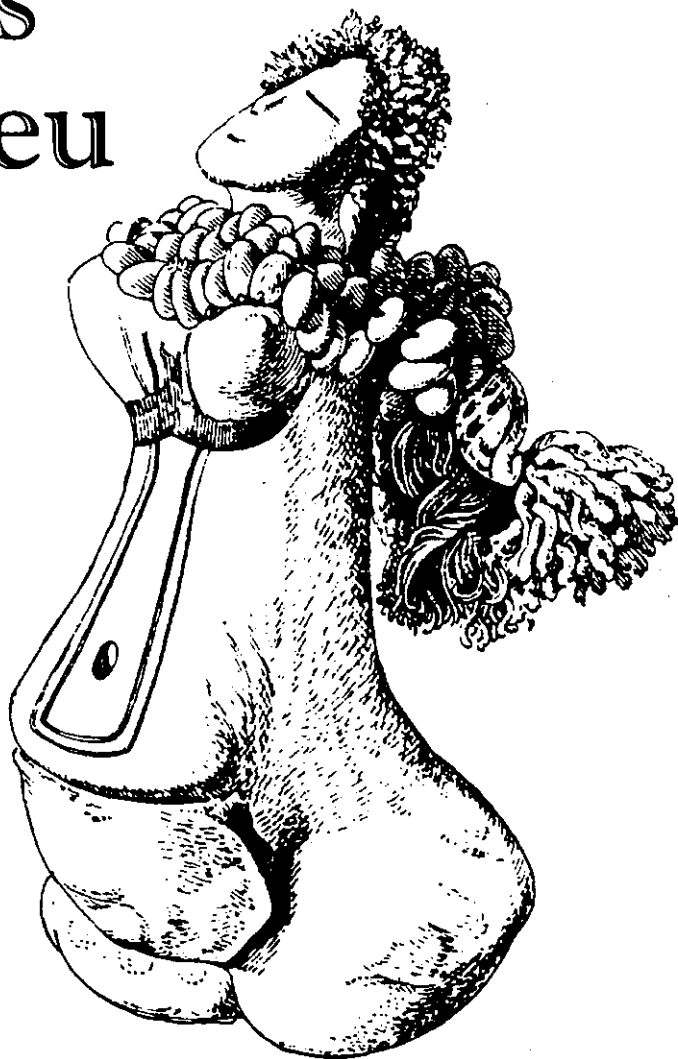


Nº 01

CADERNOS
DE
ETNOMUSEOLOGIA

os índios
e o museu



Programa de Estudos dos
Povos Indígenas
Departamento de
Extensão/ SR-3
UERJ - Universidade do
Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

I - A DESCOBERTA DO MUSEU PELOS ÍNDIOS

1. AS EXPERIÊNCIAS INDÍGENAS

- 1.1 - O Museu Magüta
- 1.2 - A Embaixada da Floresta

2. AS EXPOSIÇÕES ETNOGRÁFICAS

- 2.1 - O Museu Amazônico: Memórias da Amazônia
 - 2.1.1 - As malocas e a arte indígena
- 2.2 - O Museu Goeldi: A Ciência Kayapó

3. OS PROJETOS EM ANDAMENTO

- 3.1 - O Museu do Descobrimento
- 3.2 - O Museu de Brasília

4. LIÇÕES DE MUSEOLOGIA

BIBLIOGRAFIA

II - MUSEOLOGIA E CONTRA-HISTÓRIA

1. INTRODUÇÃO: QUATRO MUSEUS

- 1.1 - Uma abordagem comparativa global

2. DOIS MUSEUS ETNOGRÁFICOS, DOIS ENFOQUES

- 2.1 - O Museu Real: uma versão histórica
- 2.2 - O Museu da Universidade: uma visão estética
- 2.3 - Da museologia "colonial" à museologia "cooperativa"

3. DOIS MUSEUS TRIBAIS: NÚCLEOS DE RESISTÊNCIA?

- 3.1 - O patrimônio repatriado: propriedade de quem?
- 3.2 - O Museu Kwagiulth: as lembranças da comunidade
 - 3.2.1 - A foto e suas leituras: memória e identidade
- 3.3 - O Centro de U'mista: a Arca Guardiã das Tradições
 - 3.3.1 - O conflito: mito versus história
 - 3.3.2 - A oralidade, a escrita e os objetos

4. A REINVENÇÃO DO MUSEU

- 4.1 - As relações entre museus
- 4.2 - O museu: um lugar de reunião
- 4.3 - Um museu que fala direito
- 4.4 - Um centro de diversidade e polêmica

5. A MORADA SAGRADA: O MUSEU REINVENTADO

BIBLIOGRAFIA

APRESENTAÇÃO



Os cadernos de Etnomuseologia, série de que este é o primeiro número, fazem parte da discussão promovida pelos próprios índios, sobre a função de um museu tribal e o papel dos museus etnológicos na sociedade brasileira.

O coordenador geral da COIAB – Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira – Darcy Duarte Comapa *Marubo*, e o coordenador da COICA – *Coordinadora de las Organizaciones Indígenas de la Cuenca Amazónica* – Elcio Severino da Silva *Manchineri*, convidaram várias instituições e pessoas para uma reunião realizada no Rio de Janeiro, em setembro de 1997. Entre elas, o Museu do Índio-RJ/FUNAI e o Programa de Estudos dos Povos Indígenas da UERJ, antropólogos, museólogos e estudantes de museologia da UNI-Rio.

O objetivo do encontro era discutir a criação de um centro cultural indígena na Amazônia. Os dirigentes da COIAB e da COICA informaram que estava à venda um museu etnográfico particular, construído com fins comerciais, nos últimos trinta anos, por um cidadão norte-americano, em Alter do Chão, pequena cidade do município de Santarém, no Pará. Colocou-se a questão da validade de se levantar recursos para a aquisição desse museu, ou se a alternativa seria construir um projeto novo.

Os dois líderes informaram que estavam solicitando a profissionais da área de antropologia e museologia uma avaliação do Museu de Alter do Chão, pois sua coleção fora formada por não-especialistas, com informações ambíguas, inexatas e até mesmo inexistentes sobre as peças coletadas. Mas, de pronto, manifestaram com muita firmeza a vontade de a COIAB poder contar com um centro cultural capaz de refletir as culturas da Amazônia, contribuir para o fortalecimento da identidade étnica dos diferentes povos que aí vivem e também de conscientizar a população regional sobre a riqueza milenar das culturas indígenas.

Decidiu-se formar um grupo de estudo no Rio de Janeiro, com reuniões periódicas para discutir o problema e oferecer subsídios aos dirigentes da COIAB. Sua primeira tarefa: fazer um levantamento da literatura pertinente sobre o tema e sistematizar as informações que pudessem ser úteis aos objetivos propostos, o que começou a ser feito. Logo constatou-se a escassez de bibliografia sobre museus indígenas em língua portuguesa. Mais de cem títulos foram encontrados, mas a maioria em línguas estrangeiras. Desses, um artigo que nos pareceu particularmente instigante foi a comunicação apresentada pelo antropólogo americano, James Clifford, num evento internacional organizado pelo *Smithsonian Institution*, em setembro de 1988, abordando coleções etnográficas e museus tribais no Canadá – um país de dimensões continentais, como o Brasil, menos povoado, mas com uma população indígena equivalente.

Esta comunicação só foi publicada três anos depois, com o título *Four Northwest Coast Museums: Travel Reflections* (CLIFFORD: 1991), como capítulo de um livro sobre museu e diversidade cultural (KARP & LAVIN: 1991). A revista semestral do *Museu do Homem*, de Paris, publicou uma versão em francês, no ano seguinte, com ligeiras modificações e uma mudança no título: *Muséologie et contre-histoires, Voyages sur la Côte Nord-Ouest* (CLIFFORD: 1992).

Durante o Seminário de Lideranças Indígenas do Brasil, realizado em Manaus (AM), em novembro de 1997, o conteúdo do artigo de Clifford foi repassado oralmente à COIAB, pelo coordenador do Programa de Estudos dos Povos Indígenas da UERJ, convidado para o evento como assessor. Despertou tanto interesse, que os dirigentes indígenas solicitaram sua tradução, para torná-lo acessível aos índios e aos estudantes interessados, pois permanecia ainda inédito em português.

Portanto, a tradução aqui apresentada do artigo “Museologia e Contra-História” (optou-se pela versão francesa do título), é uma encomenda da COIAB – entidade criada em abril de 1989 e atualmente formada, em sua base, por 56 organizações, representando 163 povos que habitam os nove Estados da Amazônia Brasileira. Obtivemos, por escrito, de James Clifford, os direitos para sua publicação em português. A urgência nos levou a fazer esta cópia artesanal, para circular internamente entre os índios e os integrantes do grupo de estudo, no sentido de agilizar os debates.

Os responsáveis pela tradução modificaram a pontuação original. Quando o parágrafo do texto em inglês era demasiado longo, optaram por transformá-lo em mais de um parágrafo na versão portuguesa. Para destacar os itens temáticos do artigo, introduziram também subtítulos, que não constam na edição original, facilitando o acesso do leitor brasileiro, sem compro-

meter a fidelidade às idéias do autor. As referências bibliográficas, que no texto original aparecem separadas no rodapé, foram reunidas no final. Por último, algumas notas adicionais dos tradutores foram acrescentadas no rodapé e, neste caso, aparecem antecedidas pelas letras N.T.

O texto *A descoberta do Museu pelos Índios*, escrito especialmente para acompanhar este artigo de Clifford, reúne informações dispersas sobre experiências realizadas no Brasil, neste campo. Seu objetivo é proporcionar ao leitor brasileiro elementos que lhe permitam fazer um contraponto com a situação do Canadá, alimentando, desta forma, a discussão sobre diferentes questões, tais como o papel educativo dos museus tribais e etnográficos, suas práticas museográficas, o surgimento da história e da política dentro do contexto etnográfico e artístico, a arte indígena e sua relação com o mercado e com o museu, a constituição de acervos e o repatriamento de peças, entre outros.

Com esta tradução, a UERJ, através do Programa de Estudos dos Povos Indígenas, espera estar cumprindo uma de suas funções, colocando os instrumentos de que dispõe a serviço dos índios. Este Caderno, primeiro de uma série, vai dedicado a quem, em vida, fez isto com muita generosidade, eficácia e paixão: **Berta Ribeiro**, historiadora, antropóloga, museóloga, amiga dos índios.

UERJ, março de 1998

José Ribamar Bessa Freire

Coordenador do Programa de Estudos dos Povos Indígenas





**A DESCOBERTA
DO MUSEU
PELOS ÍNDIOS**

José R. Bessa Freire *

Algumas expressivas lideranças indígenas descobriram que museus são potencialmente “explosivos”, podendo contribuir para recuperar a memória perdida e reconstruir destruídas formas de vida. Encantados com a descoberta, decidiram, então, lutar pela criação de um museu indígena na Amazônia, capaz de exercer papel educativo e mobilizador, organizar a memória e revigorar a identidade de diferentes etnias.

O objetivo deste artigo é refletir sobre este processo. Para isso, reúne informações acerca de seis experiências ocorridas no Brasil nos últimos dez anos, que direta ou indiretamente contribuíram para essa descoberta. São dois ensaios vivenciados pelos próprios índios: o Museu Magüta e a Embaixada dos Povos da Floresta; duas grandes exposições etnográficas montadas por instituições públicas: o Museu Amazônico da Universidade do Amazonas e o Museu Paraense Emílio Goeldi e dois projetos: o Museu Aberto do Descobrimento e o Museu do Índio de Brasília, um elaborado pela iniciativa privada e o outro para o Governo do Distrito Federal.

AS EXPERIÊNCIAS INDÍGENAS



O MUSEU MAGÜTA

O Museu Magüta é um museu tribal, destinado a promover e preservar a cultura dos índios *Ticuna*, que vivem em quase 100 aldeias espalhadas por oito municípios do Estado do Amazonas, na região do Alto Solimões. Sua população está estimada em 28.000 índios no Brasil, 7.500 na Colômbia e 5.500 no Peru. Todos eles falam a língua *Ticuna* – uma língua isolada, isto é, não filiada a qualquer família lingüística – sendo que, no Brasil, 60% são bilíngües e falam também o português.¹

O Museu está situado em Benjamim Constant, uma pequena cidade de 15 mil habitantes, localizada na confluência dos rios Javari e Solimões, próximo à fronteira do Brasil com o Peru e a Colômbia. Foi instalado em uma casa de arquitetura simples, com varandas ao redor, cinco salas de exposição e uma pequena biblioteca, cercado por um jardim com flores, onde crescem também algumas espécies botânicas usadas na confecção e decoração de artefatos indígenas.

Suas coleções foram formadas, uma parte com o trabalho de artistas indígenas, especializados em diferentes artes: confecção de máscaras rituais, esculturas de madeira e de cocos de palmeira, pintura de painéis decorativos de entrecasca, fabricação de colares, cestos, redes e bolsas. Outra par-

¹ Sobre os *Ticuna*, ver NIMUENDAJU: 1929; OLIVEIRA: 1964 e OLIVEIRA FILHO: 1988.

² Para mais detalhes sobre o Museu Magüta, ver GRUBER:1994, GRUBER:1995 e cinco números do *Boletim do Museu Magüta*, de onde retiramos grande parte dos dados aqui apresentados.

³ Dez anos depois, os assassinos, conhecidos, não foram julgados e permanecem em liberdade.

te, com a recuperação de certos artefatos hoje já em processo de extinção ou em desuso, reconstituídos a partir de fotografias antigas pertencentes a museus etnográficos, entrevistas com anciãos e registros feitos desde 1929, pelo etnólogo Curt Nimuendajú.²

As atividades de organização do Museu iniciaram-se em 1988, num momento crítico, em que os *Ticuna* estavam mobilizados na luta pela defesa de seu território, defendendo-o até mesmo contra grupos armados. Neste ano, no mês de março, pistoleiros emboscaram um grupo de índios no Igarapé do Capacete, matando 14 deles entre homens, mulheres e crianças e ferindo 23, com 10 desaparecidos, num massacre que teve ampla repercussão nacional e internacional. (OLIVEIRA FILHO e LIMA: 1988).³



Os conflitos não impediram que os trabalhos do museu prosseguissem. Durante três anos, de 1988 a 1991, os índios participaram ativamente na organização do acervo, colaborando na definição dos objetos, no levantamento dos dados sobre cada peça, na seleção da-

quelas destinadas à exposição e no desenho das ilustrações para sua contextualização, como testemunha Jussara Gomes Gruber que, como assessora, teve um papel decisivo na criação, planejamento e instalação do Magüta.

Segundo ela, a notícia da existência do Museu se espalhou rapidamente pelas aldeias, mesmo as mais distantes, de onde começaram a chegar objetos, alguns confeccionados fora dos padrões usuais daqueles destinados à venda, denominados de *experiências*, criados especialmente para o Magüta, como a escultura em madeira representando um índio pescador. O resultado foi que antes da montagem final, o acervo já dispunha de 420 peças, todas registradas e devidamente fichadas por Constantino Ramos Lopes Cupeatücü, índio *Ticuna*, que havia escapado do massacre do Capacete com um ferimento à bala e tornara-se responsável, depois do treinamento correspondente, pela guarda do acervo e sua dinamização.

Essa surpreendente mobilização tem várias explicações, que não se excluem. Uma delas parece estar relacionada à luta pela demarcação das terras. É que o direito dos *Ticuna* à terra dependia, em grande parte, de serem reconhecidos como índios pela sociedade brasileira, assumindo plenamente sua identidade étnica, muitas vezes escondida por eles próprios e negada sempre pela população regional, para quem os índios eram "caboclos". O Museu Magüta, "servindo como um renascimento da cultura *Ticuna*", vinha justamente fortalecer essa identidade. (CUPEATÜCÜ: 1991, 257).

Mas os índios não foram os únicos a pressentir essa relação museu-terra. Desconfiaram dela políticos, madeireiros e latifundiários, que buscaram apoio popular local contra o Museu, com relativo sucesso. O próprio prefeito de Benjamim Constant convocou uma concorrida manifestação de rua, carregada de hostilidade, contra a demarcação das terras indígenas, em frente ao museu, na hora prevista para sua inauguração, obrigando o cancelamento da solenidade e seu adiamento. A exposição permanente só foi aberta ao público três semanas depois, em dezembro de 1991, graças à repercussão na imprensa, aos protestos de instituições como a Universidade do Ama-

zonas e o Conselho de Reitores das Universidades Brasileiras (CRUB) e à intervenção do Comando Militar da Amazônia.⁴

A exposição inaugurada mostrava, logo na entrada, um mapa com a localização das aldeias *Ticuna*, iconografias históricas de cronistas e viajantes e fotos de antigas malocas, que confirmavam a presença dos índios em áreas que os madeireiros agora reivindicavam. Depois, desenhos feitos pelos próprios índios, com textos de apoio, reproduziam o mito da criação, seguidos de dados sobre a língua, a organização social e fotos de objetos que hoje estão em desuso.

Os demais objetos, contemplando diferentes aspectos da cultura *Ticuna*, estavam expostos nas outras salas. Alguns deles representavam para os índios “a nostalgia, a idealização de um tempo passado e o desejo de conservar e perpetuar esse tempo”. É o caso exemplificado pelo *Ticuna* Gilberto Lima, que depois de visitar a Exposição, escreveu: “Gostei mais da música de festa que estava tocando no Museu. Da música, porque minha mãe cantava para mim. E era muito bonita, realmente era” (*Boletim do Museu Magüta*, mai/out.1993, 8). Outras, expressavam “a vontade de mudança, a atualização da cultura, as adaptações a uma nova maneira de viver e reinterpretar o mundo”. Etiquetas registravam em português e em língua *Ticuna* o nome de cada peça e o nome de quem a fabricara. (*Boletim do Museu Magüta*: 1994, 3/9).

