Rodrigues o maior exemplo. Com isso, atribui-se o mal diabólico aos indivíduos, preservando-se a instituição. O Diabo acaba sendo um estratégico aliado econômico e também político das denominações neopentecostais, sobremaneira a Iurd.

Aquele ser temível do mundo antigo e medieval, que foi depois simbolicamente mobilizado na perseguição a grupos sociais como: judeus, ciganos, mulheres, homossexuais, negros, comunistas e muçulmanos, prossegue cumprindo tal papel político. Além disso, estimula grande movimentação financeira, seja pelo poder de fascínio e atração, seja pelo temor de sua ação, levando fiéis a contribuir com uma igreja que tem no nome o vínculo ao Reino de Deus, mas é vista por parte de seus adversários como algo a serviço do reino diabólico. O Diabo segue como protagonista de uma estratégica instrumentalização do medo que tem as faces: religiosa, política e econômica.

Referências

- ALMEIDA, R. de. *A universalização do Reino de Deus*. 1996. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- ALMEIDA, R. de. *A Igreja Universal e seus demônios: um estudo etnográfico*. São Paulo: Terceiro Nome: Fapesp, 2009.
- CAMPANHA, D. Família de mulher linchada em Guarujá temia boatos sobre 'bruxa'. *Folha de S. Paulo*, 11 maio 2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/05/1452689-familia-de-mulher-linchada-em-guaruja-temia-boatos-sobre-bruxa.shtml>. Acesso em: 30 jan. 2018.
- CAMPOS, L. S. *Teatro, templo e mercado: organização e marketing de um empreendimento neopentecostal*. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Simpósio Editora: Umesp, 1997.
- CAMPOS, L. S. De políticos evangélicos a políticos de Cristo: uma análise do comportamento político de protestantes históricos e pentecostais no Brasil. In: BURITY, J.; ORO, A. P. (org.). *Os votos de Deus: evangélicos, política e eleições no Brasil*. Recife: FJN: Massangana, 2006. p. 59-107.
- CARVALHO, L. G. de. O Diabo e o riso na cultura popular. *Enfoques: Revista Eletrônica dos Alunos do PPGSA da UFRJ*, v. 3, n. 1, mar. 2004.
- CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. *Ritual de exorcismo e outras súplicas*. São Paulo: Paulus, 2008.
- CONRADO, F. C. *Cidadãos do Reino de Deus: representações, práticas e estratégias eleitorais: um estudo da Folha Universal nas eleições de 1998*. 2000. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.
- COSTA, E. F. Tratado dos demônios em Santo Tomás de Aquino. *Ágora Filosófica*, ano 6, n. 1, p. 23-48, jan./jun. 2006.
- DELUMEAU, J. Os agentes de Satã III: a mulher. In: DELUMEAU, J. *História do medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 310-349.
- DURKHEIM, E. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FERREIRA, G. P. *Fausto no horizonte*. São Paulo: Hucitec, 1992.

FONSECA, A. B. C. *Secularização, pluralismo religioso e democracia no Brasil: um estudo sobre a participação dos principais atores evangélicos na política (1998-2001)*. 2002. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

FONSECA, A. B. C. *Evangélicos e mídia no Brasil*. Bragança Paulista: Edusf; Curitiba: Faculdade São Boaventura, 2003.

FOUCAULT, M. Aula de 26 de fevereiro de 1975. In: FOUCAULT, M. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 255-292.

FRANCASTEL, P. Encenação e consciência: o diabo na rua no fim da Idade Média. In: FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 351-370.

FRESTON, P. *Protestantes e políticas no Brasil: da Constituinte ao impeachment*. 1999. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

GIUMBELLI, E. *O fim da religião: dilemas da liberdade religiosa no Brasil e na França*. São Paulo: Attar, 2002.

KAPPLER, C. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

LE GOFF, J. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Petrópolis: Vozes, 2009.

LEWGOY, B. O mal à moda espírita: as estruturas narrativas da desobsessão. *Debates do NER*, ano 4, n. 4, p. 91-108, 2003.

LINK, L. A aparência do diabo. In: LINK, L. *O diabo: a máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 43-93.

LOBATO, E. *Instinto de repórter*. São Paulo: Publifolha, 2005.

MACEDO, E. *Orixás, caboclos e guias: deuses ou demônios?*. 15. ed. Rio de Janeiro: Universal Produções, 2002.

MACEDO, J. R. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre: Ed. UFRGS; São Paulo: Unesp, 2000.

MAIOR, M. S. *Território da danação: o diabo na cultura popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1975.

MARIANO, R. A Teologia da Prosperidade. In: MARIANO, R. *Neopentecostais: sociologia do novo pentecostalismo no Brasil*. São Paulo: Loyola, 1999. p. 147-186.

MARIANO, R. Guerra espiritual: o protagonismo do diabo nos cultos neopentecostais. *Debates do NER*, ano 4, n. 4, 2003, p. 21-34.

MARIZ, C. O demônio e os pentecostais no Brasil. In: CIPRIANI, R.; ELETA, P.; NESTI, A. (org.). *Identidade e mudança na religiosidade latino-americana*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 251-264.

McALISTER, R. *Mãe-de-santo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Carisma, 1983.

MENEZES, E. D. B. de. A cotidianidade do demônio na cultura popular. *Religião e Sociedade*, v. 2, n. 12, p. 92-130, 1985.

MILTON, J. *O paraíso perdido*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

MINOIS, G. *Historia de los infiernos*. Barcelona: Paidós, 2005.

MUCHEMBLED, R. *Uma história do diabo*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NOGUEIRA, C. R. F. *O diabo no imaginário cristão*. Bauru: Edusc, 2000.

O'GRADY, J. A aparência do diabo e a morada do inferno. In: O'GRADY, J. *Satã o príncipe das trevas*. São Paulo: Mercuryo, 1991. p. 55-66.

ORO, A. P. A Igreja Universal e a política. In: BURITY, J.; ORO, A. P. (org.). *Os votos de Deus: evangélicos, política e eleições no Brasil*. Recife: FJN: Massangana, 2006. p. 135-146.

PONTES, M. A presença demoníaca na poesia popular do Nordeste. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, ano 12, n. 34, p. 261-283, set./dez. 1972.

ROLIM, F. C. Igreja Pentecostal Deus é Amor. *Cadernos do ISER*, n. 23, p. 59-63, 1990.

ROSA, G. *Grande sertão: veredas*. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

SÁEZ, O. C. *Deus e o diabo em terras católicas (Brasil – Espanha)*. Taubaté: GEIC/Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas de Práxis Contemporâneas, 1999.

SANTA CRUZ, L. O diabo na literatura de cordel. *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 5, p. 3-14, set./out. 1963.

SANTO AGOSTINHO. *O livre-arbítrio*. São Paulo: Paulus, 1995.

SILVA, V. G. da. *Intolerância religiosa: impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2007a.

SILVA, V. G. da. Neopentecostalismo e religiões afro-brasileiras: significados do ataque aos símbolos da herança religiosa africana no Brasil contemporâneo. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 207-236, 2007b.

SOARES, R. R. *Espiritismo: a magia do engano*. Rio de Janeiro: Graça Editorial, 1984.

SOUZA, A. R. de. O empreendedorismo neopentecostal no Brasil. *Ciencias Sociales y Religión*, v. 13, p. 13-34, 2011.

SOUZA, L. de M. e. *Inferno atlântico: demonologia e colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

WEBER, M. *Economia e sociedade*. Brasília: UnB, 1999.

WEBER, M. A política como vocação. In: WEBER, M. *Ciência e política: duas vocações*. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 17-52.

Recebido: 31/01/2018 Aceito: 29/11/2018 | Received: 1/31/2018 Accepted: 11/29/2018



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

MATOS, Maria Izilda Santos de; AVELINO, Yvone Dias (org.). *Deslocamentos: desafios, territórios e tensões (passado e presente nas Tecituras das Cidades)*. São Paulo: e-Manuscritos: PIPEq, 2018. 247 p.

Arthur Daltin Carrega*

*Pesquisador independente – Assis, SP, Brasil

arthurdcar@outlook.com

<https://orcid.org/0000-0002-8366-9134>

Movimentos migratórios recentemente estabelecidos seguidos pela instauração de novas ordens socioeconômicas, bem como processos de inclusão – ou não – de estrangeiros no conjunto da sociedade, têm suscitado a curiosidade de historiadores e outros cientistas sociais. O livro *Deslocamentos: desafios, territórios e tensões (passado e presente nas Tecituras das Cidades)*, organizado por Maria Izilda Santos de Matos e Yvone Dias Avelino, figura, nesse cenário, como uma contribuição relevante, pois coleta dez reflexões de diferentes autores atentos a teorias e métodos atualizados, e as relaciona com o tema em questão mobilizando debates, levantando hipóteses e ampliando horizontes de pesquisas da área das humanidades.

Os textos têm recortes e fontes diversificados, sugerindo a pesquisadores a importância de um olhar mais completo no trabalho de interpretação dos vestígios humanos ligados às transmigrações, com o objetivo comum, entretanto, de compreender os contextos sociais, políticos, econômicos e culturais que os viajantes deixaram para trás e aqueles que encontraram na nova morada.

O texto de abertura, assinado por Henrique Rodrigues, apresenta indagações que reivindicam adaptações metodológicas nos exames dos movimentos migratórios. Segundo o autor as pesquisas desconsideram o perfil dos expatriados que chegaram ao Brasil e lidam com perigos de formar conclusões arbitrárias e imprecisas, por isso, defende que essas ponderações atentem para fontes mais plenas, das quais destaca os livros de registros de passaportes portugueses.