Na montagem da exposição teve-se o cuidado de apresentar os objetos de maneira a não reforçar o estigma de atraso e “primitividade” que marca as populações indígenas de modo geral. Na ambientação das peças optou-se por recursos que podem ser vistos nos melhores museus do país. Assim, ao invés de se usarem palhas, esteiras e amarração de cipó, fabricaram-se painéis e cubos de madeira pintada e vitrine para proteger os objetos menores. A exposição apresenta um desenho leve, alegre, com recursos museográficos que visam produzir um impacto de natureza cognoscitiva e estética, de modo a valorizar a riqueza e a complexidade da cultura ticuna. (GRUBBER: 1994, 90)

Nos primeiros cinco anos, a exposição do Museu Magüta foi visitada por mais de seis mil pessoas, de acordo com o livro de registro de visitantes. Trata-se de um público bastante variado, composto por turistas estrangeiros de mais de 40 países, brasileiros de todos os recantos, população regional, pesquisadores, alunos e professores das escolas de Benjamim Constant e os próprios índios. Além disso, apoiou as atividades do curso de formação de professores indígenas da OGPTB – Organização Geral de Professores Ticuna Bilíngües. (FREIRE: 1995). Devido à inexistência de bibliotecas escolares ou municipal, a biblioteca do Magüta, com um acervo de quase 3.000 títulos, atendeu anualmente mais de mil alunos não-indígenas das escolas da rede pública. (FARIA:1996).

“O Museu é importante para os *Ticuna* porque aí tem muita coisa boa da gente. Os brancos vão ver e vão nos respeitar” (*Boletim do Museu*: 1993, 2/10). Essa era a avaliação do índio Alfredo Geraldo. Nascido sob o signo do conflito, o Museu Magüta, efetivamente, interferiu na imagem etnocêntrica que parte da população local tinha sobre os índios, contribuindo para pacificar e serenar os ânimos na região. Os madeireiros já não encontraram apoio da população local, quando em junho de 1995 ameaçaram incendiar o Museu, segundo denúncias feitas pela COIAB ao ministro da Cultura, Francisco

⁴ No dia 7 de dezembro de 1991, a denúncia foi feita pela Universidade do Amazonas ao CRUB, reunido em Manaus, o que originou um protesto formal dessa entidade. Para a história mais recente do movimento indígena, ver KRENAK:1997.

Weffort. Em outubro de 1995, durante a exposição “Esculturas Ticuna” organizada em Manaus, foi possível fazer o seguinte balanço:

O trabalho educativo do Museu - através de um programa de interação com as escolas da cidade, que tem por finalidade aproximar as novas gerações da cultura e da história dos Ticuna - vem cumprindo a importante função social de promover uma maior harmonia nas relações interétnicas na região, colaborando para que sejam desfeitas, gradativamente, as idéias preconceituosas e discriminatórias a respeito das populações indígenas. (GRUBER: 1995)

Devido à sua singularidade e importância, o Museu Magüta foi premiado pelo ICOM – o *International Council of Museums* – como “Museu Símbolo de 1995”, o que repercutiu favoravelmente no Congresso Internacional desta entidade filiada à UNESCO, realizado em julho do mesmo ano em Stavanger, Noruega. No plano nacional, obteve o prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade, concedido pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, por sua contribuição na preservação da memória cultural brasileira.

No entanto, quando tudo parecia concorrer para a consolidação do Museu Magüta, suas atividades foram suspensas em meados de 1997, permanecendo com as portas fechadas até os dias atuais (março de 1998), no meio de uma grande crise interna ainda não superada, envolvendo o grupo de apoio e os próprios índios. Uma análise mais cuidadosa da crise poderá esclarecer o que aconteceu, efetivamente, com uma instituição que foi única no Brasil e que merece continuar existindo.

Uma museóloga, Maria Helena Cardoso de Oliveira e uma aluna concludente do Curso de Museologia, Alessandra Marques, estiveram na área e aplicaram cerca de 400 questionários para avaliar a relação do Museu Magüta com os índios, a população regional e os turistas. A redação final só deve estar concluída em junho de 1998. Mas uma informação aflorou imediatamente nos questionários, mostrando que a maioria da população não-indígena de Benjamim Constant sequer tinha visto antes um museu, acreditando alguns até hoje que a instituição é de origem *Ticuna*. (MARQUES: 1998).

Não se pode prever o futuro do Magüta. Mas uma coisa é certa: ele possibilitou que índios e não-índios entrassem pela primeira vez em um museu. Mostrou às lideranças indígenas de todo o Brasil a força que pode ter um museu para reafirmar a identidade de uma etnia e para modificar a imagem que os brasileiros têm sobre os índios. E despertou em muitos grupos indígenas, que tomaram conhecimento de sua existência, a vontade de criar novos museus tribais, como é o caso dos *Guarani*, que vivem nas aldeias situadas em Angra dos Reis e Parati (RJ), e dos *Desana* da aldeia São João, no rio Tiquiê, alto rio Negro, (AM). (LANA & RIBEIRO: 1991). Suas atividades repercutiram, certamente, sobre duas outras experiências realizadas na mesma época, a mais de 3.000 km de distância, em São Paulo: A Embaixada dos Povos da Floresta e o Centro Cultural Indígena *Ambá Arandu*.

A EMBAIXADA DA FLORESTA

No período colonial, os bandeirantes organizavam expedições armadas, que saíam da cidade de São Paulo para as mais diferentes regiões do Brasil, com o objetivo de escravizar índios. No século XVIII, eles construíram um prédio, que duzentos anos depois seria tomado para sediar um museu, com um respeitável acervo etnográfico – a *Casa do Sertanista* – subordinado ao Departamento do Patrimônio Histórico da Prefeitura de São Paulo.



Índios desarmados, fazendo o caminho inverso dos bandeirantes, obtiveram em 1989 a permissão da prefeita de São Paulo, Luíza Erundina, eleita pelo Partido dos Trabalhadores, para instalar aí, na *Casa do Sertanista*, em Caxingui, Zona Oeste, um centro cultural indígena, denominado “Embaixada dos Povos da Floresta”. O prédio, em estado precário de conservação, foi restaurado e, no ano seguinte, a “Embaixada” foi inaugurada.⁵

Uma ONG formada por índios – o Núcleo de Cultura Indígena (NCI) – administrou a “Embaixada dos Povos da Floresta”. Seu presidente é Ailton Krenak, reconhecido nacionalmente, sobretudo depois de defender, em setembro de 1987, uma das emendas populares sobre direitos dos índios no plenário do Congresso Nacional, em Brasília. Do seu conselho consultivo fazem parte vários líderes indígenas: *xavante*, *terena*, *krenak*, *karajá*.

O NCI já havia acumulado alguma experiência, com a montagem de exposições de pequeno porte em sua sede, instalada na época no prédio do Instituto Sedes Sapientiae. Desde sua criação, em 1985, realizou inúmeros eventos, utilizando imagens, textos e objetos como importantes meios de divulgação e promoção da cultura indígena. A sua primeira grande exposição – *A Terra é Azul* – aconteceu durante a Semana do Índio de 1986, no Centro Cultural São Paulo, com mostra de fotografias, textos, mapas, informações, vídeos, shows e ampla repercussão na mídia.

O Núcleo atuou ainda em outros campos. Criou e manteve no ar durante cinco anos o primeiro programa de rádio dirigido e apresentado por índios – o *Programa de Índio* – transmitido pela Rádio Universidade de São Paulo e por outras emissoras em outros estados do Brasil. Deu início a outro ensaio radiofônico – o *Jornal Indígena* – e apoiou vários projetos pilotos em áreas da Amazônia, Cerrado e Mata Atlântica.

Toda essa experiência acumulada contribuiu para o desenvolvimento de atividades na “Embaixada dos Povos da Floresta” que, ao longo de três anos, promoveu exposições, performances, workshops, cursos, mostras de vídeos, shows, encontros entre culturas e manteve aberta para consulta uma biblioteca especializada na temática indígena e meio ambiente, com obras de vários países, arquivo de fitas dos programas de rádio e um importante acervo de música indígena, conforme informa Ailton Krenak.

⁵ Para mais detalhes sobre a Embaixada dos Povos da Floresta e o Núcleo de Cultura Indígena, ver KRENAK: 1996, de onde retiramos as principais informações aqui apresentadas.

As exposições ali montadas foram visitadas por milhares de crianças de escolas da cidade de São Paulo e do interior do Estado, num trabalho de reeducação, permitindo o contato direto das crianças com o povo indígena através de oficinas de arte, de canto, dança e convívio com a tradição oral. (KRENAK: 1996, 15)

No seu último ano de funcionamento, em 1992, a “Embaixada/NCI” montou uma grande exposição fotográfica sobre o povo Yanomami e lançou, na ocasião, uma série de cartões-postais, a partir de fotos da fotógrafa Rosa Gauditano, com imagens do cotidiano de vários grupos indígenas: *Yanomami, Tukano, Xavante, Kayapó e Karajá*, “dentro da estratégia de divulgação do que existe de mais forte e belo nas culturas indígenas”.

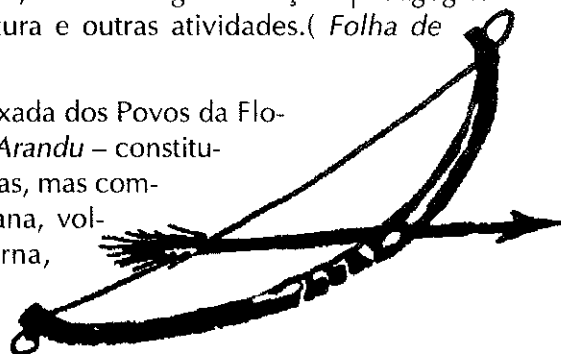
A Embaixada dos Povos da Floresta foi obrigada a encerrar suas atividades no final da gestão Luíza Erundina, quando a *Casa do Sertanista* foi então devolvida à Prefeitura de São Paulo, no início de 1993. Mas o NCI continuou realizando exposições, mostras e intervenções culturais em outros espaços de São Paulo, Bahia e Minas Gerais, com o apoio de várias instituições nacionais e internacionais, entre as quais a Comunidade Econômica Européia e a Chancelaria da Áustria.

O público das exposições e mostras do NCI, diferentemente do Museu Magüta, é basicamente um público branco, urbano, escolarizado, de cidade grande, acostumado a freqüentar museus, familiarizado com sua linguagem e educado por eventos como a Bienal de São Paulo que, ao exibir em 1983 como seu “carro-chefe” a arte plumária dos índios no Brasil, permitiu o encontro deste público com a produção artística indígena, mantida quase sempre à margem de manifestações de caráter erudito.

O outro público, formado pelos índios que vivem em São Paulo, foi contemplado por um projeto de Centro Cultural Indígena, batizado de *Ambá Arandu*, desenvolvido pelos *Guarani* da aldeia de Barragem, em Parelheiros (SP), e financiado por doações alemãs. Fotos com detalhes da construção do prédio, dentro da área do Morro da Saudade, zona sul da cidade, foram exibidas na exposição “Índios no Brasil”, organizada pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, em 1992. (GRUPIONI:1994, 269).

A sede do Centro *Ambá Arandu* era então a única construção de concreto da aldeia, formada por construções em pau-a-pique e madeira. Apesar disso, foi planejada para obedecer às mesmas linhas arquitetônicas usadas pelos *Guarani*: a frente voltada para o nascer do sol e a cobertura em ponta. Este Centro, à semelhança do Magüta, foi pensado também como apoio à ação da escola indígena, alfabetizando as crianças em *Guarani* e ensinando o português como segunda língua, além de organizar ações pedagógicas na área de apicultura, piscicultura e outras atividades. (*Folha de São Paulo* - 13/11/91).

Essas iniciativas – a Embaixada dos Povos da Floresta e o Centro Cultural *Ambá Arandu* – constituem duas abordagens diferenciadas, mas complementares: uma em área urbana, voltada para uma audiência externa, com uma preocupação temática mais ampla, pluriétnica; a



outra, na periferia, prioriza o público interno e focaliza uma determinada cultura, aprofundando a visão sobre ela. De qualquer forma, ambas – como o Museu Magüta – familiarizaram os índios com as práticas e os efeitos museográficos, ao mesmo tempo em que se constituíam como “*prolongamentos das tradições indígenas de contar histórias, de colecionar objetos e de representá-los visualmente*” (CLIFFORD: 1991, 214).

AS EXPOSIÇÕES ETNOGRÁFICAS



O MUSEU AMAZÔNICO: MEMÓRIAS DA AMAZÔNIA

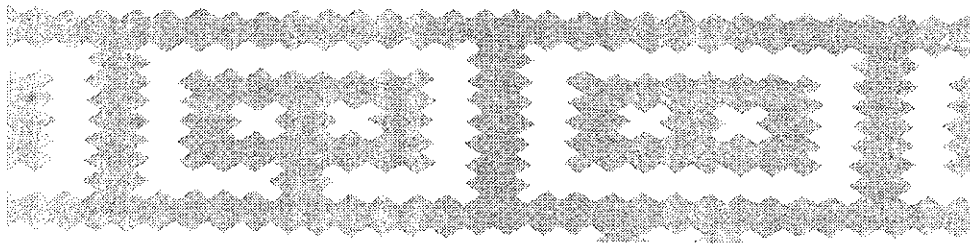
Às margens do igarapé de Manaus, que corta o centro da cidade, entre as antigas pontes “romanas”, foi construído um palacete, no início do século, para ser a residência particular do cônsul da Áustria em Manaus (AM), o empresário Waldemar Scholz. Com a crise da borracha, em 1918, o Governo do Estado do Amazonas comprou-o para ser sede do Poder Executivo e residência oficial do governador, função que cumpriu até bem recentemente, quando foi transformado no Centro Cultural Palácio Rio Negro.

Foi aí, entre abril e junho de 1997, que o Museu Amazônico da Universidade do Amazonas realizou a exposição “Memórias da Amazônia: Expressões de Identidade e Afirmação Étnica”. Seu diretor na época, Geraldo Sá Peixoto Pinheiro, já havia aberto as portas da instituição para os índios, realizando diferentes mostras de arte indígena, esculturas e trançado, quando então definiu uma linha de “*defesa da preservação do patrimônio histórico-cultural, do fazer e refazer das memórias sociais, das lutas de restituição das vivências históricas silenciadas e das complexas culturas dos Povos Indígenas da Amazônia e seus signos identitários*” (PINHEIRO: 1995).

Esta exposição, montada anteriormente pela Universidade de Coimbra, em 1991, com o título “Memória (no singular) da Amazônia”, se situava dentro dessa perspectiva. É formada por peças das coleções etnográficas de Alexandre Rodrigues Ferreira, que escaparam da pilhagem das invasões francesas do início do século XIX e se encontram, atualmente, sob a guarda de diferentes instituições portuguesas (MAUC: 1991).

As peças foram coletadas entre 1783 e 1792 pelo cientista Alexandre Rodrigues Ferreira, que percorreu as capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá, com objetivos científicos. Milhares de exemplares de plantas, animais, minerais e objetos fabricados pelos índios que habitavam a região foram enviados a Portugal. Trata-se da primeira coleta sistemática feita na Amazônia, inaugurando uma tradição desenvolvida por outros naturalistas e viajantes no século XIX. (AREIA e MIRANDA: 1991).

Selecionados e descritos por Tekla Hartmann, do Museu Paulista da USP, cerca de 300 objetos dessa coleção, confeccionados pelos índios, foram trazi-



dos, temporariamente, de volta à Amazônia, duzentos anos depois. Quando possível, foram identificados individualmente por região e etnia, “o que permite perceber as especificidades de culturas particulares e comparar objetos semelhantes de culturas diferentes” (MUSEU AMAZÔNICO:1997). Foram agrupados em quatro conjuntos, nos espaços correspondentes aos diferentes domínios do mundo em que são utilizados:

1. O Mundo Humano da Aldeia, com aproximadamente cem peças: instrumentos de trabalho, utensílios domésticos, ornamentos, objetos rituais dos mais diferentes grupos indígenas, entre os quais, ralos, furadores, goivas, tipitis, abanos, jarros, bilhas, vasos, taças, coifas, faixas emplumadas, colares diversos, cestos, estojos, lanças cerimoniais, tangas, pulseiras, pentes, porta-bebê.

2. O Mundo Natural da Floresta e dos Inimigos, com mais de 80 peças, entre as quais zarabatanas, bordunas, lanças, clavas, arcos e flechas, com informações sobre o seu uso. Nem todas, porém, possuem indicações precisas sobre sua procedência tribal. A documentação inédita da viagem de Alexandre Rodrigues Ferreira, que ainda dorme em tantos arquivos, seria de grande interesse, pois as suas relações de remessas de objetos poderiam talvez elucidar a questão. (HARTMANN:1991,178).

3. O Mundo Estranho dos Brancos, composto de aproximadamente 40 objetos: bilhas, vasos, pratos, mas a maioria deles são cuias revestidas externamente de tinta preta opaca, sobre as quais as índias de Monte Alegre e Santarém desenvolveram as mais diferentes ornamentações coloridas: ramos de flores, pássaros, árvores, frutas.

A ornamentação dos artefatos até agora apresentados, de características estranhas a qualquer estilo tribal da área amazônica, aponta para a existência, em fins do século XVIII, de um animado comércio do que hoje se costuma chamar “arte turística”. Feita por índios aculturados vivendo à sombra do colonizador, ela responde às exigências estéticas de um mercado consumidor de origem européia. (HARTMANN: 1991, 128)

4. O Mundo dos Sobrenaturais é composto de cerca de 50 objetos rituais, entre os quais máscaras, vestimentas, trombetas, maracás, flautas de osso, bancos, exemplares do Porantim – o remo sagrado dos Sateré-Mawé – e todo o equipamento para inalar o paricá: aspiradores, inaladores, cachimbos, pranchetas e estojos.

O paricá é o nome local de uma substância alucinógena extraída das sementes de árvores do gênero *Piptadenia*. Seu uso cerimonial, sobretudo pelos índios *Mura* e *Mawé*, era elaborado de forma sofisticada: casas especiais e momentos determinados para a sua aspiração pelos homens, além de

um conjunto de equipamentos que incluía bandejas ricamente lavradas, aspiradores de osso de diversos tipos, pincéis de pêlos de animais e recipientes para o armazenamento do pó feito de grandes caramujos terrestres, conforme descreve Tekla Hartmann.

O complexo cerimonial do paricá desapareceu antes que pudesse ser estudado o seu papel e seu significado nas sociedades Mauhé e Mura. Atestam sua importância os poucos exemplares de pranchetas dispersas por diversos museus do mundo: obras de arte de escultura em madeira, repletas de um denso conteúdo simbólico. (HARTMANN:1991,130)

A Exposição apresentou ainda cerca de 30 aquarelas e desenhos originais do acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, executados pelos dois desenhistas que acompanharam a viagem de Alexandre Rodrigues Ferreira: Codina e Freire. Foram expostas de modo a complementar a apreciação visual dos objetos, com informações sobre sua utilização, como é o caso do “Índio Mura inalando paricá”.

No entanto, o toque extraordinário da Exposição, pela surpresa que provocava e pela forte carga simbólica que continha, foi dado por duas malocas indígenas, erguidas nos jardins dos fundos do Palácio, voltadas para o igarapé. O contraste era impressionante: de um lado, o Palácio, outrora centro do poder, responsável pela discriminação e violência cometida contra os índios, e de outro, as malocas, cujos tetos de palha, com declive acentuado para proporcionar um rápido escoamento das chuvas, quase tocavam as grades de ferro da varanda do Palácio.

AS MALOCAS E A ARTE INDÍGENA

Tanto o antigo cônsul da Áustria, como os sucessivos governadores do Amazonas que ali residiram, nunca poderiam imaginar que um dia as dependências do Palácio Rio Negro seriam invadidas e ocupadas pelos índios e que, nos seus jardins seriam construídas duas grandes malocas. Elas serviram como porta de entrada e passagem obrigatória aos visitantes da Exposição Alexandre Rodrigues Ferreira. Nessas malocas, a COIAB organizou uma programação especial, realizada pelos índios.

Uma das malocas foi construída em três dias por trinta índios *Waimiri-Atroari*, com material que eles mesmos coletaram e trouxeram de sua reserva. Esses índios, que falam uma língua do tronco *Karib*, viviam isolados até 1969. Tiveram seu território decepado pela estrada BR-174 (Manaus-Boa Vista) e lutaram, armas na mão, para mantê-lo. Uma hidrelétrica foi construída dentro de terra indígena, invadida também por empresas de mineração. Sofreram sucessivos massacres e uma drástica redução demográfica. Hoje, com uma população de 715 pessoas, vivem em quatorze aldeias. A outra maloca foi construída pelos *Tuyuka*, índios da família lingüística *Tukano*, com uma população de 600 pessoas que vivem no alto Rio Negro, na fronteira com a Colômbia, e uma longa tradição de contato, luta e resistência.

O interior da grande maloca circular dos *Waimiri-Atroari* foi ambientado por técnicos do Museu Amazônico com utensílios e objetos produzidos pelos próprios índios, simulando umas das significativas dimensões do seu cotidiano. Já a maloca *Tuyuka* apresenta uma arquitetura diferente, em forma retangular: é uma grande habitação também comunal, composta de vários esteios, cada um deles com função e significado próprio, com áreas reservadas para a fabricação de farinha e espaço para a realização de festas rituais.

As malocas foram palcos de apresentação de danças e rituais indígenas, como a Dança da Tucandeira dos índios *Sateré-Mawé*, o *Dabakuri*, dos *Tuyuka*, o Ritual de Xamanismo dos *Yanomami*, o Ritual *Ayawaska* dos *Marubo*. Nelas, também, cantores e contadores de histórias indígenas narraram episódios que envolvem a cultura de seu povo e cantaram músicas tradicionais.

Durante oito semanas, diferentes grupos étnicos – cada um com cinco representantes – se alternaram na maloca *Tuyuka*, realizando oficinas permanentes de tecelagem, trançado, pintura, cerâmica, escultura. O *Desana* Feliciano Lana, da aldeia de *Pari-Cachoeira*, ensinou pintura e desenhos indígenas. Outros artistas *Baniwa* e *Tukano* demonstraram a arte do trançado com folhas de palmeiras e cipós.

Ao final da Exposição, cerca de 40 artistas, representando oito etnias diferentes, passaram pelas oficinas, desenvolvendo suas formas de expressar a vida, através da arte, diante dos visitantes, demonstrando diversas dimensões de um saber refinado: *“habilidade, destreza, qualidade das soluções técnicas, criatividade, transformação de materiais, re-invenções das formas ligadas a complexos sistemas de classificação do mundo e ao extremo conhecimento do espaço onde vivem”* (TADROS & SAMPAIO: 1997).

No auditório, no anexo do Palácio, foram exibidos vídeos etnográficos e realizados três seminários, com a participação de índios e pesquisadores de universidades brasileiras e portuguesas. No seminário *“Construindo a nossa História”*, coordenado pela COIAB, lideranças *Ticuna*, *Yanomami*, *Waimiri-Atroari*, *Tuyuka*, *Marubo*, *Desana*, *Baniwa*, *Tukano*, *Sateré-Mawé* e outros discutiram a historicidade de seus povos, as estratégias de sobrevivência física e cultural e a biodiversidade. Mas, ao contrário da Exposição, os debates não contaram com a participação ativa do público. (XAVIER: 1997).

Durante três meses, muitos índios circularam pelo espaço da Exposição, acompanhando a sua montagem, convivendo com os técnicos e especialistas brasileiros e portugueses, vendo a colocação das peças, o arranjo, a iluminação, os pedestais e as vitrines, enfim os bastidores de um trabalho que atraiu um público recorde na cidade de Manaus: mais de 43.000 visitantes, cujas reações foram também observadas pelos índios.

As peças extraordinariamente belas, produzidas no século XVIII, provocaram um sentimento de orgulho nos visitantes, índios e não-índios, pela revelação de um passado compartilhado de refinamento. Operaram quase um milagre na consciência da identidade regional: muitos amazonenses passaram a lembrar suas origens indígenas, freqüentemente olvidadas. Um visitante local comentou: *“Essas obras de arte foram produzidas pelos índios? Então, nós somos descendentes desses índios”*. Os próprios índios recuperaram o orgulho e a auto-estima e começaram a exigir que o acervo não fosse devol-

vido a Portugal. A COIAB enviou carta ao governo português, solicitando a permanência definitiva das peças no Amazonas: “Elas nos pertencem”.

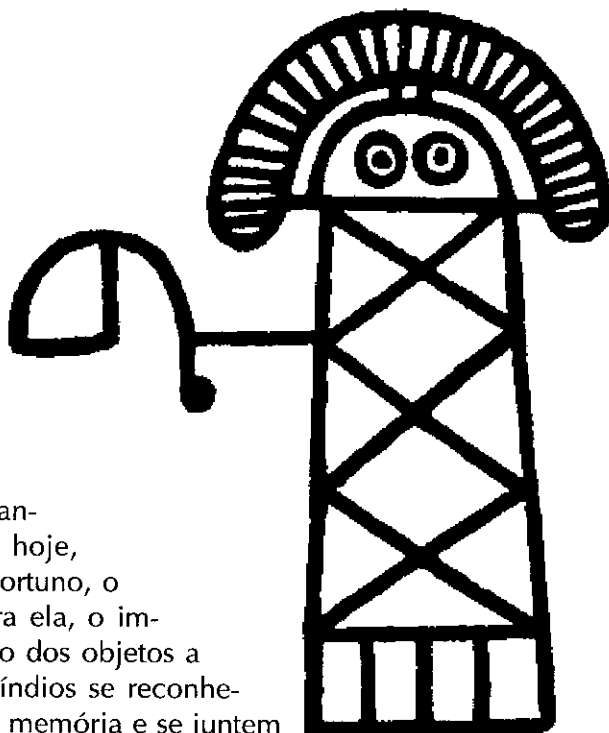
As discussões foram calorosas e ganharam as páginas dos jornais impressos e televisivos. Lembrou-se que em 1986, os índios *Krahô* exigiram – e obtiveram – do Museu Paulista da USP a devolução da machadinha cerimonial *Kyiré*, levada da tribo na década de 40 pelo antropólogo Harald Schultz, o que foi considerado por eles como uma profanação. Contra-argumentou-se, usando as palavras do então diretor do Museu Paulista:

Se essa compreensão generalizar-se, quase todo o patrimônio do Museu – rico, com milhares de peças de várias épocas, povos e regiões – pode vir a ser reivindicado por terceiros, causando seu esvaziamento. Os museus etnográficos não teriam mais condições de sobreviver. (JB: 1986).

Mas os dirigentes da COIAB consideravam-se os primeiros e não “os terceiros”. Não convencidos, realizaram uma reunião com o reitor da Universidade do Amazonas e o diretor do Museu Amazônico, dias antes do encerramento da Exposição, no dia 30 de maio, para conhecer os aspectos técnicos indispensáveis à preservação dos objetos. Foram informados que a Universidade não tinha condições de conservá-los e que deveriam ser devolvidos. A imprensa registrou o encontro e anotou argumentos e contra-argumentos da polêmica:

A alegada falta de ‘aptidão técnica’ para que os índios fiquem com a herança que lhes pertence, falta também aos estrangeiros, que não dominam a técnica da restauração dos objetos que vão se deteriorando com o tempo, nem possuem a matéria-prima necessária, que só é encontrada na região. (LEONG: 1997, 1)

A antropóloga Lux Vidal, professora da USP, conferencista em um dos seminários, questionou o conceito dominante de arte, esclareceu que a arte indígena só é chamada de artesanato por falta de sensibilidade, por preconceito e até mesmo por desprezo, destacou o sentido estético dos objetos da Exposição “Memórias da Amazônia” e analisou seu grande impacto sobre os índios, hoje, achando previsível, mas inoportuno, o pedido de repatriamento. Para ela, o importante não é tanto o retorno dos objetos a qualquer preço, mas que os índios se reconheçam neles, reconheçam a sua memória e se juntem



para fazer essa demanda. *“Acho que quando os índios viram esses objetos, os reconheceram como antigos e como algo muito bem feito”* (VIDAL: 1997).

O clima emocional e radicalizado do debate não impediu que os líderes indígenas concordassem, finalmente, com o retorno das peças a Portugal, por entenderem que, efetivamente, não tinham naquele momento condições de preservá-las. Mas foi justamente nesse momento que ficou bastante clara a necessidade de se criar essas condições e se enraizou definitivamente a idéia de se organizar um museu indígena, a exemplo do que ocorreu no Canadá e em outros países:

O surgimento de centros culturais e de museus tribais torna possível um repatriamento efetivo e uma circulação de objetos, considerados por muito tempo – sem ambigüidade – como “propriedades”, pelos colecionadores e curadores de museus metropolitanos. (CLIFFORD:1991, 241)

O MUSEU GOELDI: A CIÊNCIA KAYAPÓ



Foi no Palácio do Rio de Janeiro que o Príncipe Regente assinou, em maio de 1808, a declaração de guerra de extermínio contra os índios *Botocudo* do vale do Rio Doce. Construído em meados do século XVIII, o palácio serviu de moradia aos governadores e vice-reis, abrigando de-

pois a família real. Tornava-se agora, no Brasil, o quartel-general de um combate contra os índios que Portugal não ousara manter, na Europa, contra os franceses.

O “Paço Imperial” – denominação pela qual ficou conhecido –, de onde emanaram políticas de extermínio dos grupos indígenas, recebeu em 1992 a exposição itinerante *“Ciência Kayapó – Alternativas contra a destruição”*, organizada pelo Museu Paraense Emílio Goeldi. Uma vez mais, o museu realizava a operação extraordinária de colocar a maloca dentro do palácio, como numa espécie de reparação histórica. Na abertura da exposição, esse fato mereceu uma observação de sua curadora geral, Denise Hamú:

A honra de partilhar o Paço Imperial, marcando o início da itinerância desta exposição, e a magnífica receptividade de seus dirigentes quase nos fez esquecer que no palácio dos conquistadores expúnhamos o espólio cultural dos conquistados. A superioridade do conhecimento destes sobre o que nos legaram os primeiros, é uma espécie de nobre revanche. (OLIVEIRA E HAMÚ: 1992, xi)

Ela não estava exagerando, pelo menos quanto à densidade dos saberes indígenas. Afinal o Museu Goeldi, com suas pesquisas, adquiriu autoridade para sustentar tal afirmação. Desde a sua fundação em 1866, vem acumulando conhecimentos sobre os índios, tornando-se um respeitado centro de pesquisa, dedicado ao estudo da história natural e do homem da Amazônia, com um quadro de pesquisadores reconhecidos. Seu acervo contava, em 1985, com 12.004 artefatos etnográficos cadastrados, incluindo as peças coletadas entre os *Kayapó* por Frei Gil de Vila Nova, em 1902. (RIBEIRO: 1989, 499).

Os índios *Kayapó* habitam uma vasta área situada no Pará e Mato Grosso. Falam uma língua do tronco Jê e se autodenominam *Mebêngôkre* (povo da nascente d'água). O seu contato com a sociedade nacional evoluiu lentamente, até 1983, quando se intensificou a exploração do ouro na reserva indígena, segundo o curador científico da Exposição, o etnobiólogo Darrell A. Posey, que trabalha com eles, desde 1977. Sua população atual é superior a 3.000 pessoas. Sua influência histórica deixou uma marca profunda na composição do ambiente da Amazônia, especialmente no que diz respeito ao manejo da natureza. (POSEY, 1992: 23).⁶

⁶ Sobre os *Kayapó*, ver os trabalhos de Darrell A. POSEY, sobretudo o citado, de onde retiramos parte da informação aqui apresentada. Ver também Lux VIDAL (1987) e Anton LUKESCH (1976).

Preocupada com a devastação da floresta e com a educação ambiental, a Exposição procurou mostrar que as estratégias agrícolas indígenas oferecem novos modelos para o desenvolvimento da Amazônia, sem a destruição irreversível que caracteriza os atuais empreendimentos. Desta forma, o índio passa a ser encarado como uma valiosa fonte de informação sobre o conhecimento dos ecossistemas e os saberes por ele produzidos passam a fazer parte do **futuro** da região e não apenas do seu **passado**, como ainda acreditam alguns setores atrasados da sociedade brasileira.

A montagem da Exposição só se tornou possível porque foi precedida por uma pesquisa prévia, de mais de 15 anos, por parte de 20 cientistas e técnicos de pesquisa, que trabalharam para documentar o conhecimento *Kayapó* acerca de plantas medicinais, agricultura, classificação e uso do solo, sistemas de reciclagem de nutrientes, métodos de reflorestamento, pesticidas e fertilizantes naturais, comportamento animal, melhoramento genético de plantas cultivadas e semidomesticadas, manejo da pesca e da vida selvagem e astronomia. A participação dos índios na pesquisa foi decisiva:

Os pesquisadores aprenderam que especialistas nativos, que nunca estiveram em uma sala de aula, podem guiar até mesmo Ph.Ds. no desenvolvimento de novas hipóteses para testar ou expandir o conhecimento científico ocidental. O Projeto Kayapó tem sido capaz de mostrar que o conhecimento tradicional oferece algumas das opções mais viáveis e promissoras para uso de recursos sustentáveis nos trópicos. (POSEY: 1992, 19)

Segundo Posey, existem especialistas indígenas em solos, plantas, animais, colheitas, remédios e rituais. Tal especialização não impede, no entanto, que qualquer *Kayapó*, seja homem ou mulher, tenha absoluta convicção de que detém os conhecimentos e as habilidades necessárias para sobreviver sozinho na floresta, indefinidamente, o que lhe dá uma grande segurança pessoal. (POSEY: 1992,27).

Essas foram algumas das grandes linhas da Exposição apresentada no Paço Imperial, que ocupou um espaço de 430m², com centenas de objetos da cultura material *Kayapó*, coletados desde o início do século, entre os quais se destacava o *mekutom* – um cocar cerimonial colorido, com um adorno emplumado na parte vermelha; seu centro circular elevado – o umbigo da Terra – representa a aldeia *Kayapó* original; o caminho do sol é marcado pela faixa vermelha e os “braços” indicam as orientações norte e sul que simbolizam os locais das roças. Lateralmente, o cocar aparece como um tracajá, nadando através do espaço e do tempo, para impedir a Humanidade de autodestruir-se e, consigo, o Cosmos. (POSEY: 1992, 25).

Objetos da cultura material, textos, fotografias, instalações cenográficas, jogos interativos, elementos audiovisuais e de apoio museológico, estavam distribuídos em dez ambientes diferentes, dispostos de acordo com um roteiro temático, obedecendo a uma seqüência.

O visitante encontrava, logo na entrada, informações gerais sobre os *Kayapó*. O espaço seguinte era dedicado à Cosmovisão, onde foram musealizados alguns mitos de origem, de forma bastante criativa, contribuindo para a percepção da dimensão universal e da função simbolizante dos enredos míticos.

Dos demais ambientes, cabe destacar uma “aldeia antiga” e a “trilha do conhecimento”, que o visitante era convidado a percorrer para descobrir como os índios acumularam saberes úteis para o manejo dos recursos nativos da Amazônia, em vários campos das etnociências. No final, após atravessar uma sala interativa, se penetrava no espaço da resistência. A exposição chamava a atenção para a dívida da Humanidade para com os índios, no campo do conhecimento e da domesticação de plantas, e concluía que “com a dizimação de cada grupo indígena, o mundo perde milênios de conhecimento acumulado sobre a vida e a adaptação aos ecossistemas tropicais”.