Paulo César Gonçalves escreve o segundo ensaio com o objetivo de contextualizar os conceitos de “emigrante/imigrante” e “colono” em documentos legislativos portugueses e brasileiros entre os séculos XVI e XIX; realizando uma análise de longa duração que considera distintos ambientes políticos, econômicos e sociais, ele argumenta que é muito difícil delimitar os termos historicamente, uma vez que não existe colonização sem imigração e a independência política de 1822 não desencadeou embaraços para esse fluxo de almas, que continuou atendendo interesses de pessoas buscando “melhores condições de vida em terras ligadas por laços muito antigos” (p. 61); porém, as especificidades existem e marcam rupturas e continuidades em momentos históricos determinados.

O terceiro capítulo coube a Celeste Castro, que se debruçou sobre os passaportes emitidos pelo Estado português entre o final do século XIX e o início do XX, e atenta para os interesses do governo lusitano no controle das

emigrações que, segundo a historiadora, configuram uma tentativa de garantir o domínio sobre essas expatriações, utilizando pretextos burocráticos e financeiros, dada a obrigatoriedade da emissão do passaporte para todos que pretendiam deixar Portugal.

Lená Menezes pensou no sentido de desmistificar a ideia de que as relações entre imigrantes portugueses no Brasil no início do século XX eram absolutamente harmônicas. Para ela, apesar dos laços vernáculos, a história da comunidade lusitana na capital nacional da Primeira República é repleta de conflitos. Havia entre esses “irmãos de terra” a exploração violenta do trabalho, incluindo parentes, enriquecimento de uns em detrimento de outros, inúmeros casos de violência por diversos motivos e rompimentos de relações amorosas. A autora propõe que historiadores que estudam o assunto considerem essas intensas disputas e desavenças, somando contribuições mais plenas à historiografia.

Yvone Adelino desenvolve um trabalho em cima da documentação referente à Confeitaria Colombo, em funcionamento no Rio de Janeiro desde 1894 e tombada como patrimônio cultural da cidade em 1982. Ela propõe uma análise que mira identificar os gostos e costumes da elite fluminense através da investigação da documentação oferecida pelo estabelecimento, que se consagrou como um exemplo do requinte e do luxo da Belle Époque Tropical. Segundo a historiadora, a instalação disponibilizava um ambiente – expresso nos doces e na arquitetura – baseado em novidades do mercado europeu, que atraiu imigrantes saudosos de sua terra natal.

No sexto artigo Maria Izilda Matos apresenta uma pesquisa que estudou a vida intelectual de dois escritores portugueses, Maria Archer (1899–1982) e Barradas de Carvalho (1920–1980), que viveram exilados ao Brasil durante a ditadura de Antônio de Oliveira Salazar (1932–1968). Moradores da capital paulista, os dois imigrantes se destacaram pela participação na redação do periódico *Portugal Democrático* e pela oposição ao regime salazarista em vigor do outro lado do Atlântico; nesse sentido, ambos tem uma trajetória que interessa à cientistas da história das ideias, em especial as de resistência ao fascismo e ao regime político imposto pelo chefe de Estado luso.

Sênia Bastos, no sétimo ensaio, publicou um estudo desenvolvido em cima da legislação brasileira entre 1947 e 1951. Seu objetivo foi compreender o fluxo do grupo conhecido como “deslocados de guerra”, especialmente aqueles oriundos da Alemanha e Áustria. Segundo ela, a pretexto do “melhoramento da raça”,

o governo brasileiro selecionou esses estrangeiros classificando-os em “aceitáveis” ou “inaceitáveis” a partir de um filtro que considerava a utilidade econômica e a tradição deles, procurando formas de barrar a entrada de judeus e comunistas.

O trabalho de Maura Vêras expõe um diagnóstico sociológico sobre as condições de vida de latino-americanos vivendo atualmente na cidade de São Paulo. Ela busca compreender as razões que levaram esses imigrantes a procurar abrigo na capital paulista e qual situação encontraram. Vêras informa que esses estrangeiros se estabelecem em uma situação precária e com intensas dificuldades sociais, que envolvem: moradia insalubre, exploração extrema, perseguições xenofóbicas, privação de direitos, baixos salários, entre outras mazelas. O estudo coaduna, ainda, pesquisas que buscam identificar as contribições culturais e sociais dessas pessoas na composição do município e não esconde seu posicionamento favorável na luta pela inclusão definitiva delas na comunidade local.

Lúcia Maria Bógus e Suzana Pasternak seguem a mesma linha e publicam um estudo sobre a região metropolitana paulista. Os retirantes analisados pelas cientistas, porém, são oriundos de outras regiões do Brasil e do próprio estado de São Paulo. Elas empreendem um exame estatístico exaustivo dessa movimentação de pessoas, identificando oito diferentes categorias sócio-ocupacionais, que estão em dispersão pelas 38 cidades do território. O artigo se conclui em forma de tópicos, apresentando informações que indicam a manutenção da tendência observada nos últimos anos.

O último artigo compete a Dulce Maria Baptista, que relaciona o debate dos movimentos migratórios às *redes sociais*, entendidas como “unidades fundamentais de vida social” (p. 240). Segundo ela essas redes são formadas e organizadas por imigrantes para garantir a si e a seus iguais a sobrevivência, além de oferecer contatos com aspectos culturais de seu país de origem. A razão para essa medida seria a ineficiência do Estado e dos órgãos internacionais, que não conseguem criar condições que atendam as necessidades desses forasteiros.

Conclui-se assim que o livro comporta um interessante valor científico, já que incita debates relacionados à questão dos deslocamentos humanos. Os textos publicados retomam discussões historiográficas conhecidas e expõem novidades em abordagens e métodos, que podem ser exportados e apurados em outras conjunturas políticas, econômicas, sociais e culturais, intrigando

leitores a desenvolver outros pontos de partida para pesquisas relacionadas aos deslocamentos humanos.

A coletânea sugere ainda que a compreensão do atual cenário global é fundamental para a formulação das perguntas que orientarão essas investigações, cujas conclusões podem contemplar pontos palpitantes da contemporaneidade. O trabalho a ser realizado, assim, apesar de interpretar documentos e fatos históricos, deve considerar a leitura das conjunturas hodiernamente estabelecidas, ofício que cabe e é função do historiador (Hobsbawm, 2013, p. 24).

Referência

HOBSBAWM, E. *Sobre história (ensaios)*. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

MACHADO, Mônica. *Antropologia digital e experiências virtuais no Museu de Favela*. Curitiba: Appris, 2017. 215 p.

Marina Leitão Damin*

*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil
Doutoranda em Memória Social (bolsista Capes)
mldamin@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0037-0445>

Antropologia digital e experiências virtuais do Museu de Favela, de Mônica Machado, publicada em 2017 pela editora Appris é uma obra que compreende o resultado da pesquisa de pós-doutorado da autora, realizado na University College London (UCL), tendo Daniel Miller, doutor e professor do Anthropology Institute – Department of Material Culture, como supervisor.

A apresentação de Rita Santos, sócia-fundadora do Museu de Favela, faz referência à relevância da pesquisa de longo prazo em forte diálogo com a comunidade local em que trocas de aprendizados se constituíram nas relações cotidianas. As produções colaborativas de plataformas digitais realizadas para o Museu de Favela – hot site, site, revista digital – em parceria com a universidade se tornaram parte constituinte do legado museológico do Cantagalo, Pavão e Pavãozinho, na cidade do Rio de Janeiro.

O prefácio de Daniel Miller, nomeado “Sharing culture”, compara os achados da pesquisa de Machado no Museu de Favela com outra etnografia realizada por Juliano Spyer em uma comunidade pobre na Bahia. Em ambos os casos, argumenta Miller, é possível sugerir que no Brasil o modo de compartilhamento de signos visuais e a interatividade digital são referidas às experiências culturais precedentes, em um ambiente cultural mais receptivo à vida pública e às trocas sociais do que na Inglaterra, onde se observa um movimento de compartilhamento digital mais moderado e discreto.

O livro inicia com um panorama sobre a antropologia digital, refletindo sobre os seus fundamentos como subdisciplina da antropologia no estudo das relações entre tecnologias e humanidades, com ênfase nos sentidos culturais entre as experiências locais e globais, investindo na análise etnográfica dos usos sociais das tecnologias digitais e suas possibilidades de comparações culturais. Em seguida, a argumentação vai na direção de uma profunda e importante contextualização sócio-histórica sobre essas favelas cariocas.

Um rico estudo etnográfico permite ao leitor imergir nas descobertas da pesquisa. Entre as questões analisadas estão o engajamento digital referente ao Museu de Favela, o ativismo e a mobilização nas mídias digitais, as relações sociais por meio dos conteúdos e as interações nas redes sociais, e a presença da espiritualidade e do senso de humor nas narrativas digitais.