Destinada a um público intelectualizado, que buscava uma informação ao mesmo tempo cognitiva, emotiva e estética, a mensagem principal da Exposição pode ser resumida na seguinte frase de Darrell Posey:

Se o conhecimento do índio for levado a sério pela ciência moderna e incorporado aos programas de pesquisa e desenvolvimento, os índios serão valorizados pelo que são: povos engenhosos, inteligentes e práticos, que sobreviveram com sucesso por milhares de anos na Amazônia. Essa posição cria uma “ponte ideológica” entre culturas, que poderia permitir a participação de povos indígenas, com o respeito e a estima que merecem, na construção de um Brasil moderno. (POSEY,1992: 43)

Essas duas instituições públicas – o Museu Goeldi e o Museu Amazônico – realizaram exposições dentro de antigos palácios, que haviam servido de residência a governadores. Contribuíram, cada uma a seu modo, com a descoberta do museu pelos índios, formulando questões, abrindo pistas e permitindo comparações. As palavras do responsável pelo Museu Magüta, Constantino Cupeatücü, depois de visitar o Museu

Goeldi em dezembro de 1993, acompanhado da antropóloga Lúcia Hussak, permitem dimensionar essa contribuição: “Foi importante principalmente porque eu achava que um museu grande era muito diferente do nosso, mas agora vi que tem muitas coisas parecidas. Percebi que nossa exposição é mais bonita ainda, porque é mais viva, porque nós estamos aqui” (CUPEATÜCÜ: 1994, 4).

OS PROJETOS EM ANDAMENTO



O MUSEU DO DESCOBRIMENTO

O chamado “Museu Aberto do Descobrimento” é um megaprojeto, que cobre uma ampla faixa do litoral da Bahia, um quadrilátero abrangendo os municípios de Porto Seguro, Prado e Santa Cruz Cabrália. Neste último, está localizada a área da Coroa Vermelha. Ali, no ano de 1.500, ancorou a frota de Pedro Álvares Cabral e foi celebrada a “Primeira Missa no Brasil”. É justamente este sítio histórico, ocupado hoje por uma comunidade de cerca de mil índios *Pataxó*, que sediará um dos subprojetos: o “Memorial do Encontro” ou “Parque Temático da Coroa Vermelha”, de autoria do arquiteto Wilson dos Reis Neto.

O Memorial do Encontro pretende celebrar os 500 anos da chegada dos portugueses ao litoral brasileiro. Prevê a edificação de quatro grandes conjuntos: a Taba Indígena, o Terreiro da Cruz, o Museu do Encontro e o Pátio Jesuítico.

A Taba Indígena foi planejada para ter cinco ou seis malocas, que serão construídas segundo técnicas descritas na carta de Pero Vaz de Caminha: “*de madeira, cobertas de palha, de razoável altura, e todas de um só espaço, sem repartição alguma*”. Dentro delas, serão expostos artefatos indígenas e haverá espaço destinado a “apresentações públicas dos índios”, incluindo “danças típicas”.

O Terreiro da Cruz é a denominação sincrética dada a uma grande plataforma de 1.000m², em concreto e granito, que será erguida no mar, sobre o próprio ilhéu da Coroa Vermelha. Servirá de base para um monumento encimado por uma cruz de pau-brasil e local para realização de grandes cerimônias e solenidades.

Depois, vem o terceiro conjunto: o Museu do Encontro. Trata-se de uma gigantesca construção, dentro da qual serão expostas réplicas de caravelas, âncoras, instrumentos náuticos e outros objetos históricos, relacionados à chegada dos portugueses e ao “encontro” – assim o estão denominando – com os índios. Abrigará ainda auditórios, salas de projeção, teatro etc.

A quarta e última unidade é composta por uma cadeia de lojas – uma espécie de grande shopping center, com um amplo estacionamento para carros, ao longo da praia. Foi denominada de Pátio Jesuítico, o que não deixa de soar ironicamente, por sugerir, mesmo involuntariamente, uma analogia com as atividades de exploração econômica desenvolvidas no Brasil colonial pela Companhia de Jesus, deixando de lado a catequese e a educação.

Elaborado por uma fundação denominada “Quadrilátero do Descobrimen- to”, este projeto conta com o apoio governamental. O próprio presidente da República, Fernando Henrique Cardoso, assinou decreto, oficializando-o, em solenidade realizada em Porto Seguro, em abril de 1996.

Acontece que a “Coroa Vermelha” é território dos índios, reconhecido formalmente pelo Ministério da Justiça, em Portaria ministerial assinada no dia 14 de outubro de 1997, declarando-a “posse permanente indígena”, depois de uma impressionante mobilização dos *Pataxó* de todas as 12 aldeias da Bahia, ainda chocados com a morte do índio Galdino, queimado vivo em Brasília. Portanto, do ponto de vista legal, o projeto só pode ser viabilizado, se for negociado com os índios.

Abriu-se, então, um debate – ainda de forma incipiente – em torno da criação do Memorial do Encontro, com a participação de lideranças indígenas, antropólogos, jornalistas, agentes governamentais, empresários, museólogos. “Tem sentido um verdadeiro centro de convenções para uso de terceiros dentro de uma Terra Indígena?”, indaga o antropólogo José Augusto Sampaio, da Associação Nacional de Ação Indigenista (ANAI – Bahia), em artigo que discute o problema. (SAMPAIO: 1997).

Sampaio opina que qualquer iniciativa voltada para a valorização do sentido histórico, cultural e turístico da área é, em princípio, compatível com a destinação constitucional da terra indígena e com os desejos e os usos, costumes e tradições dos *Pataxó*. No entanto, faz restrições à forma como se pretende implantar o projeto. Relata que “os *Pataxó* se vêem premidos pela frenética especulação imobiliária” que levou, nos últimos anos, a uma concentração fundiária na ampla faixa coberta pelo megaprojeto. (SAMPAIO: 1996). Um “pool” de empresas, das quais a fundação seria um ‘braço cultural’, planeja maciços investimentos em turismo, destinados a atrair recursos governamentais para a área, no contexto da “‘valorização’ para o 5º centenário”. Tais investimentos buscam, assim, seguríssimos retornos em lucros privados, avalizados pelo governo.

O principal ponto das discussões, contudo, diz respeito à exploração comercial da área. A Procuradoria da República tem firmado posição de que, legalmente, toda a renda gerada pelo conjunto deve reverter exclusivamente para os Pataxó. Mais que isso, a vocação e a experiência comerciais da comunidade indígena habilitam as suas duzentas famílias, com um pouco de treinamento e de supervisão gerencial, a assumir a exploração das lojas, destinadas, fundamentalmente, ao comércio de artesanato e dos equipamentos de alimentação associados ao eventual ‘pátio jesuítico’. (SAMPAIO: 1997, 5)

O antropólogo considera que tudo isso pode ser equacionado em adequação à destinação constitucional da Terra Indígena e aos projetos dos *Pataxó*. “Contudo – afirma – é evidente uma indisfarçável ‘frustração’ da parte dos agentes governamentais empenhados no projeto, muitas vezes explicitada em indagações como: “Vamos fazer um investimento tão grande para entregar tudo aos índios?”

Outros questionamentos são feitos, inclusive pelos próprios *Pataxó*, temerosos que a execução do projeto possa agredir o meio ambiente, representando,

no caso do Terreiro da Cruz – para citar só um exemplo – uma ameaça aos corais vermelhos que formam o ilhéu, já que a iluminação projetada pode alterar a fauna costeira e a restinga, prejudicando a mariscagem noturna dos índios.

No entanto, uma das críticas mais contundentes se refere à relação do museu com as etnociências. O Museu do Descobrimento não tem qualquer proposta para recuperar e valorizar os saberes indígenas, enquadrando-se naquela situação descrita anteriormente pelo índio Jorge Terena, quando considera que uma das conseqüências mais graves do colonialismo foi justamente enterrar ou congelar experiências milenares, ao taxá-las de **primitivas**, opondo-as à modernidade:

*Vêm a tradição viva como **primitiva**, porque não segue o paradigma ocidental. Assim, os costumes e as tradições, mesmo sendo adequados para a sobrevivência, deixam de ser considerados como estratégia de futuro, porque **são ou estão no passado**. Tudo aquilo que não é do âmbito do Ocidente é considerado do **passado**, desenvolvendo uma noção equivocada em relação aos povos tradicionais, sobre o seu espaço na história.* (TERENA: 1997)

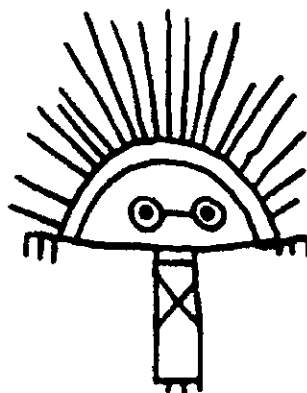
Trata-se de um enfoque etnocêntrico, diametralmente oposto ao exibido pela Exposição Kayapó, que apresenta as estratégias agrícolas indígenas como **novos** modelos para a Amazônia. Daí, dessa visão etnocêntrica, é que surge a concepção espetacular e monumental do conjunto museológico, que não procura esconder o caráter triunfalista com que pretende oficialmente comemorar o 5º Centenário do Descobrimento.

Conforme já declarara anteriormente o líder Ailton Krenak, a comemoração é um programa de brancos, cabendo, portanto, a eles a avaliação de suas relações com os índios durante cinco séculos:

“Se os brancos concluírem que erraram, que comemorem os quinhentos anos de guerra contra as populações indígenas com um gesto de boa-vontade, de reconciliação” (GRUPIONI: 1992, 29).

Mas o Museu Aberto do Descobrimento não parece estender a mão aos índios com este tipo de celebração, considerado pelo filósofo catalão, Eduardo Subirats, como uma vitória do obscurantismo intelectual e, portanto, um retrocesso, um atraso, a começar pela própria denominação do evento, extensiva ao Museu projetado:

A palavra ‘Descobrimento’ é um conceito banal e obscuro, porque supõe uma visão eurocêntrica do mundo que podia ser alimentada pelo universalismo cristão imperialista do Renascimento, mas que não pode ser aceita pela nossa moderna concepção secular, pluricultural e multiétnica das civilizações e das culturas, preocupada pela restituição e pelo reconhecimento das diferenças culturais e históricas dos povos. (SUBIRATS:1994, 14)



Concebido desta forma, o “Memorial” parece ser incompatível com uma historiografia crítica e com um projeto intelectual de renovação profunda e radical da cultura brasileira. Não pensa esta última como uma totalidade histórica, constituída por uma multiplicidade de tradições culturais e não vê “a especificidade do acervo cultural indígena dentro do patrimônio cultural brasileiro” (SANTOS e OLIVEIRA, 1997: 6). Desperdiça um momento importante, que devia servir para a reflexão sobre a contribuição de índios e portugueses na formação da nacionalidade brasileira. Não abre espaço para uma avaliação das formas violentas do “encontro” – do conflito trágico – entre culturas tão diversas, com a ruína e a destruição das populações indígenas. Não inclui no seu campo de visão os séculos de dominação colonial, a escravização dos índios, a usurpação de suas terras, os massacres, a resistência, o etnocentrismo, a incompreensão da alteridade. Enfim, o “Memorial” não contempla a possibilidade de restaurar a memória como meio para reconstituir as destruídas formas de vida.

A recusa em avaliar o conflito histórico é grave pelas conseqüências que traz para as relações **atuais** da sociedade brasileira com os índios, que continuam submetidos hoje a condições de opressão equivalentes àquelas do passado. Ignorar o processo de destruição que sofreram no passado “é a condição epistemológica para poder continuar ignorando a sua atual realidade, sob uma nova etapa histórica de recolonização da América Latina” (SUBIRATS: 1994, 72).

Essa discussão toda sobre o “Museu do Descobrimento”, mesmo ainda insuficiente, vem contribuindo para o descobrimento do museu pelas lideranças indígenas, chamando a atenção para o fato de que empresários e o próprio governo também descobriram o seu potencial, pelo menos comercial e ideológico. Já outro projeto, o do Museu do Índio de Brasília, foi elaborado com uma perspectiva diferente.

O MUSEU DE BRASÍLIA



Tudo estava acertado. Agora, preenchendo uma vergonhosa lacuna, a capital da República teria, finalmente, um Museu do Índio. Ele seria construído numa área nobre, bem em frente ao Memorial JK, no Eixo Monumental, em Brasília. A antropóloga Berta Ribeiro tomou a iniciativa

de elaborar o projeto conceitual. Oscar Niemeyer ficou responsável pelo desenho do projeto arquitetônico e seu escritório pelo detalhamento técnico-funcional. A Fundação Banco do Brasil proporcionaria os recursos financeiros necessários. A FUNAI/Ministério do Interior contribuiria com a formação do acervo. O Governo do Distrito Federal se encarregaria da estrutura funcional e administrativa.⁷

Berta Ribeiro cumpriu sua parte: criou, no papel, o Museu do Índio, elaborando o seu plano-diretor. Planejou tudo: definiu seus objetivos, organizou a temática da exposição inaugural, fez propostas para a constituição do acervo e o desenvolvimento das atividades científicas e educacionais, elabo-

⁷ As autoridades que se comprometeram, na época, em implementar o projeto do Museu do Índio, foram: o presidente da Fundação Banco do Brasil, Canilho Calazans; o ministro do Interior, Ronaldo Costa Couto, a quem a FUNAI se encontrava subordinada, e o governador do Distrito Federal, José Aparecido de Oliveira, nomeado logo depois, em agosto de 1986, ministro da Cultura do Governo José Sarney. (RIBEIRO, Berta: 1986, 18).

rou o cronograma de implantação e deu indicações para a programação visual e o planejamento arquitetônico. (RIBEIRO, B.: 1986 e 1987).⁸

Oscar Niemeyer também fez a sua: segundo as opções museológicas definidas no plano-diretor, concebeu o edifício sede do Museu como um anel circular, à maneira de casa-aldeia dos índios *Yanomami*, belo e funcional, mas sem qualquer marca de suntuosidade, com uma preocupação de que o visitante comum – criança ou homem do povo – não se sentisse constrangido de nele ingressar. Seu escritório responsabilizou-se pelo detalhamento técnico do conjunto arquitetônico.

No entanto, os demais parceiros – Banco do Brasil, Governo do Distrito Federal e Ministério do Interior/FUNAI – não cumpriram a parte que lhes tocava. O projeto foi engavetado. Agora que os índios manifestam sua vontade de criar um museu indígena, vale a pena retirá-lo da gaveta, conhecê-lo, discuti-lo e compará-lo com outros projetos, aproveitando os conhecimentos e experiências acumulados, nesse campo, por sua autora.

Berta Ribeiro, autora do projeto, estudou tecnologia, artesanato e arte indígena durante cinquenta anos. Acompanhou de perto a criação do Museu do Índio/FUNAI/RJ, na década de 1950, havendo posteriormente assumido a direção do Setor de Museologia. Atuou como estagiária e depois como pesquisadora do Museu Nacional/UFRJ e como curadora e consultora de várias grandes exposições dentro e fora do país, entre as quais a realizada em 1983, no Senado Romano, na Itália. Exilada no Uruguai, Venezuela, Chile e Peru, participou de eventos nacionais e internacionais e escreveu artigos e livros, refletindo sobre o tema, questionando e indagando. (VAN VELTHEN: 1998, 12).

Para quê um Museu do Índio, em Brasília? A autora responde que a própria identidade nacional só pode ser forjada e fortalecida, combatendo os estigmas e a discriminação contra o índio, que lamentavelmente continuam presentes na ideologia dominante brasileira. Por isso, ela recupera para a instituição de Brasília o lema criado para o Museu do Índio do Rio de Janeiro: *“Um museu contra o preconceito”* (RIBEIRO, Darcy: 1955).

Mas o Museu de Brasília deveria ser mais do que isso, precisava ser também *“Um museu a favor”*, o que foi configurado pelos dez objetivos traçados por Berta Ribeiro, numa espécie de “dez mandamentos” do museu etnográfico. Deveria ser *a favor* da preservação da herança indígena, da recuperação do seu patrimônio histórico-cultural, da pesquisa etnológica e sua divulgação científica, conscientizando a opinião pública e o próprio governo da *“contribuição indígena à cultura brasileira e universal”* e, desse modo, aliando-se aos índios em suas lutas por terra, educação, saúde e cultura.

O Museu do Índio de Brasília só se justificava também se fosse capaz de *“render um tributo a incontáveis artesãos indígenas, em sua maioria contemporâneos, cujas mãos captaram a essência dos conceitos do belo, segundo as normas e valores de suas sociedades”* (RIBEIRO, B.: 1986, 1-2).

Dentro desse espírito – de uma instituição científica, educativa e cultural e não de um depósito de excentricidades – foi concebida a Exposição Inaugural do Museu do Índio de Brasília, denominada *“Índios no Brasil: cultura e identidade”*, prevista para durar dez anos e baseada em outro projeto da mesma autora para uma área próxima ao Centro de Convenções. Estava projetada em seis unidades:

⁸ As informações básicas sobre o projeto do Museu do Índio de Brasília encontram-se em RIBEIRO, Berta: 1987 e RIBEIRO, Berta: 1986.

- 1) Origem e antiguidade do homem nas Américas;
- 2) O Brasil em 1500;
- 3) Contribuição do índio à cultura brasileira e universal, com destaque para as etnociências;
- 4) A reprodução da sociedade, abordando a cosmovisão de diferentes grupos indígenas;
- 5) O Índio no Brasil, hoje;
- 6) O índio perante a Nação brasileira.

O ambicioso projeto elaborado por Berta Ribeiro detalha cada uma dessas unidades em dez circuitos temáticos, desdobrados por sua vez em 287 temas-textos. Sugere uma integração, em proporções praticamente iguais, de textos com iconografia e objetos, mas alerta que sua realização dependia da viabilidade de traduzi-las em linguagem museológica e da disponibilidade do acervo.

⁹ Termo tupi empregado no alto Xingu para significar rituais de troca intertribal. No Dia do Índio (19 de abril), a ARTINDIA promove uma feira-mostra de uma determinada tribo, reservando para seu acervo as peças mais elaboradas. (RIBEIRO: 1986, 10).

A formação do acervo seria feita “*não à maneira do século XIX, isto é, despojando os índios de praticamente todos os seus haveres, profanos e sagrados*”. Previa, inicialmente, a utilização do acervo da ARTINDIA – empresa de venda de artesanato indígena vinculada à FUNAI –, composto por cerca de 1.500 peças contemporâneas, todas elas coletadas, seja nas aldeias indígenas por ocasião dos **moitarás**⁹, seja confeccionadas espontaneamente pelos índios para o mercado externo.

O enriquecimento gradual das coleções se faria com peças encomendadas a antropólogos que realizam pesquisas de campo, troca com outros museus, doação de particulares e de instituições e com a contribuição dos próprios índios, que deveriam ser tratados como especialistas, habilitados a realizar, no âmbito dos museus, trabalhos de identificação, montagem e restauração de artefatos, bem como a recontextualizar e resgatar, para seu uso, material diversificado. (RIBEIRO & VAN VELTHEM, 1992: 108). A reserva técnica, devidamente adaptada às exigências climáticas do planalto central, teria um amplo espaço para armazenar as coleções e laboratório para a conservação e restauração do acervo.

As técnicas de cadastramento, restauração, imunização e conservação das coleções deviam ser renovadas, com treinamento e especialização do pessoal técnico. A organização do acervo etnográfico, a descrição dos objetos e seu registro em fichas catalográficas, a criação de uma linguagem documental e até mesmo a catalogação com normalização vocabular para uso de computador – tudo isso está contemplado no Plano-Diretor do Museu do Índio de Brasília.

Dois questões abordadas pela autora em seu projeto merecem ainda destaque: o papel educativo do Museu e a relação com a arte indígena ou a denominada “estética da mudança”.

Todo um capítulo especial é dedicado à programação concreta de atividades educativas, com laboratórios e oficinas ligadas às ciências físicas e biológicas, à arte e à história, para as quais o projeto prevê a delimitação de espaços, além de auditório para cursos e conferências, sala para projeção de filmes, slides e audiovisuais, livrarias, biblioteca, salas para o corpo técnico,

arquivo, documentação e oficina de montagem de exposições. A proposta pretende que o Museu se aproprie de todos os recursos modernos de comunicação, rompendo com os procedimentos museológicos tradicionais, numa articulação com outras instituições similares nacionais e internacionais. (RIBEIRO, B.: 1986, 7-8).

O conjunto arquitetônico seria detalhado pelo escritório de Oscar Niemeyer, mas o projeto de Berta Ribeiro delimita o espaço para a construção de uma maloca indígena – do alto Xingu ou do alto rio Negro – para servir como um modelo de arquitetura indígena e lugar para atividades escolares e recreativas da população infantil. Espaços externos foram reservados para exposições especiais e, sobretudo, para o jardim botânico, onde cresceriam plantas nativas e cultivadas pelos índios e onde o visitante dialogaria com as etnociências.

Segundo Berta Ribeiro, era necessário imprimir uma orientação política ao Museu de Brasília, para que ele cumprisse sua função social: *“Nos países da América Latina, a função primordial de um museu etnográfico é contribuir para que a nação se reconcilie e se identifique com sua herança pluriétnica e policultural”* (RIBEIRO, B.:1986, 15).



A outra questão que mereceu particular atenção da autora foi a da arte indígena. A “Sala do Artista Indígena” – uma área destinada a exposições temporárias – exibiria artefatos elaborados por diferentes etnias, tendo ao lado um local para a venda, colocando o artista em contato direto com seu público. O Museu do Índio teria um importante papel político a desempenhar, incorporando a chamada “estética da mudança”, que compreende variadas formas de reelaboração do sistema de objetos – um mecanismo legítimo de atuação, pelo qual os grupos indígenas redefinem sua própria cultura para resistir, social e politicamente aos impactos sofridos.

Importante função do museu etnográfico é focalizar o processo de mudança e a forma pela qual os povos se acomodam ou reagem a esse processo. Isto obriga o programador de exposições a não ater-se apenas ao passado arcaico, mas a encarar a problemática atual das minorias étnicas, sua luta pela autonomia cultural e pela faculdade que lhes deve ser assegurada de rechaçar ou apropriar-se da cultura nacional no que tem de enriquecedor e humanizador do homem. (RIBEIRO, B.:1985, 87).

Como a autora esclareceu, posteriormente, com base nas considerações de alguns estudiosos, muitas etnias encontraram na venda de artesanato não apenas uma apreciável fonte de renda, mas sobretudo a possibilidade de manutenção de uma cultura material diferenciada, que *“serve de marca ao movimento de resistência étnica, como sinal de autonomia a ser reconquistada”* (GALLOIS, 1989: 140, apud RIBEIRO e VAN VELTHEM, 1992, 108).

A última parte do Plano-Diretor contém um cronograma das atividades necessárias para sua criação. Ele estabelece que, obtidos os recursos e os

instrumentos legais, seria constituída uma Comissão Executiva para a implantação do Museu, encarregada de assessorar a equipe de arquitetos e programadores visuais, rever o plano geral da Exposição Inaugural, programar a coleta de material etnográfico, elaborar os orçamentos, firmar convênios, planejar a estrutura administrativa e acadêmica, preparar o quadro técnico, discutir o plano-diretor e o projeto de exposição com a comunidade científica, com os índios e com a equipe de arquitetos.

A proposta elaborada por Berta Ribeiro traz para os líderes indígenas, que estão descobrindo o museu, muitos elementos de reflexão de ordem técnica, política e ideológica. Um deles é o destaque para o papel crucial desempenhado pelo museu etnográfico na luta ideológica, como um instrumento de combate às teorias racistas.

Tendo sido desenhado como o ajuntamento do exótico, do estranho para, inclusive, justificar o domínio dos povos extra-europeus, o museu etnográfico é chamado agora a mudar de caráter: enaltecer a multiplicidade cultural do mundo e as razões pelas quais os povos têm estilos de vida distintos, não obstante os substratos comuns. (RIBEIRO, B.: 1985, 99)

LIÇÕES DE MUSEOLOGIA



As seis experiências aqui registradas não foram as únicas que tiveram influência sobre a visão dos índios acerca do museu. Algumas outras deviam ser incluídas nesse relato, não fosse a limitação de espaço. É o caso da exposição organizada pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, em junho e julho de 1992, no andar térreo do pavilhão da Bienal, no Parque do Ibirapuera. Intitulada *"Índios no Brasil: Alteridade, Diversidade e Diálogo Cultural"*, foi dividida em mais de 30 módulos organizados a partir desses três eixos conceituais estruturadores. (GRUPIONI: 1994, 14).

Painéis com textos, fotografias ampliadas, obras de arte, livros raros, artefatos indígenas, ambientes culturais recriados e sonorizados, vídeos, maquetes e mapas, mostra de vídeo e filmes, visitas monitoradas, conferências com índios e especialistas, apresentações musicais, oficinas de trançado, cerâmica, pintura facial e línguas indígenas, distribuição de materiais didáticos de referências sobre índios, fizeram parte da Exposição visitada por mais de 11.000 estudantes da rede de ensino de São Paulo.

O seu objetivo principal era oferecer aos paulistas "informações corretas, contextualizadas e acessíveis sobre a realidade indígena brasileira, procurando-se combater as noções de selvageria, atraso cultural e humanidade incompleta que caracterizam a compreensão das sociedades indígenas pelo senso comum".

A expectativa em relação ao comportamento dos visitantes foi manifestada por um dos curadores:

Esperamos que ao sair, o público estivesse inquieto e incomodado diante do que viu, ouviu e experimentou, enquanto percorria o espaço da exposição. Um início de diálogo com as culturas indígenas – um dos objetivos centrais desta exposição – exige de nós a rarefação de nossas certezas, o questionamento de uma série de idéias pré-concebidas, incompletas e muitas vezes equivocadas. (GRUPIONI: 1994,27)

Muitos líderes indígenas visitaram e participaram do evento. Outros tiveram acesso ao Catálogo da Exposição Índios no Brasil, com o inventário dos artefatos e obras de exposição, que podem ser consultados na publicação organizada por Luís Donisete Grupioni.

É interessante ver como os dirigentes da COIAB incorporaram rapidamente ao seu discurso um conjunto de conceitos – “patrimônio”, “reserva técnica”, “restauração” e outros que fazem parte da literatura especializada. Eles descobriram o museu e estão aprendendo como fazê-lo. Não está longe o dia em que haverá índios especializados nesta área, de nível universitário, como já ocorre no Canadá.

O conceito de museu, que vem sendo refinado na última década pelos museólogos, tem sido também discutido pelos índios. Quase todos identificam a instituição como um lugar de conhecimento, de pesquisa, de estudo, de guardião da memória. No entanto, os índios, agora, não aceitam mais passivamente que os museus construídos por não-índios tenham o monopólio do discurso histórico que lhes diz respeito. Querem deixar de ser apenas um objeto musealizável e serem também – eles próprios – agentes organizadores de sua memória. A existência de museus tribais pode enriquecer não apenas os museus etnográficos, mas contribuir para a formação dos grandes museus nacionais.

A compreensão da função de um museu tribal na articulação do discurso e da identidade étnica pode ser avaliada nas palavras dos próprios índios, conforme relatos de alguns *Ticuna*:

O professor *Ticuna* Valdomiro da Silva considera que “o Museu Magüta é um documento; é uma casa que tem música; é um lugar de olhar desenhos; é um lugar para todo mundo dar valor; é uma casa de alegria para os *Ticuna*”. O seu colega Liverino Otávio escreveu: “o Museu Magüta serve para guardar nosso futuro”. Diodato Aiambo vê o museu como “um lugar de tudo; é um lugar para colorir o pensamento”, enquanto para Orácio Ataíde, “museu é o lugar que segura as coisas do mundo” (*Boletim do Museu Magüta*: mai/out.1993).

O índio *Cocama* Bernardo Romaina fez uma avaliação do valor histórico de uma peça, num relato contado pelo etnólogo francês Raphael Girard:

Os *Cocama*, grupo da família lingüística Tupi, habitavam o alto Solimões, quando por ali passou o bergantim de Orellana, em 1540. Lutaram contra espanhóis e portugueses, usando a “estólica” – um propulsor de dardos, bordunas, lanças, escudos e zarabatanas, conforme registram as crônicas da época. Depois de 400 anos de contato, os *Cocama* pouco se diferenciavam da população mestiça que vivia nas proximidades de Iquitos, no Peru. Caçavam com armas de fogo, abandonando completamente suas armas tradicionais, que caíram em desuso, até desaparecerem. Daí a enorme surpresa do

etnólogo, em visita à aldeia Unyurahui, no Peru, em 1960, quando viu uma antiga zarabatana – o único exemplar de toda a aldeia – guardada cuidadosamente numa viga do teto da maloca. Indagou ao índio Bernardo Romaina se ele ainda a usava. Diante da resposta negativa, perguntou: “Então, para que guardar?”. O índio respondeu: “Para não esquecer”(GIRARD, 1963: 170).

Para quê museu? Toda a aprendizagem dos índios sobre museu, realizada com as experiências aqui descritas, pode ser condensada nesta sábia resposta: “Para não esquecer”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AREIA, M. L. RODRIGUES & MIRANDA, MARIA A. (1991). *Perfil de um Naturalista: Coleções Recolhidas por Alexandre Rodrigues Ferreira*. In: MAUC (1991) 13-104.
- BOLETIM DO MUSEU MAGÜTA - Publicação do Magüta: Centro de Documentação e Pesquisa do Alto Solimões (1993): nº 1, janeiro, nº 2, maio/outubro. (1994) nº 3, junho, nº 4 e nº 5. Benjamim Constant – Am.
- CLIFFORD, James (1991). Four Northwest Coast Museums: Travel Reflections. In: KARP & LAVIN: 1991, chapter 14, p.212-254.
- _____ (1992). Muséologie et contre-histoires. Voyages sur la Côte Nord-Ouest. In: GRADHIVA, 11, 1992, 81-101 - *Révue D'Histoire Et D'Archives De L'Anthropologie*, Section Histoire De L'Ethnologie Du Musée De L'Homme. Paris. Traduit de l'anglais par Denise Paulme.
- CUPEATÜCÜ, Constantino Ramos Lopes(1994). Minha visita ao Museu Goeldi. In: *Boletim do Museu Magüta, Amazonas/Benjamim Constant*, ano 2, nº 4, p.2.
- _____ (1991). Um Ticuna fala sobre o Museu. In: *Povos Indígenas do Brasil*. São Paulo: CEDI, 257. (Série Aconteceu Especial 18).
- FARIA, Ana Tereza Paoli (1996). *Biblioteca Magüta: a biblioteca de um povo sem escrita*. Rio de Janeiro: UNI-Rio, Escola de Biblioteconomia. 67 fls. mimeo. Monografia de Graduação em Biblioteconomia.
- FREIRE, José R. Bessa (1995). Torü Nguepataü: uma escola Ticuna. *A Crítica*. Manaus, 26 de março de 1995. D1. Caderno Criação.
- GALLOIS, Dominique (1989). O acervo etnográfico como centro de comunicação intercultural. *Ciências em Museus*. Belém do Pará 1 (2):137-142.
- GIL BRAGA, Sérgio I. (1994). *Considerações sobre a etnomuseologia na Amazônia*. Portugal: Universidade do Porto. Comunicação apresentada no Colóquio "Povos Indígenas da Amazônia: afirmação de etnicidade". Novembro de 1994.
- GIRARD, Raphael (1963). *Les Indiens de l'Amazonie Péruvienne*. Paris: Payot.
- GRUBER, Jussara Gomes (1995). *As Esculturas Ticuna*. Manaus: Museu Amazônico.
- _____ (1994). Museu Magüta. *Piracema - Revista de Arte e Cultura*. Rio de Janeiro, IBAC, ano 2, nº 2, p. 84-94.
- GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (org.) (1994). *Índios no Brasil*. Brasília: MEC.
- HARTMANN, Tekla (1991). Testemunhos Etnográficos. In: MAUC (1991): 105-217.
- JB - JORNAL DO BRASIL (1986). Índios Kraõs retomam dos brancos o machado sagrado. Rio de Janeiro, 06 de junho de 1986.
- KARP, Ivan & LAVIN, Stephen (eds.) (1991). *Exhibing Culture. The Poetics and Politics of Museum Display*. Smithsonian Institution Press.
- KRENAK, Ailton (1997). *Notas sobre a História do Movimento Indígena*. Manaus. mimeo. Comunicação apresentada no Seminário de Lideranças Indígenas promovido pela COIAB. Novembro de 1997.
- _____ (1996). *Núcleo de Cultura Indígena*. São Paulo: Cooperação Austríaca para o Desenvolvimento.
- LANA, Luís e RIBEIRO, Berta. (1991). *Maloca: museu indígena do rio Tiquié*. mimeo.
- LEONG, Leyla (1997). *UA devolve acervo das 'memórias' a Portugal*. *A Crítica*. Manaus, 1ª de junho de 1997, D/1. Caderno CRIAÇÃO.
- LUKESCH, Anton (1976). *Mitos e vida dos índios Caiapó*. São Paulo: Pioneira.
- MARQUES, Alessandra (1998). *O Museu Magüta e o Universo Museológico*. Rio de Janeiro: UNI-Rio, Escola de Museologia. Monografia em fase final de redação.

- MUSEU AMAZÔNICO/UA (1997). *Alexandre Rodrigues Ferreira. Memórias da Amazônia. Expressões de Identidade e afirmação étnica*. Manaus: Imprensa Universitária/FUA.
- MAUC - MUSEU ANTROPOLÓGICO DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA (1991). *Catálogo da Exposição Memória da Amazônia*. Porto: Grafidois Ltda.
- NIMUENDAJU, Curt (1929). Os Índios Ticuna. *Boletim do Museu do Índio*, Rio de Janeiro, (7): 1-69, dezembro, 1977.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de (1964). *O índio e o mundo dos brancos: a situação dos Tukuna do Alto Solimões*. São Paulo: DIFEL.
- OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de (1988). "O Nosso Governo": Os Ticuna e o regime tutelar. São Paulo: Marco Zero.
- OLIVEIRA FILHO, J.P e LIMA, A .C. de Souza (1988). O massacre de São Leopoldo: mais uma investida contra os Ticuna. *Aconteceu*, São Paulo, CEDI. Especial 18. p. 240-242.
- OLIVEIRA, Adélia Engrácia e HAMÚ, Denise (orgs.) (1992). *Ciência Kayapó: alternativas contra a destruição*. Belém do Pará: Museu Paraense Emílio Goeldi.
- PINHEIRO, Geraldo Sá Peixoto (1995). *Apresentação: Arumã, II Amostra Antropológica de Cultura Material. Trançado do Amazonas*. Manaus: Imprensa Universitária.
- POSEY, Darrell A. (1992). *Ciência Kayapó: alternativas contra a destruição*. In: OLIVEIRA e HAMÚ (orgs.) 19-50.
- RIBEIRO, Berta (1989). Museu e memória: reflexões sobre o colecionamento. *Ciências em Museus*. Belém, 1(2):109-22.
- _____ (1987). *Museu do Índio, Brasília. Cadernos RioArte*, Rio de Janeiro, 3 (7).
- _____ (1986). *Museu do Índio de Brasília. Plano-Diretor*. mimeo.
- _____ (1985). Museu: veículo comunicador e pedagógico. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, 66 (152): 77-99. Brasília: INEP/MEC.
- RIBEIRO, Berta G. e VAN VELTHEM, Lúcia H.(1992). Coleções Etnográficas. Documentos materiais para a história indígena e a etnologia. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras.
- RIBEIRO, Darcy (1955). Um museu contra o preconceito. *Museum*, VIII (1) : 5-10, UNESCO.
- RICARDO, Carlos Alberto (editor) (1996). *Povos Indígenas no Brasil: 1991-1995*. São Paulo: Instituto Socioambiental.
- SAMPAIO, José Augusto (1997). Memorial do Descobrimento será dentro de terra indígena. *Parabólicas*, São Paulo (Instituto Socioambiental) 4 (34): 4, nov. ano 1997.
- _____ (1996). Especulação Imobiliária e os Pataxó de Coroa Vermelha. In: Ricardo, C.A .(editor), p.700-703.
- SANTOS, Mariza e OLIVEIRA, Ana Gita de (1997). A Relação Possível entre a Questão Indígena e o Patrimônio Cultural. *Subsídio* (INESC), Brasília, V (31).
- SUBIRATS, Eduardo. (1994). *América o la memoria histórica*. Venezuela/Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- TADROS, Vânia & SAMPAIO, Patrícia (1997): *Povos Indígenas da Amazônia: Cultura material, tempo e história*. Manaus: Imprensa Universitária/FUA.
- TERENA, Jorge (1997). *A Biodiversidade do ponto de vista de um índio*. Manaus. mimeo. Comunicação apresentada no Seminário de Lideranças Indígenas promovido pela COIAB.
- VAN VELTHEN, Lucia (1998). Cultura Indígena perde uma de suas grandes pesquisadoras. *Parabólicas*, São Paulo (Instituto Socioambiental), 5 (36):12.
- VIDAL, Lux (1977). *Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira: os Kayapó-Xikrin do rio Caeteté*. São Paulo: EDUSP/Hucitec.
- _____ (1997). Antropóloga defende a estética indígena. *A Crítica*, Manaus, 1º de junho de 1997, D1. Entrevista ao Caderno CRIAÇÃO.
- XAVIER, Adalfo (1997). *Seminário A Nossa História. Em Tempo*, Manaus, 10 de maio de 1997. D/1.