A autora discute alguns conceitos existentes no campo da antropologia digital, a exemplo das expressões *theory of attainment* e *polymedia*, ainda sem tradução para o português. O conceito de *theory of attainment* busca refletir

sobre as experiências digitais como formas de expressão que retêm traços de modos de vidas culturais precedentes, não só dos meios de comunicação que antecederam as plataformas digitais como rádio, TV, cinema, mídias impressas, como também as experiências de socialidades que atravessam as histórias das experiências locais das diferentes culturas. Já a noção de *polymedia* pressupõe a análise dos usos sociais da tecnologia. O conceito se aproxima das noções de mediação, remediação e *media ecology*, compreendendo os estudos das culturas digitais como vivências de interação, compartilhamento e processos de escolha. A obra apresenta também como contribuição em seu aporte teórico, autores importantes – e pouco traduzidos – da antropologia digital, como Christine Hine (2015), José van Dijck (2007, 2013) e o próprio Daniel Miller (2005, 2008, 2010, 2011, 2012, 2016; Miller; Sinanan, 2014, 2017; Miller et al., 2016).

Antropologia digital e experiências virtuais do Museu de Favela resulta em um trabalho de fôlego e relevância, pois é fruto de uma mescla entre a abordagem quantitativa – com a realização de 400 entrevistas com moradores das favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo – e a qualitativa, apoiada na perspectiva etnográfica e em suas ferramentas (depoimentos, diário de campo, conversas com moradores da favela e referências locais).

Mônica Machado é professora da Escola de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação EICOS-IP, ambos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), pesquisadora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC/UFRJ) e coordenadora do grupo de pesquisa Coordenação Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos (CIEC-ECO/UFRJ).

O livro *Antropologia digital e experiências virtuais do Museu de Favela* é uma obra de referência no campo emergente da antropologia digital, além de contribuir para a construção da memória das favelas e o registro das histórias de vida de seus moradores e do acervo do Museu de Favela.

Referências

DIJCK, J. van. *Mediated memories in the digital age*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

DIJCK, J. van. *The culture of connectivity: a critical history of social media*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

HINE, C. *Ethnography for the internet: embedded, embodied and everyday*. London: Bloomsbury, 2015.

MILLER, D. *Materiality*. Durham: Duke University Press, 2005.

MILLER, D. *The comfort of things*. Cambridge: Polity, 2008.

MILLER, D. *Stuff*. Cambridge: Polity, 2010.

MILLER, D. *Tales from Facebook*. Cambridge: Polity, 2011.

MILLER, D. *Consumption and its consequences*. Cambridge: Polity, 2012.

MILLER, D. *Social media in an English village*. London: UCL Press, 2016.

MILLER, D.; SINANAN, J. *Webcam*. Cambridge: Polity, 2014.

MILLER, D.; SINANAN, J. *Visualising Facebook: a comparative perspective*. London: UCL Press, 2017.

MILLER, D. et al. *How the world changed social media*. London: UCL Press, 2016.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

MONTEIRO, Marko Synésio Alves.
Os dilemas do humano: reinventando o
corpo numa era (bio)tecnológica.
São Paulo: Anablume, 2012. 168 p.

Gil Vicente Nagai Lourenção*

* Universidade Estadual de Campinas – Campinas, SP, Brasil

Em pós-doutoramento (bolsista Fapesp)

gilvicenteworks@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9685-1226>

Este livro se debruça sobre o tema geral dos estudos sociais da ciência e tecnologia (ESCT), e se constitui como um trabalho relevante para pesquisadores e interessados em desenvolver pesquisas nos ESCT. Meu interesse nessa leitura deriva de minhas pesquisas em torno da *DIYBio*, ou seja, das práticas científicas em termos da relação humano-máquina e das manipulações corporais presentes nas biotécnicas da *Do It Yourself Biology*. Dessa forma, penso que o livro de Monteiro, embora de publicação em 2012, é uma obra inescapável para se pensar as diversas relações biotecnocientíficas.

A apresentação é feita pelo professor Laymert Garcia dos Santos, que nos conduz ao modo problemático através do qual o homem ocidental expressa sua relação com o próprio corpo. Por sua vez o autor explora os dilemas do ser humano diante de um corpo *humano* cujo estatuto passa por uma transformação radical – que marca uma reinvenção. Seu ponto de partida é o modo como a biologia molecular e as biotecnologias investem o corpo e o pré-configuram; seu ponto de chegada é o modo como a arte contemporânea, sobretudo as artes plásticas, respondem a essa reconfiguração. O dilema então passa a ser, ao final, aceitar a individuação programada ou insurgir-se.

O objetivo do livro é debater as novas relações entre ciência, tecnologia e corporalidade numa discussão sobre as maleabilidades da materialidade e representação. A pesquisa de campo foi desenvolvida ao longo de alguns meses em laboratórios de bioinformática na cidade de São Paulo. No desenvolvimento do trabalho a figura exemplar que aparece é a do ciborgue de Haraway (2000, 2016; Haraway; Goodeve, 2015), e a interpretação original que o autor confere a esse conceito é notável. Tanto o estudo empreendido no livro quanto o campo de pesquisa mais geral onde ele se insere se ocupam na compreensão de como o conhecimento gerado em laboratórios é construído na prática; e igualmente tal conhecimento se relaciona com o espaço e com o tempo no qual foi construído, tornando-se assim um elemento de composição desse mesmo espaço, tempo e tecido sociais.

No primeiro capítulo, Monteiro apresenta um estudo de caso sobre biomarcadores de câncer de próstata com o objetivo de oferecer uma visão dos novos relacionamentos entre a matéria viva e as tecnologias discutidas no livro. O objeto desse debate é o chip de DNA – *microarray* – onde se estabelecem as extensões de DNA para determinar como elas reagem aos medicamentos. Nesse chip está contida a matéria orgânica em uma lâmina, que será

o elemento da análise laboratorial, e a partir da ciência e práticas de sua manipulação foi possível de se fazer no livro uma discussão sobre a percepção do corpo como objeto de informação manipulável. Tal artefato funciona como um ciborgue em miniatura, e segue uma lógica de representação e manipulação lógica enquanto uma parte de um corpo digital. O autor buscou aqui distinguir a ideia do “corpo como máquina” da ideia do “corpo como informação” que foi se desenvolvendo nos laboratórios. Por meio do estudo dos biomarcadores o autor pouco a pouco nos diz que tal objeto é importante porque ele incorpora as novas tecnologias de acesso ao corpo, na medida em que o corpo se torna um objeto informacional. Apesar das dificuldades de permeabilidade do campo, a linha de coerência da pesquisa se deu pela busca das concepções de corpo dos profissionais que trabalhavam com esses biomarcadores. O autor descobriu que a dicotomia corpo/mente é muito presente junto ao coletivo em análise, apesar de a pesquisa com o chip delinear uma nova visão do corpo que, conforme nota, não é consciente e/ou articulável no imaginário científico coberto pela pesquisa.

O capítulo dois discute problemas teóricos envolvendo a sociologia da ciência e suas consequências epistemológicas. Apresentando o debate existente entre autores pioneiros no campo de estudos sociais da ciência e tecnologia (como Pickering, Kuhn, Bourdieu, Merton, Latour, Woolgar), Monteiro discute a ideia da “ciência como prática” para apresentar a ciência enquanto um conhecimento socialmente construído, ou seja, enquanto uma “prática social”. Nesse sentido, as outras ciências que não são os ESCT entendem a *ciência* como atividade, como prática; já os *estudos da ciência* veem a necessidade de argumentar e igualmente investigar quais são de fato as condições de possibilidade enquanto práticas sociais. Por sua vez, a compreensão da mudança conceitual implícita nos estudos sociais de práticas científicas abre espaço para a compreensão de como essas práticas antecipam o futuro (p. 55).

No capítulo três, o autor apresenta o corpo como objeto da teoria social de um ponto de vista cartesiano, que vê a mente separada do corpo (reduzindo o último à sua materialidade). Ele então mostra como essa visão do corpo é insuficiente para explicar os novos desenvolvimentos associados à tecnologia. Referindo-se a Turner, Pierre Bourdieu, Csordas, Merleau-Ponty, Michel Foucault e diversos estudos feministas citados ao longo do capítulo, o autor discute a relação entre *natureza* e *cultura*, e a reflexividade do corpo na cultura de

consumo. A partir dessa discussão o autor conclui que as tecnologias ligadas à análise genética devem ser entendidas para além de uma noção “representacional”. Monteiro chama a atenção para a ideia de *controle* como uma prática científica, e sobre as formas em que ele começa a se desenvolver historicamente enquanto uma esfera biomédica. Ainda destaca a centralidade de uma leitura feminista como uma abordagem inovadora para pensar o corpo na relação entre ciência e tecnologia.

O quarto capítulo trabalha os conceitos de humano e humanismo, tomando como ponto de partida um novo padrão de representação artística do homem que ocorre no Renascimento europeu. Monteiro demonstra como se deu a chamada ruptura cartesiana e o advento do corpo-máquina. O corpo é ordenado e torna-se matéria funcional e analítica. Nessa leitura, o surgimento de um contexto intelectual propício é importante e marca o aparecimento de uma ideia de conhecimento não subordinado à esfera celeste, mas (in)constantemente humano. Caberia ao homem a decifração da natureza, e seu enquadramento matemático, prática feita por diversos sujeitos históricos no Renascimento e Pós-Renascimento europeu. Apesar de o corpo ser algo que se aproxima da natureza, ele é ao mesmo tempo algo que se afasta, que possui seu próprio regime de funcionamento; uma máquina com uma forma própria de funcionamento, o que levará à discussão presente no empirismo, no organicismo e na mecânica.

A teoria genética como o novo dogma da biologia é o objeto do quinto capítulo. Para o autor, os pressupostos da biologia molecular são diretamente relacionados às explicações mecanicistas. A genética passa a ser considerada enquanto detentora da verdade sobre a vida e o gene se torna uma entidade material usada para explicar isso, conforme o advento dos modelos matemáticos de Watson e Crick. Nesse caso, a biologia molecular e a teoria genética fornecem uma *explicação* para a vida em uma visão materialista e reducionista. O autor demonstra como a biologia molecular aparece enquanto um discurso de verdade, ao postular que o DNA e o RNA teriam a partir daquele momento uma configuração funcional, de armazenar e transmitir informação. Logo, a materialidade do corpo muda de qualidade. Mudança capital, quando passa a ser a informação que define os contornos da vida.

No capítulo seis, ele apresenta uma discussão das possíveis consequências desses processos, e passa a discutir questões políticas que são levantadas pela

possibilidade de manipular o corpo no capitalismo tecnocientífico. O potencial aqui é interpretado como uma maneira possível de vincular tecnologia, corpo e política a partir da experiência biotecnológica, algo cuja atualidade é notável. Essa questão torna-se central, como um exemplo histórico da expressão mais radical de uma lógica de biopolitização da vida, quando são seguidas as demandas crescentes da indústria. Por exemplo, aquilo que chamamos de natureza; usando uma análise de Laymert Garcia dos Santos (2000, 2003) ele exemplifica como a natureza é vista por ambos os lados do conflito como “capital”. O embate ocorre não entre campos opostos, mas entre vertentes diversas de um mesmo ímpeto de apropriação da natureza pela tecnociência (p. 106). Destaca-se a discussão a respeito das práticas eugênicas, e o nexos entre saber e poder que a elas deu sustentação continua intacto, e crescentemente reforçado pelo saber biotecnológico atual (p. 111-120).

Em contraste com o capítulo seis, o capítulo sete examina as práticas de recriação do corpo de uma forma distinta daquelas oferecidas pelas práticas eugênicas. O foco está na manipulação da matéria viva para novos fins ético-estéticos. Nesse sentido a bioarte aparece aqui como uma mobilização particular do potencial presente nos avanços da genética, uma vez que ela desloca a prática dos laboratórios para promover um debate ético sobre a relação entre a tecnologia e a vida. Isso permite antecipar virtualidades, enquanto potenciais não efetivados, e criar novos usos éticos da tecnologia; dessa forma tanto a ética quanto a estética tornam-se armas críticas contra a possibilidade de um determinismo genético, biotecnológico e eugênico, ou seja, a arte como uma reinvenção do corpo, enquanto uma antecipação de novos devires para o humano a partir de sua relação com a tecnologia.

Em sua conclusão, Monteiro salienta que a biotecnologia precisa ser repensada, e que o potencial eugênico inerente ao seu funcionamento deve ser problematizado. O autor sugere que devemos buscar novos e diferentes usos e interpretações para as biotecnologias, mais consistentes com nossos ideais democráticos, e que isso possivelmente as habilitariam a preservar as formas de vida existentes. Ao pensar a respeito da possibilidade de reinvenção do corpo em uma era biotecnológica, muitas e múltiplas questões aparecem e o livro de Marko Monteiro apresenta uma extensa lista e finas análises. Este livro, em suma, é de uma leitura intensa, altamente relevante para estudiosos interessados em investigar esse corpo humano, demasiado humano em suas

relações com (novas) (bio)tecnologias, mas não só. Penso que este livro é muito útil nos dias sombrios que seguem, dias esses cuja promiscuidade do estado de exceção com um viés autoritário causa preocupação a todos aqueles que tentam realizar alguma ciência neste país.

Referências

HARAWAY, D. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, T. T. da. (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 39-129.

HARAWAY, D. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

HARAWAY, D.; GOODEVE, T. Fragmentos: quanto como uma folha. Entrevista com Donna Haraway. *Mediações*, v. 20, n. 1, p. 48-68, 2015.

SANTOS, L. G. dos. Código primitivo—código genético: a con-sistência de uma vizinhança. In: ALLIEZ, E. (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 415-421.

SANTOS, L. G. dos. *Politizar as novas tecnologias: o impacto sócio-técnico da informação digital e genética*. São Paulo: Editora 34, 2003.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

LEBNER, Ashley. *Redescribing relations: Strathernian conversations on ethnography, knowledge and politics*. New York: Berghahn Books, 2017. 252 p.

Magda dos Santos Ribeiro*

*The University of Manchester – Manchester, Reino Unido

Rutherford Fellow

magda.dossantosribeiro@manchester.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0003-3322-1363>

Parte da frustração que acompanha a leitura de Marilyn Strathern pode estar relacionada ao seu estilo meta-antropológico e à sua agenda comparativa, tal como conjecturado no volume da *Theory, Culture and Society* dedicado à autora (Street; Copeman, 2014). Não obstante, suas estratégias e técnicas originais, cujo efeito produz diferenciação, analogia, bifurcação e eco, fazem eclodir a maneira como tornamos nossas categorias de análise conhecidas e retidas por nós mesmos. Mas reconhecer que Strathern é uma autora fundamental de sua geração não contempla inteiramente o legado que tem oferecido à antropologia, e embora muito tenha sido escrito sobre a complexidade de sua obra e o alcance de sua influência (Gell, 1999), a intensidade de suas ideias continua reverberando no coração da disciplina.

Marilyn Strathern pode começar um ensaio percorrendo uma vinheta etnográfica, suscitar questões e arriscar-se a respondê-las por meio de outra vinheta, cultivando, assim, um aspecto enigmático de seu objeto ao invés de oferecer ao leitor sua chave. Na antropologia de Strathern a forma compõe o argumento, muito mais no espírito atraente que convida ao envolvimento do que na obrigação de respeitar os termos de um contrato teórico. É precisamente este movimento – o de transformar a forma argumentativa ao atravessar escritos outros – que Ashley Lebner chama de *redescrição* (p. 2). Uma redescrição, com efeito, implica lançar mão de outras relações. Para ler Strathern, sugere de saída, devemos prestar atenção às palavras e às formas, assim como na relação entre elas – as quais compreendem, bem sabemos, importantes distinções (p. 2).

Redescribing relations: Strathernian conversations on ethnography, knowledge and politics, idealizado e organizado por Ashley Lebner, é resultado do empenho de pesquisadores engajados com o trabalho de Strathern, o qual, segundo argumentam, multiplicou nosso senso acerca do que a antropologia é capaz de fazer (p. 3). A versão única de antropologia desvelada por essa autora é construída precisamente em torno do princípio de que devemos manter constantemente – entre nós antropólogos, mas sobretudo entre nossos escritos – uma conversação crítica. A redescrição – uma noção central à obra e delineada por Lebner em trabalhos anteriores (Lebner; Deiringer, 2008-2009) – é longamente explorada com o objetivo de elucidar o projeto intelectual mais amplo de Strathern, colocando em relevo a quantidade impressionante dos temas por ela tratados e que trespassam os domínios do parentesco, gênero, ciência, lei, economia e burocracia (p. 3).

Em particular no Brasil, Strathern tem sido lida, grosso modo, por duas vertentes: a etnologia (enquanto uma melanesista) e os estudos de gênero (em diálogo com a abordagem feminista). Contudo, como sugere Lebner, o projeto de Strathern deve menos ser compreendido pela via de seus eixos temáticos e mais por seu viés metodológico. Tem como característica marcante a torção de ideias e temas, conjugando-os de maneira absolutamente original, onde acopla uma espécie de rejeição às grandes teorias com um objetivo bastante singular – um destino que é, naturalmente, uma tarefa permanente e incansável, já que nenhuma descrição é perfeita ou definitiva (p. 3). Essa é a razão mais elementar pela qual a *redescrição*, em uma palavra, é capaz de capturar sua abordagem antropológica (p. 4).

Lebner, ao erigir a redescrição como síntese do gesto stratherniano, incorpora, mais do que revisita, os argumentos da autora. Os termos empregados e o modo como entrelaça artifícios descritivos são exemplos de seus esforços em reformular uma formulação, com atenção persistente à linguagem analítica. Nessa direção, a redescrição stratherniana deve ser entendida principalmente como uma série de relações, definida de maneira mais abrangente como o estabelecimento de conexões e distinções conceituais e interpessoais que sustentam a vida social (p. 3). Lebner enfatiza que para Strathern toda palavra importa: mesmo que as ideias possam ser relacionais, facultar à antropologia a tarefa de criar e cuidar de conceitos é uma proposição muito diferente de “nos relacionarmos com as relações [*using relations*] para revelar as relações [*to uncover relations*]” (p. 3).

A noção de relação, com efeito, é notadamente reconhecida como o epicentro da obra de Strathern, matizada em muitos de seus textos e sob abordagens as mais diversas. Para essa autora há algo único produzido pelas relações. Esse *algo* pode ser um conceito, um tipo de conhecimento, uma prática, uma formulação, uma abstração, uma matéria, ou a combinação desses atributos. A relação instancia as conexões ao mesmo tempo em que produz instâncias para si mesma (Strathern, 2003). Poderíamos chamar a relação de um construto autosimilar ou auto-organizável, uma figura cujo poder organizador não é afetado pela escala (Strathern, 2014). Muito embora Lebner não se dedique propriamente em trazer à tona o modo como a noção de relação orienta os escritos de Strathern, como já fizeram outros autores (Holbraad; Pedersen, 2010; Jiménez, 2004), seu esforço está em demonstrar como a redescrição opera, justamente, por meio de uma série de relações.