MUSEOLOGIA E CONTRA-HISTÓRIA

Viagens pela Costa Noroeste

James Clifford (*)

Traduzido por Maria Helena Cardoso de Oliveira
e José R. Bessa Freire

INTRODUÇÃO: QUATRO MUSEUS



O Museu de Antropologia da Universidade da Colúmbia Britânica é, por si só, um edifício surpreendente. Concreto e vidro. Trata-se de uma adaptação da arquitetura dos índios da Costa Noroeste, feita por Arthur Erickson. Ao pôr-do-sol, a construção avança e, ao mesmo tempo, achata-se de uma maneira dramática contra o cume de um rochedo, diante da ilha de Vancouver. No começo da noite, o reflexo das luzes torna visível um muro imponente de janelas entre florestas de mastros totêmicos: os antigos no interior do edifício, os novos dispersos no exterior.

O Museu e Centro Cultural Kwagiulth (*Kwakiutl Museum*)¹, da ilha Quadra, na costa leste da ilha de Vancouver, está construído todo em espiral como um caracol, simbolizando a importância do mar na vida daquela comunidade de pescadores indígenas. Situa-se ao lado de uma escola primária e de uma igreja, na aldeia de Cape Mudge, numa fila de casas alinhadas frente ao Discovery Passage onde, durante as noites de verão, barcos deslizam pela rota interior em direção ao Alaska. Atrás do museu, cobertos por uma tela de arame, restos de um mastro totêmico apodrecem no meio do mato.

O Museu Real da Colúmbia Britânica (*Royal British Columbia Museum*) parece uma grande caixa branca. Está localizado em uma área administrativa da cidade de Victoria, ao lado de hotéis e lojas para turistas, expondo peças de coleção, inglesas e escocesas. Logo na entrada do museu, uma grande loja de presentes e *souvenirs* oferece jóias indígenas americanas, objetos artesanais, livros e antigüidades. Do lado de fora, sob um toldo, um artista *Hesquiaht* do oeste da ilha de Vancouver – Tim Paul, principal escultor vinculado ao museu desde 1976 – trabalha sobre uma peça que deve substituir um velho mastro totêmico no Stanley Park de Vancouver.

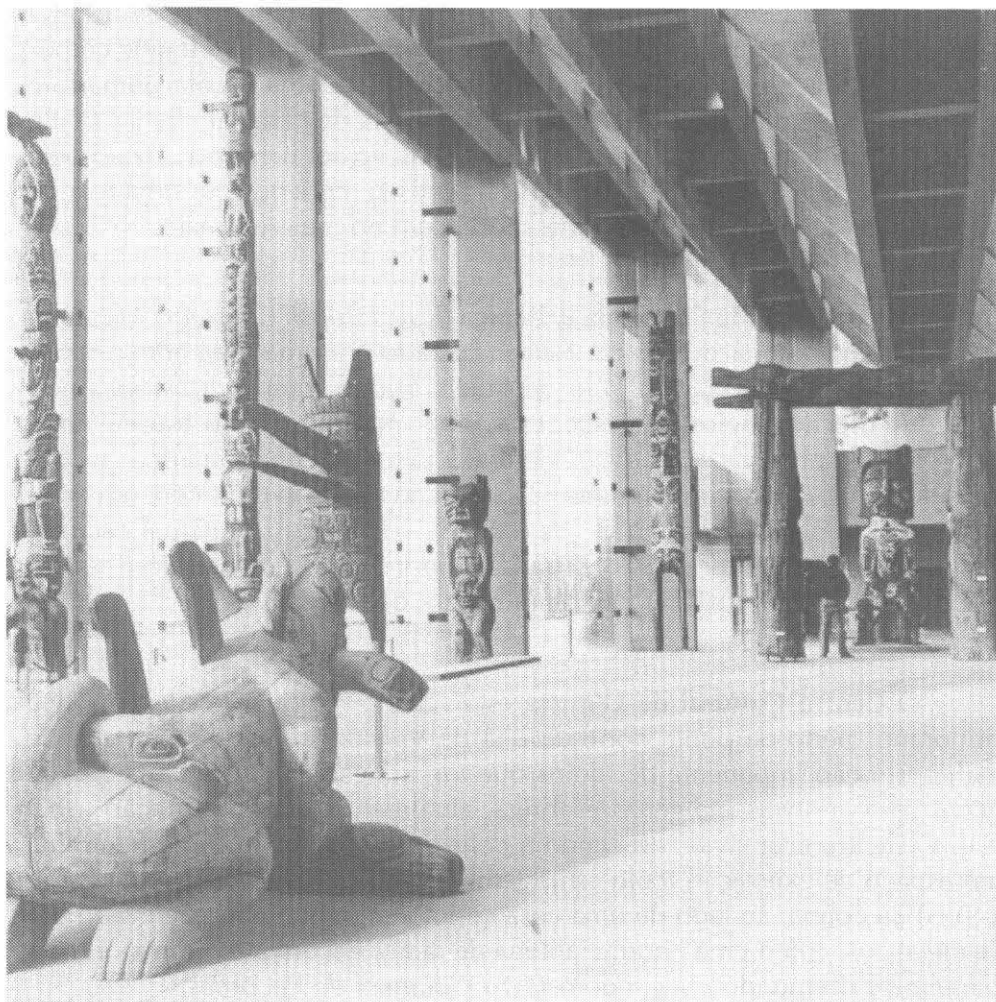
O Centro Cultural de U'mista está situado na baía de Alert, na ilha Cormorant, perto da ponta norte da ilha de Vancouver. Ele ocupa parte de uma construção imponente de tijolos que foi, antigamente, o internato Saint Michel para crianças indígenas e abriga, atualmente, a administração tribal local. O Centro espalha-se, descendo a colina em direção ao porto e termina num espaço de exposição, cujo estilo lembra uma "casa grande" tradicional. No pico da colina, ao lado de uma casa cerimonial muito maior, elevado por fios metálicos, como uma enorme antena de rádio, encontra-se "o maior mastro totêmico do mundo", segundo o *Livro Guinness de Recordes*.

¹ O termo "*Kwakiutl*", bem conhecido na literatura antropológica, é sempre criticado como um saco de gatos "tribal". O termo *Kwagiulth* (ou *Kwagu'l*), foneticamente mais exato, refere-se propriamente a uma só das muitas comunidades aldeadas, de povos que outrora eram chamados de "*Kwakiutl do Sul*" e viviam ao norte da ilha de Vancouver e em pequenas ilhas vizinhas e enseadas do continente. Recentemente, a Sociedade Cultural d'Umista, na baía de Alert, propôs o nome "*Kwakwaka'wakw*" ("Aqueles que falam a língua *Kwak'wala*"), como denominação mais genérica. O uso corrente é ambíguo. Quando falo "*Kwagiulth*", denomino aproximativamente os índios da região de Cape Mudge, Alert Bay e Fort Rupert. O nome muda e identificações mais precisas continuam aparecendo em toda a ilha de Vancouver: *Hesquiaht*, mencionado várias vezes neste artigo, é um grupo de uma "tribo", conhecida antigamente como *Nootka*, depois *Westcoast*, e agora *Nuu-Cha-Nulth*.

UMA ABORDAGEM COMPARATIVA GLOBAL

Estive em Vancouver, em agosto de 1988, ministrando cursos de verão. Durante os longos fins de semana, visitei os quatro museus. Demorei-me nas duas instituições onde pude passar mais tempo: o Museu de Antropologia da Universidade da Colúmbia Britânica e o Centro Cultural de U'mista. As reflexões, a seguir, são aquelas de um estrangeiro, de um visitante branco americano. Embora relate conversas com museólogos e moradores da região e use informações tiradas dos livros, escrevi este artigo, sobretudo, com minhas impressões pessoais, formadas a partir de observações da própria realidade local, dos edifícios e dos estilos de exposição. Faço apenas algumas alusões à complexa história particular de cada um dos quatro museus, aos seus públicos específicos e aos debates internos. Essas reflexões estão, portanto, mais próximas de um diário de viagem do que de uma pesquisa histórica ou etnográfica.

Interessei-me pelas quatro instituições, enquanto estava escrevendo um ensaio sobre as coleções de museus ocidentais e de antropologia (CLIFFORD: 1988). Este ensaio analisou o “sistema arte-cultura” que vem determinando, desde o final do séc. XIX, a classificação e a autenticidade dos objetos manufaturados, artísticos ou culturais, na Europa e na América do Norte.



MAUCB - Museu de Antropologia da Universidade da Colúmbia Britânica, em Vancouver: o Grande Hall. (Foto W.McLennan)

Por que determinados objetos não-ocidentais acabam ficando nos museus de Belas-Artes, e outros nas coleções de antropologia? Quais são os critérios de valor que decidem a distribuição de objetos entre diferentes coleções?

O ensaio termina lembrando certos questionamentos ao sistema arte/cultura, feitos por grupos indígenas que – ao contrário do que se havia previsto – estão renascendo e não desaparecendo dentro do caldeirão da cultura nacional ou da onda de uma globalização uniformizadora.

As produções indígenas atuais não se adaptam facilmente a definições correntes da arte e, muito menos, da cultura. Sugerir que estes grupos tinham jogado o jogo arte/cultura dominante e, ao mesmo tempo, o tinham subvertido. Seus caminhos através da modernidade eram diferentes, mas não estavam separados (ninguém consegue vacinar-se contra o mercado, a tecnologia e o Estado-nação). O repatriamento de objetos dos museus nacionais para as novas instituições “tribais”, como o Centro de U’mistá e o Museu Kwagiulth, parecia ser um exemplo admirável da maneira pela qual um modo predominante de coleta e de exposição tinha produzido resultados inesperados. Os grandes discursos sobre o desaparecimento cultural e a restauração do patrimônio podiam ser substituídos pelos relatos de renascimento, de lembrança e de luta.

Muitas comunidades da Costa Noroeste sobreviveram e resistiram à violência que as atingiu, desde a metade do século XIX: doenças devastadoras, dominação comercial e política, repressão ao *potlatch*, educação compulsória em internatos e catequese missionária². Apesar dos enormes danos causados às culturas indígenas e da persistente desigualdade econômica e política, muitos dos grupos tribais e, até mesmo muitos indivíduos, encontraram meios de viver como índios, separados do Estado moderno e negociando com ele.

Nos círculos de antropólogos e de museus que frequentei, senti o clima político mais carregado do que em qualquer outro lugar: Nova York, Chicago, Washington, Paris, Londres. Hoje, na Costa Noroeste, a luta pela terra, o repatriamento das coleções para os museus indígenas, as restrições da comunidade à própria pesquisa científica são cada vez mais frequentes. A arte indígena – escultura, pintura, gravura, construções, *designs* para jóias e tecidos – é a principal manifestação pública de vitalidade cultural; ela sobrevive, participando simultaneamente do circuito de museus, da rede de mercados, de cerimônias religiosas e de disputas políticas. Uma pressão e uma crítica renovadas – a ameaça, pelo menos, de um constrangimento público e até mesmo de uma intervenção legal – são sofridas por antropólogos e museólogos, interessados nas tradições antigas e modernas dos índios da Costa Noroeste. (MUSE: 1988 e KIMMELMAN: 1989).³

Estive na Colúmbia Britânica com a intenção de fixar minha atenção sobre os dois “museus tribais” Kwagiulth, mas percebi que não podia ignorar as exposições “maiores” dos acervos da Costa Noroeste: o Museu de Antropologia da Universidade e o Museu Real de Victoria. Esses últimos, a seu modo, dão respostas a uma situação que muda permanentemente, oferecendo um contraponto revelador às inovações dos dois museus indígenas.

Este quadro ajuda a deixar claro que nenhum museu dos anos 1990, tribal ou metropolitano, pode mais pretender dizer tudo ou, sequer, o essencial da história das produções artísticas ou culturais dos índios da Costa Noro-

² Dois livros recentes descrevem aspectos dessa história, no contexto da retomada da identidade: HAIG-BROWN (1988) e SPECK (1987), com sua série de Etnohistória da baía de Alert, que é um notável trabalho de análise engajada.

N.T. *Potlatch* – grande festa cerimonial, com caráter sagrado, promovida por alguns grupos indígenas da Costa Norte do Pacífico, especialmente os Kwakiutl, na qual há distribuição generalizada de presentes aos convidados, constituindo um desafio, para quem recebeu os presentes, realizar depois outro *potlatch* com doação equivalente ou maior de bens. Durante muitos anos, a Igreja e o Estado proibiram sua realização.

³ A revista MUSE (1988) dedica um número especial de reflexão sobre “Os Museus e as Primeiras Nações” (nº 3). Kimmelman (1989) faz um balanço da situação de Vancouver.

este. De fato, todos os quatro museus mostram os mesmos tipos de objetos – máscaras cerimoniais, maracás, vestimentas e esculturas – assim como obras produzidas para venda em mercados de arte e de antigüidades. Em quatro contextos diferentes, esses objetos contam histórias divergentes de vitalidade cultural e de luta. **Os quatro museus registram o surgimento da história e da política dentro do contexto etnográfico e artístico, desafiando assim o sistema arte/cultura ainda dominante na maior parte das grandes exposições da arte tribal ou não-ocidental. Todos eles incorporam os discursos da arte, da cultura, da política e da história, cada um à sua maneira.** Eles se contradizem e se completam, uns aos outros, em resposta a uma situação histórica em transformação e a um equilíbrio desigual entre poder econômico e poder cultural.

Contudo, é preciso observar que minha abordagem comparativa global tende a limitar o que se pode dizer dos quatro museus. Eles são analisados muito mais como variações dentro de um campo unificado de representações, do que como elos específicos de uma história nacional, regional ou local. Este procedimento é discutível, sobretudo naquilo que diz respeito aos museus tribais/centros culturais, instituições que funcionam e ao mesmo tempo não funcionam, segundo os padrões da cultura dominante, a cultura da “maioria”. Eles são, em aspectos importantes de sua existência, projetos da “minoría” ou da “oposição” no interior de um contexto museológico comparativo. Mas sob outros aspectos cruciais, não são absolutamente museus: são prolongamentos das tradições indígenas de contar histórias, de colecionar objetos e de representá-los visualmente. Algumas dessas tradições *Kwagiulth* são tratadas desta forma.

Entretanto, meu enfoque comparativo pretende ressaltar, de um modo geral, os entrelaçamentos e as relações, muito mais do que a independência ou uma experiência situada sugestivamente fora da cultura nacional. Além disso, as dimensões atuais da vida tribal não são adequadamente apreendidas por conceitos como “minoría” (indicando uma situação definida em relação ao poder da “maioría”). As perspectivas tribais que faltam poderão ser abordadas em profundidade por outros autores, mais bem situados e melhores conhecedores do que eu, se eles assim o desejarem. Este ensaio está, em grande parte, orientado – e limitado – pelo contexto museológico comparativo onde ele tenta se situar ⁴.

⁴ Se em alguns momentos insisto sobre a localização, na oposição, dos museus tribais, não pretendo que sua essência seja de oposição. Além disso, tomei o cuidado de evitar denominá-los como instituições da “minoría”, embora eles compartilhem certas características com outros centros culturais, locais ou étnicos. A condição “tribal” é reforçada por uma reivindicação indígena do tipo: “Nós fomos os primeiros”, antes da existência de qualquer nação multicultural, de qualquer mosaico ou caldeirão cultural a contestar ou enriquecer. Mas se as instituições tribais devem funcionar dentro (e contra) do sistema cultural dominante, elas também se apoiam sobre fontes autônomas de tradição, de poder e de identidade. A oposição “Maioría/Tribo”, que fundamenta algumas de minhas comparações, não pode ser reduzida à “Maioría/Minoría”.

DOIS MUSEUS ETNOGRÁFICOS, DOIS ENFOQUES



O MUSEU REAL: UMA VERSÃO HISTÓRICA

O Museu Real da Colúmbia Britânica, em Victoria, estende sua instalação permanente por dois vastos andares. O percurso da exposição é linear, cronológico e didático, recorrendo com muita frequência a explicações escritas e gravadas, a fotografias de época e a documentos.



Museu Kwagiulth, em Cape Mudge. Chefe Kwakiutl, Henry George, na inauguração do Museu, em junho de 1979. Foto impressa em cartão-postal. (Foto E. Curtis)

A primeira metade da exposição, situada no segundo andar, trata da ecologia e da sociedade aborígine da Costa Noroeste, antes do contato. Explica a adaptação ao meio ambiente e descreve a “tecnologia” (tecelagem, canoas, vestuário, habitação, utensílios etc.), as máscaras e a mitologia. Trajes tradicionais sofisticados estão expostos em manequins de tamanho natural.

Uma projeção muda, de um filme antigo, de Edward Curtis – *Na Terra dos Caçadores de Cabeça* – mostra embarcações tradicionais com dançarinos mascarados na proa (é encantador ver essas máscaras e canoas familiares em movimento). Ilustrações antigas e fotografias nas paredes apresentam o mundo indígena nos primeiros anos do contato. No espaço escuro, as máscaras são iluminadas uma após a outra, enquanto vozes gravadas contam seus diferentes mitos.