Além de dedicar-se longamente à exposição dos principais operadores analíticos strathernianos – dentre eles a própria noção de relação – ela enfatiza como as estratégias de deslocamento, analogia, relações e política estão intimamente implicadas umas nas outras (p. 4). Lebner endereça outras discussões e polêmicas, tal como a defesa do argumento de que o trabalho de Strathern não deve ser assimilado à virada ontológica (p. 23), como vem sendo feito insistentemente (por exemplo, em Holbraad; Pedersen, 2010, 2017).

A obra, assim, busca antes de tudo oferecer entendimentos aprofundados acerca dos escritos e das ideias de Strathern através de uma densa introdução, “Strathern’s redescription of anthropology” (p. 1-37), escrita pela autora do volume, e por meio da seleção e reunião de capítulos escritos por diversos autores, todos inspirados e deliberadamente comprometidos com noções e ideias strathernianas.

Alguns dos textos que compõe a obra são referências já familiares ao leitor brasileiro, tal como a entrevista realizada por Eduardo Viveiros de Castro e Carlos Fausto (1999) (cap. 1) e o texto “Slow motions: comments on a few texts by Marilyn Strathern”, publicado anteriormente no *The Cambridge Journal of Anthropology* (Viveiros de Castro; Goldman; Lebner, 2008-2009) e apresentado nesse volume em sua versão *extended remix*, como a intitularam Viveiros de Castro e Goldman (cap. 7). Os demais textos oferecem capítulos teóricos e/ou etnográficos sob influência das ideias de Marilyn Strathern e tendem a privilegiar o debate metodológico ao mesmo tempo em que auxiliam na compreensão da abordagem stratherniana ao estendê-la para outras arenas etnográficas. É o caso das contribuições de Carol J. Greenhouse (cap. 2), Alberto Corsín Jiménez (cap. 3), Stuart Kirsch (cap. 4); Yael Navaro (cap. 5) e Casper Brrun Jensen e Brit Ross Winthereik (cap. 6).

Não obstante, o tom da obra oblitera qualquer julgo crítico aos métodos strathernianos ou aos seus efeitos analítico-políticos, já que se estatui como uma obra-homenagem. Lebner (p. 25) não deixa de reiterar, em diversas passagens, o quanto a inspiração stratherniana foi transformadora em sua trajetória intelectual e o modo como “seu pensamento pode estimular a antropologia e a reflexão política da maneira mais inesperada.” (p. 25). Consciente das frequentes críticas dirigidas à autora, mas contudo sem retomá-las, Lebner (p. 20) escreve em sua defesa, sobretudo no que se refere à *licença binária* – tema presente também na conclusão, escrita por Sarah Green (p. 205) – e o lugar da política em sua estratégia de redescrição.

O volume é, portanto, dirigido àqueles que se deixam – ou querem deixar-se – afetar pelas (re)descrições de Marilyn Strathern, mas, igualmente, que desejam conhecer a repercussão de sua obra em diferentes pesquisas etnográficas e análises antropológicas.

Referências

GELL, A. Strathernograms, or the semiotics of mixed metaphors. In: GELL, A.; HIRSCH, E. (ed.). *The art of anthropology: essays and diagrams*. Oxford: Berg, 1999. p. 29-75.

HOLBRAAD, M.; PEDERSEN, M. A. Planet M: the intense abstraction of Marilyn Strathern. *Anthropological Theory*, v. 9, n. 4, p. 371-394, 2010.

HOLBRAAD, M.; PEDERSEN, M. A. *The ontological turn: an anthropological exposition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

JIMÉNEZ, A. C. *The form of the relation, or anthropology's enchantment with the algebraic imagination*. 2004. Disponível em: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/98307/1/the%20form%20of%20the%20relation.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2018.

LEBNER, A.; DEIRINGER, S. Editors' note. *The Cambridge Journal of Anthropology*, v. 28, n. 3, p. 1-5, 2008-2009.

STRATHERN, M. Endnote: redescribing society. In: STRATHERN, M. *Commons and borderlands: working papers on interdisciplinarity, accountability and the flow of knowledge*. London: Sean Kingston, 2003. p. 87-102.

STRATHERN, M. Reading relations backwards. *Journal of Royal Anthropological Institute*, v. 20, n. 1, p. 3-19, 2014.

STREET, A.; COPEMAN, J. Social theory after Strathern: an introduction. *Theory, Culture and Society*, v. 31, n. 2-3, p. 7-37, March/May 2014.

VIVEIROS DE CASTRO, E.; FAUSTO, C. No limite de uma certa linguagem: entrevista com Marilyn Strathern. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 157-175, 1999.

VIVEIROS DE CASTRO, E.; GOLDMAN, M.; LEBNER, A. Slow motions: comments on a few texts by Marilyn Strathern. *The Cambridge Journal of Anthropology*, v. 28, n. 3, p. 23-42, 2008-2009.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

TIKUNA, Djuena. *Tchautchiiüãne*. Direção geral: Djuena Tikuna e Diego Janatã. Gravação: José Maria Medeiros (Estúdio 301). Manaus, 2017. 1 CD (57 min)

Agenor Cavalcanti Vasconcelos Neto*

* Universidade Federal do Amazonas – Manaus, AM, Brasil
Doutorando em Antropologia Social (bolsista Capes)
agenor7@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6611-5017>

Patrícia Vaz Borges**

** Universidade Federal do Amazonas – Manaus, AM, Brasil
Graduanda em Comunicação Social – Jornalismo
patvazborges@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9924-6454>



Capa do CD *Tchautchiüãne*.

Tchautchiüãne (“minha aldeia”, tradução livre) é o título do primeiro disco da cantora indígena Djuena Tikuna,¹ lançado em 2017 no palco do Teatro Amazonas, em Manaus. Em 23 de agosto, a artista convidou alguns “parentes” e apresentou o primeiro espetáculo com protagonismo indígena, tanto no palco, como na produção artística e executiva, ao longo dos 120 anos de existência do aclamado teatro. Djuena explica o papel da música na sua vida:

A música para nós, povos indígenas, é nativa. É nativa porque nasce conosco, tem cheiro de fumaça, gosto de mapati e é pintada de urucum e jenipapo. Esse é o meu primeiro CD solo e foi produzido com muito carinho e cuidado. As músicas, os arranjos, as letras e tudo o que queremos colocar no disco foram muito bem pensados.²

O CD *Tchautchiüãne* não está preso ao conceito de “tradicional”; buscando inspiração nos cantos dos antigos, apresenta uma nova geração de indígenas que compõe seus próprios cantos. Muitas músicas do CD são assinadas por Djuena em parceria com seus familiares: seu marido, Diego Janatã, e seus irmãos, Poramecü Tikuna e Anderson Tikuna.

Através de suas composições, em *Tchautchiüãne* Djuena entoia o canto sagrado do povo Magüta do Alto Rio Solimões. Com todas as 12 faixas cantadas em língua

1 Os Tikuna possuem uma larga parceria com a antropologia no Brasil. Há 30 anos, trabalhos iniciados com João Pacheco de Oliveira (1986) são referências fundamentais sobre o povo no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Pacheco também orientou outras pesquisas, como por exemplo a de Edmundo Pereira (1999) que possui trabalhos específicos sobre a música tikuna.

2 Depoimento recolhido em entrevista de campo, Manaus, agosto de 2017; demais falas de Djuena Tikuna sem indicação de referência provêm dessa mesma entrevista.

tikuna, sendo a última uma versão do Hino Nacional Brasileiro, o disco celebra, segundo a cantora e compositora, “a floresta, a ancestralidade e a resistência cultural indígena”. Explica Djuena: “Esse é o compromisso que assumo com a música. Divulgar nossa cultura, nossa língua, nossa resistência cultural.” A cantora representa o grupo indígena mais populoso do Brasil, e a produção e projeto do disco se misturam com a militância do movimento indígena. A última página do encarte do disco é uma reivindicação à garantia da demarcação das terras indígenas.

Ao falar sobre o CD, Djuena definiu sua música como “música popular indígena”, segundo ela, “para deixar claro que não é ‘ritual tradicional’, mas é música tikuna”. De todo modo, a capa do seu disco é a fotografia de uma imagem clássica do ritual mais conhecido e pesquisado entre os Tikuna, o ritual da moça nova. Dois indígenas mascarados trazem à capa do disco um tom ritual, mágico. Além do nome da cantora, escrito em cor vermelha disposto entre a fotografia e o nome do disco, grafado em língua indígena, não há nada mais que remeta à imagem da cantora. Seu rosto está na contracapa. Esse fato mostra o repertório simbólico do artista indígena contemporâneo, representado por Djuena, ligado aos elementos conceituais que formam a ética e a estética do arcaico “tradicionalismo”, posto a partir do modelo dado pelas fotografias antropológicas de décadas atrás.

A faixa inicial escancara uma realidade antiga: o desrespeito à floresta, aos rios e aos animais. “Yiemagü rü nainecüti’ igü” (“nós somos a floresta”, em tradução de Djuena) enfatiza, em sua letra, os impactos da destruição ambiental e a preocupação dos povos indígenas quanto a isso. Diferentemente de como nos relacionamos com nossa cidade, Djuena canta que não só faz parte da floresta, mas que ela própria é floresta e se dispõe a lutar para defendê-la. O CD expressa o pensamento ameríndio na relação marcante que há entre a floresta e a essência da vida humana, compartilhando um mesmo espírito, noção muito trabalhada recentemente por teorias antropológicas como o perspectivismo (Viveiros de Castro, 2015) e novo animismo (Descola, 1992).

As letras abordam uma forte relação com sua ancestralidade, e ela faz da música e do disco instrumentos para registrar, divulgar e imortalizar os conhecimentos adquiridos com sua avó e os anciãos tikuna. Como já mencionado, repleto de reivindicação político-cultural, o disco também chama atenção para as questões da demarcação dos territórios indígenas no Brasil de 2017, onde uma proposta de emenda à Constituição brasileira poderia pôr a perder grande parte dos direitos indígenas aos seus territórios tradicionais. “É preciso fazer

frente a essas ameaças. Porque quem poderá lutar por nós, se não formos nós mesmos?”, argumenta Djuena. Em “Eware” (terra natal mitológica dos Tikuna), segunda faixa, destaque-se o relacionamento que há na cosmologia indígena tikuna entre a terra, onde nasceram os primeiros ancestrais tikuna, e a dimensão do sagrado. Segundo Djuena,

Tchautchiüãne é o sentimento de também pertencer a uma aldeia maior em que todos nós somos parentes, como os pássaros multicoloridos cantando em revoadas. O nosso canto vem do tempo dos antigos, fazemos parte do caminho, para que novas gerações continuem a sua cantoria.

Além de toda poesia nas letras, os arranjos melódicos e percussivos das canções se destacam. Na maioria das músicas a base é dada pelo “bocó de giro”, instrumento orgânico criado pelo percussionista amazonense Eliberto Barroncas e que dá um “tom” de espiral, de circularidade às músicas, o que remete a sonoridade a mantras. Nas faixas que reverenciam festas e união, como em “Maraka’anandê” (“a festa dos nossos maracás”), com participação de Marlui Miranda, e em “Maïyu wüiguü” (“somos parentes”), a musicalidade é mais dançante, algo como forró, e expressa alegria e celebração.

Além de Eliberto (percussão) também participaram da gravação os músicos Poramecü Tikuna (maracá e voz), Anderson Tikuna (violão), ambos irmãos de Djuena, como já dito, o espanhol Antón Carballo (violino), Diego Janatã (percussão e flautas), Agenor Vasconcelos (contrabaixo), Abner Viana (clarinete) e Cleudilon Passarinho (sons de pássaros).

O disco foi gravado e mixado no estúdio 301, em Manaus, por José Maria Medeiros, exceto a voz de Marlui Miranda na faixa “Maraka’anandê”, gravada e mixada no estúdio A9, em São Paulo, por Apollo Carvalho. O encarte do álbum traz belas fotos do, também fotógrafo, Diego Janatã. A direção de arte é assinada por Djuena Tikuna, Felipe Lobo e Diego Janatã. O projeto gráfico é de Felipe Lobo.

Sobre sua relação com a música, Djuena diz ser algo natural, que faz parte do cotidiano indígena, mas a oportunidade³ de gravar seus cantos surgiu há pouco tempo, por isso precisou dedicação ao pensá-los e produzi-los para

3 O disco foi financiado com o Programa de Apoio às Artes da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas.

gravar. A música de Djuena mantém um elo vivo com os ancestrais do seu povo: “O que sei é que a música para nós, povos indígenas, é nativa, tanto quanto o mais velho ancião” (cf. Medeiros, 2016).

O CD foi produzido em família. A parte fonográfica e gráfica ficou a cargo do marido de Djuena, Diego Janatã, ao passo que ela articulou todos os patrocínios e parcerias necessárias para a gravação e do show de lançamento. Foi emocionante ver e ouvir o Teatro Amazonas lotado de representantes dos povos indígenas. Assim como no palco, também no CD Djuena costura e tece seu repertório com a ajuda de irmãos, irmãs, cunhados e amigos parceiros locais que se articulam pelo interesse na música indígena.

O método de gravação do disco dispensou a receita dos produtores musicais e foi gravado inteiramente “à capela”, sem instrumento para referência harmônica que pudesse “guiar” Djuena. A voz afinada, agradável e descansada para as gravações não está guiada ao princípio de tonalidade da música ocidental. A produção do disco recria o encontro entre o pensamento indígena e a música do outro, articulando de forma artística várias noções sobre música. É possível encontrar entre os convidados músicos eruditos, populares, profissionais e amadores.

Djuena combina arte tikuna a influências da world music. Ela tem se destacado no cenário nacional com participações em eventos como a Rio+20, Femucic (Festival da Cidade Canção de Maringá – PR), entre outras apresentações em eventos indígenas, como nas assembleias das organizações e mostras culturais. No início de 2018, o CD foi indicado na maior premiação musical indígena do mundo, que acontece anualmente no Canadá, o Indigenous Music Awards.

Por onde a gente tem passado o público tem aceitado bastante. As pessoas gostam da sonoridade dos instrumentos orgânicos que fazemos. Valorizam muito as coisas da Amazônia, mas é importante valorizar as pessoas também. A gente vai quebrando com os paradigmas do exótico, do bom selvagem. Índio não quer apito, índio quer é a demarcação de suas terras, o respeito ao seu modo de vida, a sua cultura, uma educação diferenciada e de qualidade. (cf. Brasil, 2017).

O CD *Tchautchiüãne* pode ser conferido inteiramente no perfil de Djuena no SoundCloud, por meio do endereço eletrônico: <https://soundcloud.com/user-972078432-606286737>. Segundo Djuena Tikuna, sua música atualiza o caminho musical deixado por seus antepassados. Djuena sempre repete que seus

cantos são o caminho que seus avó deixaram, ela continua caminhando por essa trilha do tempo em que a música é o elo entre as geração passadas e as gerações vindouras de indígenas tikuna. No Brasil, essa relação da música com um caminho que organiza a memória pode ser encontrada em inúmeros outros trabalhos artísticos de grupos indígenas e também é destacada por antropólogos que se dedicaram a escrever sobre o tema; vale a pena conferir, por exemplo, a resenha de Deise Lucy Oliveira Montardo (1999) sobre o *Ñande reki arandu*, autoria de Mano Penna.

Referências

BRASIL, K. Cantora Djuena Tikuna lançará o primeiro CD e quer índios na plateia do Teatro Amazonas. *Amazônia Real*, Manaus, 7 jul. 2017. Disponível em: <http://amazoniareal.com.br/cantora-djuena-tikuna-lancara-primeiro-cd-e-quer-indios-na-plateia-do-teatro-amazonas>. Acesso em: 14 dez. 2017.

DESCOLA, P. Societies of nature and the nature of society. In: KUPER, A. (ed.). *Conceptualizing society*. London: Routledge, 1992. p. 107-126.

MEDEIROS, J. O que assobiava Y'oi quando pescou o povo Tikuna?. *Farofafá*. São Paulo, 2 out. 2016. Disponível em: <http://farofafa.cartacapital.com.br/2016/10/02/o-que-assobiava-yoi-quando-pescou-o-povo-tikuna/>. Acesso em: 14 dez. 2017.

MONTARDO, D. L. O. Ñande Reko Arandu: memória viva guarani. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 203-205, out. 1999.

OLIVEIRA, J. P. de. Fricção interétnica. In: OLIVEIRA, J. P. de. (org.). *Dicionário de ciências sociais*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1986. p. 495-498.

PEREIRA, E. *Reorganização social no Noroeste do Amazonas*: elementos sobre os casos Uitoto, Bora e Ticuna. 1999. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Orientações para autores

1 *Horizontes Antropológicos* publicará trabalhos inéditos sob a forma de artigos, resenhas de livros e matérias diversas como noticiário e entrevistas, em português, espanhol, francês ou inglês.

2 O número máximo de autores por artigo é quatro.

2.1 Na submissão de trabalhos, devem obrigatoriamente ser informados os seguintes dados de cada autor: nome, ORCID, e-mail, afiliação institucional (especificando cidade, estado e país da instituição). Para assegurar a integridade da avaliação às cegas pelos pares, os autores dos textos submetidos devem excluir qualquer identificação de autoria, inclusive em referências e notas de rodapé. Em arquivos do Microsoft Office e PDF (Adobe Acrobat), a identificação do autor deve ser removida das propriedades do documento.

2.2 Os artigos devem ser escritos em espaço duplo e ter até 10 mil palavras, incluindo referências e notas.

2.3 Os artigos devem vir acompanhados de um resumo escrito em espaço simples, no mesmo idioma, com até 150 palavras e mais quatro palavras-chave, além de uma versão em inglês do resumo (Abstract), nos mesmos padrões, com quatro palavras-chave (Keywords) e a versão em inglês do título do artigo.

3 As resenhas bibliográficas deverão ser de livros recentes, escritas em espaço duplo e ter até 1300 palavras; devem apresentar a referência completa das obras analisadas, especificando: autor(es), título e subtítulo (se houver), local (cidade), editora, ano de publicação e número de páginas.

3.1 Citações diretas ou indiretas a trechos da obra resenhada devem ser complementadas apenas pela indicação da(s) página(s) correspondente(s); citações de outras obras seguem as regras expressas em 4.2.

4 O padrão adotado pela revista para citações e referências segue as normas da ABNT NBR 10520 e NBR 6023, respectivamente.

4.1 Nos artigos e resenhas as notas explicativas devem vir no rodapé da página e as referências devem vir após o texto, ordenadas alfabeticamente.

4.2 No corpo do texto, a indicação de referência nas citações diretas deve trazer autor(es), ano de publicação e página(s); nas citações indiretas a indicação de página é opcional, conforme os modelos:

Segundo Hassen (2002, p. 173): “Há uma grande carência de materiais didáticos nesse campo, principalmente se aliados à ludicidade.”