A cultura branca, o comércio e o poder surgem justamente em plena descida para o andar inferior. As figuras de xamã *Haida*, esculpidas pela primeira vez nos anos 1880 e 1890, estão embaixo das escadas sugerindo, desta forma, o declínio da autoridade do xamã tradicional. Uma escultura *Tlingit*, representando um padre cristão, assinala as novas forças contra as quais as populações indígenas vão ter que lutar. Objetos do próspero comércio de “curiosidades” ilustram a mudança e a diversificação na produção artística e cultural indígena, em resposta aos estímulos exteriores, registrando seu êxito inicial.

Entretanto, esta representação de um contato cultural não catastrófico é imediatamente interrompida por uma evocação dramática da epidemia de varíola dos anos 1860. O visitante passa por um corredor, onde as paredes estão cobertas por enormes rostos indígenas, que produzem angústia em quem os vê (são retratos feitos por Edward Curtis) e onde uma voz gravada fala do declínio maciço da população, da crise cultural e do combate pela simples sobrevivência.

Na continuação deste corredor aparece uma lembrança da influência missionária: fotos de estudantes indígenas uniformizados, uma máscara quebrada, mas nada sobre a complexidade da “conversão” e daquilo que ela pode ter significado do ponto de vista indígena.

Logo em seguida, surge a seção de documentos sobre as cerimônias do *potlatch*, com testemunhos documentais e fotográficos da repressão promovida pelo governo canadense, relatos dos jornais e protestos de Franz Boas contra uma tal política. Nesta seção histórica, pode-se passar um bom tempo lendo textos: tanto explicações modernas, como documentos daquela época.

A visita conduz, em seguida, à maior peça da exposição, onde se encontram a maloca reconstruída de um chefe, uma floresta de totens e, dentro de vitrines, máscaras e outros objetos artísticos, e cerimoniais classificados por “tribos” – *Tshimshian*, *Bella Coola* etc.

A exposição continua no interior da grande maloca escassamente iluminada, com a atmosfera sendo sugerida por um fogo simulado e cantos gravados, até a seção final, intitulada: “*A Terra: 1763 - 1976*”. Aqui, fotos e textos chamam atenção para o longo combate pelo uso e a posse das terras, incluindo a viagem de uma delegação *Salish* que saiu da Costa para Londres em 1906 e as reclamações recentes pela terra (uma grande foto de índios *Atabasca*, bloqueando uma linha da estrada de ferro, em 1975).

De uma maneira geral, o tratamento histórico da exposição não é comum, pela sua complexidade e, sobretudo, pela introdução do poder branco, tão prematura na seqüência. A “mudança” não é apresentada em compartimentos separados ou acrescentada apenas no final da exposição. (CLIFFORD: 1988, 201-202).⁵

A grande peça principal, com a maloca do chefe e seus objetos antigos, é precedida por lembranças das missões, da repressão ao *potlatch* e, em seguida, das lutas pela terra. **Deste modo, a maloca não aparece simplesmente como um espaço “tradicional arcaico”, mas como um lugar de poderosa autenticidade cultural, cercado pelo conflito e a mudança. A parte histórica sugere que os objetos tradicionais expostos não foram necessariamente feitos antes do poder branco, mas na relação com ele, às vezes para desafiá-lo.**⁶

A abordagem histórica geral do Museu Real da Colúmbia Britânica é linear e sintética. Conta uma história de adaptação cultural, de crise e de conflito, numa escala regional mais ampla. A história, tal como vivida por grupos específicos, e as contribuições das tradições “míticas” e da agenda política local para as diferentes versões históricas, estão agrupadas na seqüência mais importante. Veremos que a história tem uma orientação diferente no Centro de U’Mista.

O MUSEU DA UNIVERSIDADE: UMA VISÃO ESTÉTICA

No Museu de Antropologia da Universidade da Colúmbia Britânica, os objetos em exposição parecem, às vezes, menos importantes que o prédio de Arthur Erickson, com sua localização no alto do rochedo – o que não se pode dizer do enorme “caixotão sem janelas” que é o Museu Real, de Victoria.



MAUCB - Museu da Universidade. O “Urso agachado”, escultura contemporânea do artista Haida Bill Reid. (Foto W.McLennan)

Dos quatro museus, o da Universidade é o único que começa a fazer justiça aos aspectos monumentais e de concepção espacial da escultura da Costa Noroeste. O prédio administra espaços amplos e pequenos, mas é dominado pelo seu Grande Hall, uma área que sobe em forma de flecha, com vigas em concreto maciço, lembrando uma “grande maloca” tradicional.

No entanto, o Grande Hall, diferentemente do espaço tradicional de sombras e clarões vacilantes, banha-se na luz do dia, através de uma parede imponente inteiramente de vidro. Este espaço possibilita total visibilidade dos objetos, em geral de qualquer ângulo. A primeira frase do guia impresso diz:

O Museu de Antropologia mostra os artefatos dos Índios da Costa Noroeste, de maneira a destacar suas qualidades visuais, tratando-os como obras de arte.

Entrando no museu, desce-se uma rampa levando diretamente ao Grande Hall, que contém velhos mastros totêmicos, pilares de casa, estojos e pratos cerimoniais. Entre eles, descobre-se duas grandes e maravilhosas esculturas de Bill Reid (o artista *Haida* contemporâneo, que é uma espécie de espírito tutelar do museu): um velho marinheiro, “lobo do mar”, com baleias assassinas e um urso agachado. A etiqueta do urso está redigida assim :

Grupo cultural: Haida
Lugar: Vancouver, Colúmbia Britânica
Data : 1963
Objeto: escultura contemporânea
Descrição: A 50045, urso
Escultor: Bill Reid
Observação: esta escultura pode ser tocada com cuidado

A maior parte das etiquetas no Grande Hall, igualmente lacônicas, compreende pequenos desenhos da peça no seu contexto original. Os contextos discretos, ligeiramente idealizados, são concebidos para não perturbar o impacto visual das obras (para as esculturas de Reid não há desenhos, por razões evidentes: sua localização original é um museu).

No Grande Hall, tudo é maior do que o tamanho natural, mas tudo é acessível, traduzindo de alguma forma a **presença** destas esculturas, ao mesmo tempo monumentais e íntimas. (No Museu Real, de Victoria, os maiores mastros antigos estão em vitrines). Em seu contexto original, os mastros, os pilares e os pórticos de entrada estavam quase sempre fixados nas residências, bordeando as vias públicas. As pessoas passavam diante deles todos os dias. O Grande Hall, sem vitrines separando os visitantes dos objetos, com espaços para andar em volta das esculturas e com lugares convidativos para sentar-se junto a elas, reproduz algo desta intimidade com os monumentos.

Uma certa ambigüidade do “dentro” e do “fora” também é criada. O Grande Hall foi concebido desta forma, com a intenção de deixar visíveis do interior os mastros totêmicos e as casas de estilo tradicional, construídas recentemente atrás do Museu, tornando-os parte da exposição. Duas malocas *Haida* e muitos mastros foram construídos entre 1958-1962 pelo artista *Haida*, Bill Reid, ajudado pelo artista *Nimkish (Kwagiulth)*, Doug Cranmer. A colaboração deles – artistas de etnias diferentes – mostra como a categoria arte e cultura da Costa Noroeste, no emergente contexto geral e, sobretudo, em um



O escultor Hesquiaht Tim Paul trabalha um mastro totêmico no ateliê do Museu Real da Colúmbia Britânica. (Foto MRCB)

grande museu urbano, torna-se mais importante do que formas específicas de clãs, de línguas ou de aldeias.

Mastros feitos por outros artistas contemporâneos, representando diferentes tradições, estão espalhados em volta. O fato destas obras novas estarem próximas a velhos objetos, reunidos atrás da parede de vidro, torna muito clara a **mensagem mais importante do museu: as obras tribais fazem parte de uma tradição dinâmica que continua. O museu expõe suas “obras de arte” como fazendo parte de um processo de invenção, não como tesouros salvos de um passado remexido.**

Deixando o Grande Hall, passa-se do monumental para a miniatura. A “Galeria das Obras-Primas” contém pequenos objetos, escolhidos pela qualidade de seu acabamento: esculturas de madeira, de osso, de marfim e de argila; raridades, pentes, cachimbos, maracás e jóias. Aqui também a mistura do antigo e do novo mostra a continuidade da arte tradicional. Braceletes em ouro e prata – metais comercializáveis, cuidadosamente lavrados pelo artista Charles Edenshaw no fim do século XIX – aproximam-se de obras comparáveis realizadas pelos “inovadores” contemporâneos, Bill Reid e Robert Davidson. A galeria é escura. Os objetos estão expostos no estilo “loja” e as etiquetas reduzidas ao mínimo, o conjunto todo indicando que se trata de tesouros artísticos.

O teatro, atrás da “Galeria das Obras-Primas”, serve para pequenas exposições, conferências, projeções de filmes, sessão de contadores de histórias e demonstração de técnicas indígenas. Ele se encontra ao lado de um pequeno espaço reservado às exposições temporárias e perto da inovação museográfica mais conhecida do Museu: suas coleções destinadas à pesquisa e dispostas em “reservas visíveis”.

Peças vindas das culturas indígenas da América do Norte, assim como da China, do Japão, da Melanésia, da Indonésia, da Índia, da África estão colocadas em vitrines ou em gavetas, que podem ser abertas livremente pelo público. Uma documentação rica, sobre cada uma das peças, está disponível em volumes impressos. Aqui a apresentação é feita de maneira oposta à abordagem estética, sensível em todo o resto do museu. Em grandes quantidades, os objetos da reserva não aparecem como obras-primas. Em vez disso, insis-

te-se sobre a taxionomia: uma enorme arca encerra estojos e cestos de todas as formas e tamanhos, vindos do mundo inteiro.

As gavetas cheias de pequenos objetos provocam uma vontade secreta de descoberta e uma excitação de revelar mistérios guardados em baú, mais do que o sublime espetáculo da grande arte teatral.

A seção das reservas visíveis compensa a escolha e as explicações mínimas da exposição permanente, com uma abundância de objetos e informações. Aquilo que essas duas estratégias excluem – uma narrativa histórica elaborada – está simbolizado pela inclusão marginal de um objeto quase escondido num canto, na saída da exposição permanente. Um anjo esculpido, em 1886, pelo artista *Tshimshian*, Freddy Alexei, para a pia batismal de um templo metodista, lembra a versão detalhada, que é contada em *Victoria*, sobre o contato entre as culturas, as missões, a colonização e a resistência.

DA MUSEOLOGIA “COLONIAL” À MUSEOLOGIA “COOPERATIVA”

A exposição estilo “caixa preta” do Museu Real da Colúmbia Britânica cria um ambiente escuro, completamente intimista, onde a ordem seqüencial e o ponto de vista são controlados com objetivos didáticos explícitos.

Já o Museu de Antropologia da Universidade oferece um grande espaço “aberto”, banhado de luz, ligado a galerias menores e acessível por muitos lados. Ainda que exista um percurso usual aconselhado no Museu de Antropologia, não se trata de uma progressão linear e, portanto, a “mensagem” da exposição permanente não depende, de forma significativa, da passagem de uma seqüência a outra. Chama-se a atenção para os objetos individuais, mais do que para um contexto onde eles estariam inseridos. A história está, em grande parte, ausente.

Um dos indícios de uma abordagem histórica, em contraste com uma abordagem estética, é o uso sistemático de fotografias, sobretudo em preto e branco ou em sépia. (As fotos em cores são sinal de modernidade, aquelas em preto e branco, sinal do passado). As fotos históricas, colocadas geralmente em quadros, emoldurados ou não, mostram os objetos expostos ou similares, em uso. Vistas impressionantes de vilarejos indígenas da Costa Noroeste, na virada do século, revelam o que hoje consideramos como “esculturas” ou “obras de arte”, anexadas às casas e sustentando-as. Às vezes, pode-se ver alguém de suspensórios ou calçado com botas de cano alto abotoadas no coturno, passeando na praia. Três, dos quatro museus aqui citados, servem-se muito de fotos antigas, ampliadas não raras vezes de maneira sensacional. Mas o Museu de Antropologia (da Universidade) não mostra qualquer foto em sua instalação permanente. Este fato sinaliza sua estratégia diferente.

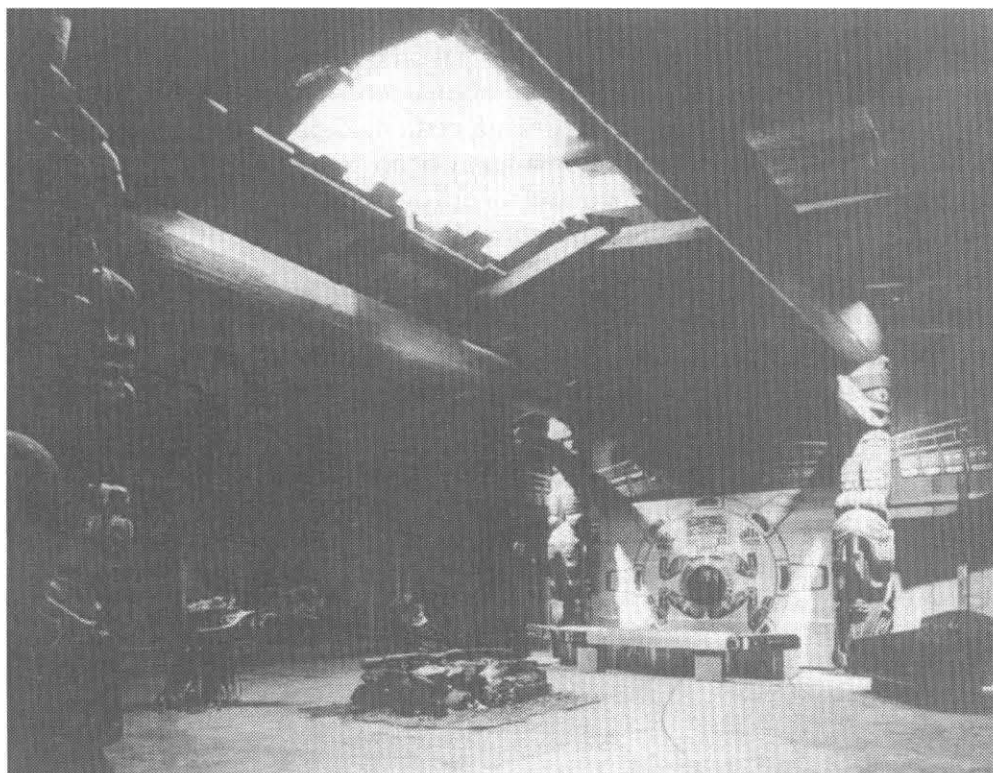
Ainda que os dois museus – o Real e o da Universidade – apresentem o contexto dos objetos tribais, de múltiplas maneiras, as concepções que orientam suas exposições permanentes se diferenciam, de uma forma surpreendente e complementar, uma insistindo sobre a história, a outra sobre a estética.

A insistência sobre a estética no Museu da Universidade atinge seu ponto culminante no espaço circular em frente às “reservas visíveis”, dedica-

do à escultura monumental de Bill Reid, “O Corvo e os Primeiros Homens” (*Raven and the first Men*), que retrata um mito de criação *Haida*. Programas de vídeo documentam a produção desta obra de arte executada sob encomenda, registram também a construção de um mastro totêmico esculpido por Reid nas ilhas da Rainha Carlota e mostram ainda o artista *Nishga Norman Tait*, ensinando a jovens índios como entalhar uma canoa.

Ao longo dos últimos dez anos, o Museu de Antropologia da Universidade e o Museu Real abriram suas coleções e seus programas educativos aos artistas índios e às atividades culturais. Suas exposições na Costa Noroeste, tanto permanentes como temporárias, refletem as correntes da arte tribal, a cultura e a política. Mesmo se suas reações são limitadas e suas formas de exposição e contextualização não rompem radicalmente com as práticas museográficas tradicionais, os dois grandes museus são exceção pela atenção dada à vitalidade e à resistência das tradições que eles documentam.

O Museu Real, há algum tempo, vem encorajando artistas índios a usarem objetos do próprio Museu como modelos e contratou alguns deles para o seu quadro de pessoal. Encomendou novas obras “tradicionais” e emprestou-as às comunidades indígenas para o uso em cerimônias. Um ateliê aberto, em pleno funcionamento, acolhe os visitantes na entrada do museu, enquanto a exposição permanente da Costa Noroeste termina dando uma profundidade histórica aos movimentos de luta pela terra, num combate que dura há mais de um século. A visita acaba numa galeria de esculturas *Haida*, de calcário, explicando a origem desta forma de arte e seu recente renascimento, pelo contato com os comerciantes brancos. Depois de documentar a perda e a supressão de técnicas de escultura e de princípios de composição muito sofisticados, a exposição conclui com essa afirmação:



Museu Real da Colúmbia Britânica, em Victoria: a parte interna da Maloca do Chefe. (Foto MRCB)

⁷ O livro de Jensen e Sargent é um catálogo com uma exibição impressionante de coberturas de botão, abrangendo a mitologia, a história oral e escrita, o *design* e a produção atual. É composto, sobretudo, de declarações de fabricantes de coberturas de botão e reflete, no seu arranjo, as seqüências de um *potlatch*.

⁸ O diretor do Museu de Antropologia da Universidade da Colúmbia Britânica, Michael Ames, com muita franqueza, definiu a posição da instituição que evolui, algumas vezes, de forma difícil e contraditória. Ele cobrou insistentemente das autoridades dos museus canadenses uma acolhida mais aberta aos problemas dos índios e procurou articular compromissos entre a função tradicional dos grandes museus e a crescente politização de suas atividades. (AMES:1986 e AMES:1987). Ames defendeu ainda a autonomia administrativa dos diretores de museus diante da forte pressão política intervencionista – como na recente polémica relativa à exposição “*The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada’s First Peoples*”. Uma museologia cooperativa pressupõe compartilhar, de fato, o controle administrativo e as decisões sobre o museu, não se limitando a atribuir aos índios um papel meramente consultivo. Um exemplo atual é a grande exposição sobre o *potlatch*, “*Chiefly Feasts*”, programada para o Museu de História Natural por Aldona Jonaitis, com Glória Cranmer Webster como curadora da seção moderna.