Sabemos que há “[...] uma grande carência de materiais didáticos nesse campo [...]” (Hassen, 2002, p. 173).

Sabemos da grande carência de materiais didáticos nesse campo (Hassen, 2002).

Sabemos da grande carência de materiais didáticos nesse campo, segundo Hassen (2002).

ou

Sabemos da grande carência de materiais didáticos nesse campo, segundo Hassen (2002, p. 173).

4.3 As citações diretas com mais de três linhas, no texto, devem ser destacadas com recuo e corpo menor de letra, sem aspas, em espaço simples; transcrições das falas dos informantes seguem a mesma norma, conforme o modelo:

[...] regras de comportamento explícitos às quais os indivíduos se referem conscientemente, e que se fundam sobre justificações ou princípios filosóficos, ideológicos ou políticos, ou sobre o surgimento de novas aspirações individuais ou coletivas. (Bozon, 1995, p. 124).

4.4 As referências, no final do texto, devem seguir os modelos:

4.4.1 Livro (e guias, catálogos, dicionários, etc.) no todo: autor(es), título (em itálico e separado por dois-pontos do subtítulo, se houver), número da edição (se indicado), local, editora, ano de publicação:

DUMONT, L. *Homo hierarchicus*: o sistema de castas e suas implicações. São Paulo: EDUSP, 1992.

FORTES, M.; EVANS-PRITCHARD, E. E. (ed.). *African political systems*. Oxford: Oxford University Press, 1966.

MINISTÉRIO DE SALUD. Unidade Coordinadora Ejecutora VIH/SIDA y ETS. *Boletín de SIDA*: programa nacional de lucha contra los retrovirus del humano y SIDA. Buenos Aires, mayo 2001.

4.4.2 Parte de livro (fragmento, artigo, capítulo em coletânea): autor(es), título da parte seguido da expressão “In:”, autor(es) do livro, título (em itálico e separado por dois-pontos do subtítulo, se houver), número da edição (se indicado), local, editora, ano de publicação, página(s) da parte referenciada:

VELHO, O. Globalização: antropologia e religião. In: ORO, A. P.; STEIL, C. A. (org.). *Globalização e religião*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 25-42.

4.4.3 Artigo/matéria em periódico (revista, boletim, etc.): autor(es), título do artigo, nome do periódico (em itálico), local, ano e/ou volume, número, páginas inicial e final do artigo, data.

CORREA, M. O espartilho de minha avó: linhagens femininas na antropologia. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 3, n. 7, p. 70-96, out. 1997.

4.4.4 Artigo/matéria em jornal: autor(es), título do artigo, nome do jornal (em itálico), local, data, seção ou caderno, página (se não houver seção específica, a paginação precede a data):

TOURAINÉ, A. O recuo do islamismo político. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 set. 2001. Mais!, p. 13.

SOB as bombas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 2, 22 mar. 2003.

4.4.5 Trabalhos acadêmicos: referência completa seguida do tipo de documento, grau, vinculação acadêmica, local e data da defesa conforme folha de aprovação (se houver):

GIACOMAZZI, M. C. G. *O cotidiano da Vila Jardim: um estudo de trajetórias, narrativas biográficas e sociabilidade sob o prisma do medo na cidade*. 1997. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

4.4.6 Evento no todo: nome do evento, numeração (se houver), ano e local (cidade) de realização, título do documento (anais, atas, resumos, etc., em itálico), local de publicação, editora e data de publicação:

REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 21., 1998, Vitória. *Resumos* [...] Vitória: Departamento de Ciências Sociais/UFES, 1998.

4.4.7 Trabalho apresentado em evento: autor(es), título do trabalho apresentado seguido da expressão “In:”, nome do evento, numeração (se houver), ano e local (cidade) de realização, título do documento (anais, atas, resumos, etc., em itálico), local de publicação, editora, data de publicação e página inicial e final da parte referenciada:

STOCKLE, V. Brasil: uma nação através das imagens da raça. In: REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 21., 1998, Vitória. *Resumos* [...] Vitória: Departamento de Ciências Sociais/UFES, 1998. p. 33.

4.4.8 Documento em meio eletrônico: acrescenta-se à referência a descrição física do suporte (CD-ROM, disquete, etc.); para documentos consultados on-line, indica-se o endereço completo e a data de acesso (dia, mês e ano):

CEISAL – CONGRESO EUROPEO DE LATINOAMERICANISTAS, 3., 2002, Amsterdam. *Cruzando fronteras en América Latina*. Amsterdam: CEDLA: Radio Nederland Wereldomroep. 1 CD-ROM.

ALVES, D. Notas sobre a condição do praticante budista. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 7, n. 9, p. 57-80, jan./jun. 2006. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/debatesdoner/article/view/2767/1382>. Acesso em: 5 jun. 2013.

4.5 Nos textos, evitar o uso de mais de uma fonte; usar inicial maiúscula somente quando imprescindível; os recursos tipográficos devem ser utilizados uniformemente:

- a) *itálico*: para palavras estrangeiras não dicionarizadas e ênfase;
- b) *aspas duplas*: citações diretas com menos de três linhas, citações de palavras individuais ou palavras cuja conotação ou uso mereça destaque;
- c) *negrito* e *sublinhado*: devem ser evitados.

5 Os artigos e resenhas devem ser enviados on-line em: <http://seer.ufrgs.br/horizontesantropologicos>

6 Imagens que façam parte do artigo (figuras e gráficos inclusive) devem ser enviadas em formato TIFF (sem compressão) e resolução de 300 dpi no tamanho final pretendido para a impressão. Largura máxima: 11,6 cm; altura máxima: 16 cm (ou 1368 × 1890 pixels).

7 A publicação dos artigos será decidida pelos editores da revista e organizadores do número, levando em consideração pareceres de consultores externos.

8 Para alargar a captação de colaborações, *Horizontes Antropológicos* faz ampla divulgação da temática de seus números já programados e respectivos organizadores, na contracapa de seus números, em seu website e em boletins de associações profissionais de ciências sociais.

Guidelines for authors

1 *Horizontes Antropológicos* will consider unpublished manuscripts in the form of articles, book reviews, and diverse other materials such as interviews, in Portuguese, Spanish, French, and English.

2 The maximum number of authors per article is four.

2.1 For submission of papers, the following data of each author must be informed: name, ORCID, e-mail, institutional affiliation (specifying city, state and country of the institution). To ensure the integrity of the peer blind evaluation, the authors of the submitted texts should exclude any authorship identification, including references and footnotes. In Microsoft Office and PDF (Adobe Acrobat) files, the author's ID must be removed from the document properties.

2.2 The articles should be written in double-spaced text and contain up to ten thousand words, including bibliographical references and notes.

2.3 The articles should include an abstract in single-space text, in the same idiom as the original paper, of at most 150 words together with a list of four keywords. In the case of Spanish, Portuguese and French articles, an abstract, title and four key words in English will also be required.

3 Book reviews on recent publications should be no more than 1,300 words. They should contain complete reference of the books in question, including author(s), title and sub-title, place (city), publisher, year of issue and total number of pages.

3.1 Direct or indirect citations made in a review must be complemented only with the corresponding pages; citation of other any other written works should follow the rules mentioned in 4.2.

4 The pattern adopted by this journal for citations and references follows the norms of ABNT (Brazilian Association of Technical Norms) NBR 10520 and NBR 6023, respectively.

4.1 In the articles and book reviews the notes should appear at the bottom of the page (footnotes). Bibliographical references should appear in the end of the text and ordered alphabetically.

4.2 Direct citations should appear in the main body of the text in the following manner: author's last name, year of publication, page indication. In the indirect citations the page indication is optional, according to the following models:

According to Lancaster (1992, p. 173): "Machismo, in whatever guise, is not simply a matter of ideology."

We know that "machismo, in whatever guise, is not simply a matter of ideology" (Lancaster, 2002, p. 173).

We know that machismo is not simply a matter of ideology (Lancaster, 1992).
or

Machismo is not simply a matter of ideology, according to Lancaster (1992, p. 173).

4.3 Direct citations of more than three lines should be indented, in small print, without quotation marks, in single-spaced text; transcriptions of interviews should follow the same format, as in the following example:

One view stresses the "vertical" element in faith, the relationship to God; and it selects certain persons, institutions, objects which in a privileged way are held to give access to the divine clearly and unmistakably. [...] The other view of the sacred refuses to localize it in the people, places and things. (Hebblethwaite, 1975, p. 15).

4.4 Bibliographical references at the end of the text should follow the following guidelines:

4.4.1 Books, guides, catalogues, dictionaries, etc.: author(s), title (in italics and separated by two-spaces from the subtitle, when applicable), edition number (if indicated), place, publisher, year of issue:

SAHLINS, M. *How "natives" think*: about Captain Cook, for example. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

FORTES, M.; EVANS-PRITCHARD, E. E. (ed.). *African political systems*. Oxford: Oxford University Press, 1966.

MINISTÉRIO DE SALUD. Unidade Coordenadora Ejecutora VIH/SIDA y ETS. *Boletín de SIDA*: programa nacional de lucha contra los retrovirus del humano y SIDA. Buenos Aires, mayo 2001.

4.4.2 Part of a book (fragment, article, chapter in a collective work): author(s), title of the part followed by the expression "In:", author(s) of the book, title (in italics and separated by a colon from the subtitle, when applicable), edition number (if indicated), place, publisher, year of issue:

BRUNER, E. M. Ethnography as narrative. In: TURNER, V. W.; BRUNER, E. M. *The anthropology of experience*. Chicago: University of Illinois Press, 1986. p. 139-155.

4.4.3 Article/paper in journal: author(s), title of article, name of the journal (in italics), place, year and/or volume, number, initial and final page of the article, date.

WHITE, H. The value of narrativity in the representation of real. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 7, n. 1, p. 5-27, 1980.

4.4.4 Article in newspaper: author(s), title of the article, name of the newspaper (in italics), place, date, section or part, page (if there is a specific section, the page precedes the date):

TOURAINÉ, A. O recuo do islamismo político. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 set. 2001. Mais!, p. 13.

SOB as bombas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 2, 22 mar. 2003.

4.4.5 Academic works: complete reference followed by the type of document, degree, academic affiliation, place and date of defense as it is indicated in the document:

GIACOMAZZI, M. C. G. *O cotidiano da Vila Jardim: um estudo de trajetórias, narrativas biográficas e sociabilidade sob o prisma do medo na cidade*. 1997. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

4.4.6 Scientific meetings: name of the meeting, number (if there is), year and place (city) of the event, title of the document (annuals, acts, abstracts, etc., in italics), place of issue, publisher and date of publication:

REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 21., 1998, Vitória. *Resumos* [...] Vitória: Departamento de Ciências Sociais/UFES, 1998.

4.4.7 Paper presented at a scientific meeting: author(s), title of the paper presented followed by the expression “In:”, name of the meeting, number (when applicable), year and place (city) where the meeting occurred, title of the document (annuals, acts, abstracts, etc., in italics), place of issue, publisher, date of publication and initial and final page of the paper:

STOCKLE, V. Brasil: uma nação através das imagens da raça. In: REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 21., 1998, Vitória. *Resumos* [...] Vitória: Departamento de Ciências Sociais/UFES, 1998. p. 33.

4.4.8 Documents in electronic media should be listed under the specific sort of support (CD-ROM, disk, etc.); for documents consulted on-line the full web address and date of access (day, month and year) should be indicated:

CEISAL – CONGRESO EUROPEO DE LATINOAMERICANISTAS, 3., 2002, Amsterdam. *Cruzando fronteras en América Latina*. Amsterdam: CEDLA: Radio Nederland Wereldomroep. 1 CD-ROM.

ALVES, D. Notas sobre a condição do praticante budista. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 7, n. 9, p. 57-80, jan./jun. 2006. Available from: <http://seer.ufrgs.br/index.php/debatesdoner/article/view/2767/1382>. Access on: 5 jun. 2013.

4.5 In the main body of the text, authors should follow a consistent typographical style; use capital letters only when absolutely necessary;

- a) italics: should be used for foreign words and emphasis;
- b) double quotes: should be used in direct references with less than 3 lines, citations of individual words; words which have an unusual connotation, and those which should receive particular emphasis;
- c) bold type and underlining should be avoided.

5 Articles and book reviews should be submitted on-line at: <http://seer.ufrgs.br/horizontesantropologicos>.

6 Any illustrations that are a part of the article (including diagrams and graphics) must be sent in TIFF format (without compression) and at 300 dpi resolution in the final size intended for publication. Maximum width: 4.56 inches (11.6 cm); maximum height: 6.3 inches (16 cm) – or 1368 by 1890 pixels.

7 The publication of articles will be decided by the editors of the journal and the organizers of the volume, taking into consideration the opinions of external referees.

8 In order to motivate authors, *Horizontes Antropológicos* publicizes the theme of its forthcoming volumes, together with the names of the organizers, on the back cover of each issue, on its website and on news letters of professional associations of the social sciences.

Temas dos números anteriores

1995

- 1 Gênero
- 2 Antropologia visual
- 3 Religiões afro-americanas

1996

- 4 Comida

1997

- 5 Diferenças culturais
- 6 Sociedades indígenas
- 7 Histórias da antropologia

1998

- 8 Religião
- 9 Corpo, doença e saúde

1999

- 10 Diversidade cultural e cidadania
- 11 Música e sociedade
- 12 Cultura oral e narrativas

2000

- 13 A cidade moderna
- 14 Relações interétnicas

2001

- 15 Antropologia e política
- 16 Natureza e cultura

2002

- 17 Sexualidade e Aids
- 18 Arqueologia e sociedades tradicionais

2003

- 19 Imigração e fronteiras
- 20 Antropologia e turismo

2004

- 21 Antropologi@web
- 22 Cultura escrita e práticas de leitura

2005

- 23 Patrimônio cultural
- 24 Antropologia e performance

2006

- 25 Antropologia e meio ambiente
- 26 Direitos sexuais

2007

- 27 Religião e política
- 28 Antropologia e consumo

2008

- 29 Antropologia e arte
- 30 Antropologia e esporte

Temas dos números anteriores

2009

- 31 Circulação internacional
- 32 Etnografias

2010

- 33 Antropologia e estilos de vida
- 34 Antropologia e ciclos de vida

2011

- 35 Ciência, poder e ética
- 36 Cultura material

2012

- 37 Teoria antropológica
- 38 Saberes e fazeres

2013

- 39 Antropologia e trabalho
- 40 Megaeventos

2014

- 41 Antropologia e políticas globais
- 42 Sofrimento e violência

2015

- 43 Diásporas
- 44 Cultura e aprendizagem

2016

- 45 Economia e cultura
- 46 Tecnologias de governo:
etnografias de práticas e políticas

2017

- 47 Gênero e sexualidade, saberes e intervenções
- 48 Antropologia e animais
- 49 Antropologia, etnografia e educação

2018

- 50 Políticas de inclusão
- 51 Sistemas xamânicos e novos xamanismos
- 52 A religião no espaço público

Números de *Horizontes Antropológicos* a serem publicados em 2019/2020

Número 54

Antropologia e emoções

organizado por Ceres Gomes Vítora e Maria Claudia Coelho

Envio de artigos: de 01/02/2018 a 31/05/2018

Número 55

Arte e cidade

organizado por Cornelia Eckert, Glória Diógenes, Ricardo Campos e
Ligia Dabul

Envio de artigos: de 01/06/2018 a 30/09/2018

Número 56

Imitação, simulacro e falsificação

organizado por Ruben George Oliven, Arlei Sander Damo e
Louise Scoz Pasteur de Faria

Envio de artigos: de 01/10/2018 a 31/01/2019

Número 57

Antropologia da biossegurança

organizado por Jean Segata e Andrea Mastrangelo

Envio de artigos: de 01/02/2019 a 31/05/2019

Número 58

Antropologia histórica e povos indígenas

organizado por Pablo Quintero e João Pacheco de Oliveira

Envio de artigos: de 01/06/2019 a 30/09/2019

Submissão de artigos em: <http://seer.ufrgs.br/horizontesantropologicos>

Impressão



Apresentação: Antropologia dos museus: um campo de estudos em expansão – Maria Eunice Maciel; Regina Abreu / **Artigos:** “Museologia colaborativa”: diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas – Adriana Russi; Regina Abreu / Conflitos, verdades e política no Museu da Escravidão e da Liberdade no Rio de Janeiro – Simone Pondé Vassallo; Luz Stella Rodríguez Cáceres / Memórias em construção: o presente e o passado da ditadura militar chilena representados no Museo de la Memoria y los Derechos Humanos – Fernanda Luíza Teixeira Lima; Aline Vieira de Carvalho / Colecionando arte e antropologia: controvérsias nos museus de Barcelona – Renata Montechiare / Arte Pará: etnografia e interpretação em um salão de artes visuais na Amazônia – John Fletcher / Museus em periferias urbanas brasileiras – Camila de Fátima Simão de Moura Alcântara / (Re)encenando o popular: narrativas sobre a cultura brasileira em uma exposição – Yasmin Fabris; Ronaldo de Oliveira Corrêa / Dja Guata Porã: o rio indígena que desaguou no MAR – Mariane Aparecida do Nascimento Vieira / Histórias contadas: análise de uma experiência entre os Anishinabe – Juliana Braz Dias / Um antropólogo no museu: Edgar Roquette-Pinto e o exercício da antropologia no Brasil nas primeiras décadas do século XX – Rita de Cássia Melo Santos / A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro – Marina Cavalcante Vieira / **Espaço Aberto:** O Museu Nacional: ciência e educação numa história institucional brasileira – Luiz Fernando Dias Duarte / Percursos do Diabo e seus papéis nas igrejas neopentecostais – André Ricardo de Souza; Edin Sued Abumanssur; Jorge Leite Júnior / **Resenhas:** Deslocamentos: desafios, territórios e tensões (passado e presente nas Tecituras das Cidades) / Antropologia digital e experiências virtuais no Museu de Favela / Os dilemas do humano: reinventando o corpo numa era (bio)tecnológica / Redescribing relations: Strathernian conversations on ethnography, knowledge and politics / Tchautchiüâne.

Temas dos próximos números e organizadores:

Antropologia e emoções – Ceres Gomes Vítora e Maria Claudia Coelho

Arte e cidade – Cornelia Eckert, Glória Diógenes, Ricardo Campos e Lígia Dabul

Imitação, simulacro e falsificação – Ruben George Oliven, Arlei Sander Damo e Louise Scoz Pasteur de Faria

Antropologia da biossegurança – Jean Segata e Andrea Mastrangelo

Antropologia histórica e povos indígenas – Pablo Quintero e João Pacheco de Oliveira