⁹ A apreciação ocidental de objetos tribais *enquanto* obras de arte, remonta aproximadamente ao “primitivismo” moderno de Picasso e de sua geração (RUBIN: 1984). Por mais controvertida que tenha sido esta apreciação, a instituição de uma “arte tribal” é, atualmente, uma importante fonte de poder indígena – e de renda.

¹⁰ Wallis (1989) discute a arte como mecanismo de tradução, que ao mesmo tempo revela e oculta os significados.

Estes princípios e estas técnicas só foram redescobertos e dominados muito recentemente. A arte Haida contemporânea toma novo fôlego e espera-se que esta exposição contribua para o seu renascimento.

O Museu de Antropologia da Universidade abriga obras de grandes artistas do século XX – Reid e Davidson. No teatro do museu, mulheres de um grupo vizinho – os *Musqueam* – demonstram suas técnicas de tecelagem, que estão sendo recuperadas. Exposições importantes estão previstas em colaboração com os artistas índios e com a participação de museólogos indígenas (JENSEN e SARGENT: 1986).⁷

O pessoal branco da Universidade da Colúmbia Britânica fala em passar de uma museologia “colonial” a uma museologia “cooperativa”. Embora existam obstáculos a uma tal transição – os riscos de paternalismo liberal, o poder custodial arbitrário dos museus e seu conservadorismo, a má vontade em ver com olhos críticos a história de algumas aquisições – é raro ouvir nos museus da América do Norte um anúncio tão claro de tais prioridades.⁸

As exposições dos dois grandes museus provam como é possível, na mostra de peças tribais, introduzir uma consciência da evolução político-cultural em dois contextos tradicionais importantes – o histórico e o estético. Definindo *grosso modo* as duas instituições, chamei atenção, com particular insistência, para suas exposições permanentes, ambas concebidas nos anos 70, deixando um pouco de lado suas exposições temporárias mais diversificadas, suas atividades nos arquivos, na pesquisa e no exterior. Nessas áreas mais flexíveis, pode-se ver uma inclinação para multiplicar as estratégias explícitas de interpretação, uma tendência característica do contexto político em permanente mudança e disputa.

Por exemplo, a discussão mais comum nos grandes museus de arte e antropologia era sobre a escolha de quais aspectos deviam predominar na exposição: o estético ou científico, o formal ou o cultural. Hoje, isto parece estar sendo substituído taticamente por abordagens habilmente combinadas. O contexto “cultural” está presente, numa certa medida, em todos os museus que visitei, da mesma forma que uma apreciação “estética”. De fato, o tratamento mais “formalista” que encontrei foi em um museu de antropologia, cujo resultado mostra a arte aparecendo como processo cultural.

O tratamento dos artefatos *enquanto* obras de arte é uma das maneiras correntes, das mais eficazes, para fazer passar de uma cultura a outra um sentimento de qualidade, de significado e importância⁹. Não é necessário que isto seja feito colocando simplesmente no mesmo nível critérios estéticos ocidentais e não-ocidentais. Cada um dos quatro museus, de forma diferente, mistura contexto e narração, deixando aberta a possibilidade de uma apreciação estética dos objetos expostos. Cada um deles evoca significados, ao mesmo tempo, globais e locais, para diferentes ambientações e categorias interpretativas (ou esquemas de tradução) da “arte”, “cultura”, “política” e “história”¹⁰.

DOIS MUSEUS TRIBAIS: NÚCLEOS DE RESISTÊNCIA?



Os dois “museus tribais” sugerem um outro eixo de comparação.

O museu “estético” da Universidade e o museu “histórico” de Victoria procuram um público cosmopolita e aspiram a uma posição “maior”, a um *status* comparável ao dos museus nacionais. Sob este ângulo, assemelham-se muito mais do que se diferenciam. Em contraste, o Centro Cultural de U’mistá e o Museu Kwagiulth da ilha Quadra são instituições “tribais”, que buscam o público local, interessado nas tradições, histórias e significados locais.

De uma forma esquemática, podemos dizer que os museus regionais expressam a cultura local, o parentesco, a etnicidade, a tradição e uma política de resistência. Já os museus “maiores” articulam cultura cosmopolita, ciência, arte e humanismo – freqüentemente com uma tendência *nacional*.

As características gerais do **museu “nacional”**, penso eu, são amplamente conhecidas, visto que toda coleção de arte ou de etnografia, que se esforça para ser valiosa, deve compartilhar essas qualidades:

1. A busca da “melhor” arte ou da cultura mais “autêntica”;
2. O interesse por objetos típicos ou representativos;
3. O sentimento de possuir uma coleção que é um tesouro para a cidade, para o patrimônio nacional, para a humanidade;
4. A tendência a separar as (belas) artes da cultura (etnográfica).¹¹

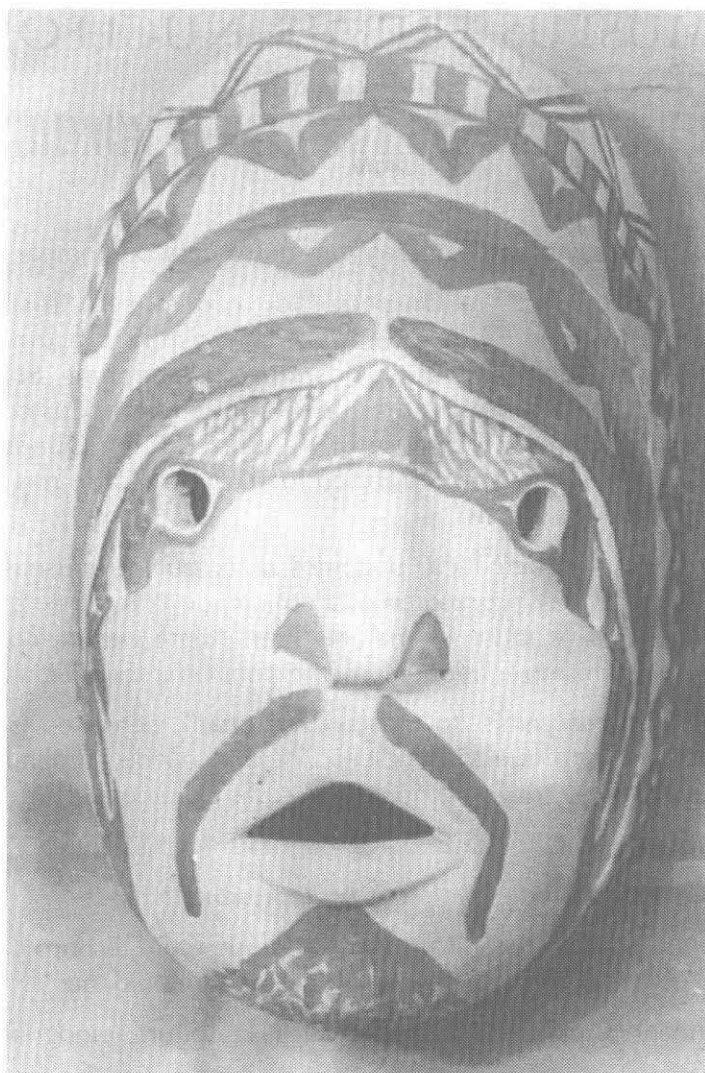
¹¹ O artigo de DUNCAN (1991) sobre o Louvre, como protótipo de museu nacional, proporciona relevantes informações sobre as origens. Ver também HORNE (1984) e COOMBS (1988).

A atitude do “museu maior”, diante do denominado “provincianismo” do museu local e de sua coleção “limitada”, é bem conhecida. O outro lado da moeda pode ser percebido num comentário sobre o Museu de Antropologia da Universidade, feito por um membro do pessoal de um dos centros tribais Kwagiulth: “Lá, eles têm um montão de bugigangas, mas não entendem muito do assunto”.

O museu tribal tem propostas diferentes :

1. Sua postura é, de alguma forma, de resistência, com as peças expostas refletindo experiências excluídas, um passado colonial e combates atuais;
2. A distinção arte/cultura é freqüentemente considerada fora de propósito ou simplesmente abolida;
3. A **História** geral ou linear (seja da nação, da humanidade ou da arte) é interpelada por histórias locais, das comunidades;
4. A coleção não procura incorporar-se ao patrimônio (da nação, da grande arte etc.), mas inscrever-se em práticas e tradições diferentes, à margem de todo o patrimônio nacional, cosmopolita.

Centro Cultural de U'mista.
Máscara da Coleção do
Potlatch. (Foto James
Clifford)



A posição de resistência das instituições tribais, entretanto, é mais complexa, não se define simplesmente como estando “à margem de”. E, deste ponto de vista, a experiência tribal aproxima-se de outras experiências “minoritárias”. O museu tribal ou minoritário e o artista, ainda que se situem localmente, podem também desejar um reconhecimento mais amplo, com alguma participação nacional ou até mesmo internacional. Um movimento tático constante se faz, então, necessário, indo da margem para o centro e vice-versa, aproximando-se e depois afastando-se dos sistemas dominantes, mercados, carreira, padrões de sucesso, modelos “da moda”.

As instituições e os artistas das minorias indígenas participam do sistema arte/cultura, mas com uma diferença. Por exemplo, o Centro de U'mista produz e explora “efeitos museográficos” triviais. (ALPERS: 1991). Mas como veremos, questiona-os igualmente, historicizando e politizando seus pontos de vista.

Portanto, de um lado, uma postura puramente local ou de oposição não é possível nem desejável para instituições minoritárias/tribais. De outro, a abertura para o sistema majoritário encontra uma resistência, é boicotada por ligações, interesses e aspirações locais, tradicionais, da comunidade. O re-

sultado é uma dialética híbrida muito complexa, como fica claro no artigo sobre arte e cultura dos chicanos (YBARRA-FAUSTO: 1991). Vamos ver como varia esta mistura de objetivos locais e globais, de compromissos com a comunidade, com a nação e com o planeta, comparando os dois museus indígenas: o Centro Cultural Kwagiulth e o Centro Cultural de U'mista.

O PATRIMÔNIO REPATRIADO: PROPRIEDADE DE QUEM?

O Museu e Centro Cultural Kwagiulth, da Ilha Quadra, na aldeia de Cape Mudge, tem aparência convencional. Atrás da entrada e da loja de presentes, uma grande peça semicircular, com uma galeria, apresenta objetos tradicionais nas vitrines, assim como vigas de madeira esculpidas, um mastro totêmico e uma canoa suspensa. Uma sala no subsolo serve para apresentações audiovisuais, visitas de escolas e de grupos. A estética geral é modernista – linhas nítidas, uma boa iluminação, arrumação impecável. Fotos históricas ampliadas estão expostas na parede circular. Um visitante, proveniente de uma grande cidade, não ficaria chocado por nada de insólito no estilo e na linguagem de apresentação deste Museu.

Uma observação mais atenta, no entanto, faz aparecer algumas anomalias. As fichas museográficas das máscaras, etiquetadas nas vitrines, têm uma descrição em uma frase ou duas, algumas vezes incluindo a informação: “usada em tal ou qual cerimônia”. Como eu estava avaliando o papel do museu numa comunidade indígena viva, o tempo do verbo pareceu-me ambíguo. Perguntei-me sobre o “uso” corrente, cultural ou cerimonial, dos objetos – uma pergunta que não me havia ocorrido, olhando os artefatos tribais num grande museu metropolitano.

Além disso, cada etiqueta no Museu da Ilha Quadra termina com a frase: “propriedade de”, seguida do nome próprio de um indivíduo. Uma questão de propriedade, jamais mencionada em tais exposições, é então formulada: quer dizer que todos os objetos são emprestados ao museu? Efetivamente, os proprietários nomeados são chefes individuais. Os objetos pertencem a famílias específicas, visto que na tradição não existe propriedade tribal. Sua permanência num “museu tribal” é o resultado de um acordo político.

Acontece que os objetos – tanto do Museu Kwagiulth, em Cape Mudge, na Ilha Quadra, quanto do Centro de U'mista, em Alert Bay – foram “confiscados” à força pelo governo canadense em 1922, após um grande *potlatch* “ilegal”, o maior já registrado em toda a região. Este *potlatch*, realizado em Village Island, tinha sido oferecido no fim de 1921 por Dan Cranmer, um índio *Nimkish* de Alert Bay, em colaboração com sua mulher Emma Cranmer e sua família (*Mamalillikulla*, de Village Island), ajudados pelo Chefe Billy Assu (*Lekwiltok*, de Cape Mudge).

Durante seis dias, Dan Cranmer distribuiu uma quantidade impressionante de bens a um grande número de convidados participantes da cerimônia. Como o *potlatch* realizava-se no inverno, numa localidade muito distante (Village Island está, hoje, totalmente desabitada), esperava-se, por essa razão, que mesmo um acontecimento dessa magnitude pudesse ser feito escondido.

dido das autoridades. Mas o agente índio em Alert Bay, William Halliday, ex-administrador de um internato indígena, soube do acontecimento e, imbuído de um “zelo civilizador”, decidiu que esta seria uma boa oportunidade para eliminar da região o *potlatch* “primitivo” e “desregrado”. Mobilizando a Real Polícia Montada canadense, ele mandou prender os participantes que foram julgados e condenados à prisão.

Um acordo foi, então, proposto: se os condenados e seus parentes renunciassem formalmente ao *potlatch* e entregassem seus tesouros – cobres, máscaras, maracás, mantas, apitos, cocares, tecidos, estojos – não seriam colocados na prisão. Alguns resistiram e cumpriram sua pena. Mas muitos, desmoralizados e querendo evitar o sofrimento de seus entes queridos, separaram-se dos objetos que lhes eram tão caros, um conjunto sem preço de mais de 450 peças, que terminaram nos grandes museus de Ottawa e de Hull, assim como no Museu dos Índios da América, de Nova York (*Museum of the American Indians*).

As autoridades ofereceram pagamentos simbólicos, sem qualquer relação com o valor real dos objetos na economia indígena. Por exemplo: placas de cobre valendo muitos milhares de dólares, graças à história prestigiosa de seus intercâmbios, foram “compradas” por menos de 50 dólares. A punição e a perda dos tesouros foram um golpe severo para a comunidade indígena tradicional: as trocas em grande escala desapareceram; a vida religiosa, a prática cerimonial e os laços sociais mantiveram-se com muita dificuldade, em face da mudança sócio-econômica e da hostilidade do governo, das missões e dos internatos. (SMITH: 1979 e COLE: 1985).

No entanto, as pessoas se lembravam dos tesouros perdidos. Com a legalização do *potlatch* e uma renovação cultural generalizada nos anos 50 e 60, um movimento surgiu em favor do repatriamento, já que os objetos tinham sido claramente adquiridos pela força. Foi assim que depois de muitas discussões, o Museu do Homem, em Hull (hoje Museu Canadense da Civilização) aceitou devolvê-los. O Museu Real de Ontário seguiu, logo depois, o exemplo.

Mas algumas condições foram impostas. Os objetos não poderiam ser devolvidos a chefes individuais, nem muito menos a famílias, pois temia-se que, desta forma, eles ficassem sem a manutenção adequada ou até mesmo fossem vendidos a colecionadores particulares, por grandes somas. O tesouro deveria ficar alojado num “museu tribal”, num edifício à prova de fogo.

Houve discordância, entretanto, sobre o local onde se construiria o museu. Desde 1922, os sobreviventes do grande *potlatch* e seus descendentes haviam se reagrupado em duas comunidades *Kwagiulth*: Cape Mudge e Alert Bay. Finalmente, com a ajuda do governo e recursos particulares, dois museus foram construídos e os objetos repatriados distribuídos entre eles. As autoridades familiares, que tinham um direito sobre determinados objetos, decidiram o lugar para onde eles iriam. Os objetos de direito incerto ou passíveis de contestação foram distribuídos, segundo um princípio de quantidades iguais para cada local.

Os dois museus se diferenciam em muitos aspectos: arquitetura, modo de apresentação, significado político local, extensão de atividades e prestígio.

O Centro Cultural de U'mista faz parte de uma comunidade *Kwagiulth* mais ampla, mais mobilizada, com o espaço em volta de Alert Bay abrigando inúmeros artistas indígenas de reputação mundial. **O Centro funciona como**

um catalisador cultural e artístico para a região e está também ligado ao extenso circuito dos museus de Vancouver, de Victoria e outros. Sua diretora, Gloria Cranmer Webster, filha do índio *Nimpkish* Dan Cranmer, fez seus estudos universitários e participa ativamente dos colóquios nacionais e internacionais; ela imprime ao Centro de U'mista um dinamismo voltado para o exterior.

O MUSEU KWAGIULTH: AS LEMBRANÇAS DA COMUNIDADE

Em contrapartida, o Museu e Centro Cultural Kwagiulth, da Ilha Quadra, tem alguma coisa de íntimo e tranqüilo. Suas atividades culturais são mais limitadas e centradas na própria cidade onde se localiza. Não tem, como o Centro de U'mista, uma produção de vídeos, amplamente difundidos, sobre a repressão ao *potlatch* ou sobre o repatriamento do tesouro perdido.¹²

O Museu Kwagiulth, da Ilha Quadra, apresenta sua preciosa herança de forma simples, com breves explicações sobre a história dos objetos e seu significado tradicional. Mostra a quem eles pertencem. Aqui os objetos não são propriedade cultural (como nos museus maiores), nem propriedade "tribal" (como no Centro de U'mista), mas constituem propriedade "individual" (de uma família). Os objetos são expostos de uma maneira que ressalta sua singularidade e seu aspecto visual. Um visitante pode, sem muita distração, enquadrá-los como obras de arte.

Em seu estilo geral de apresentação, o Museu da Ilha Quadra é comparável ao Museu de Antropologia da Universidade – ainda que seu recurso a fotografias históricas lhe acrescente uma dimensão nova. E diferentemente do Museu Real e até mesmo do Centro de U'mista, conforme veremos a seguir, a exposição não inclui os objetos individuais numa narrativa histórica mais detalhada.

Os objetos, aqui, são lembranças íntimas da comunidade. E, ao menos para um estrangeiro, uma grande parte do seu poder de evocação, além de seu valor estético formal, reside no simples fato de se encontrar *aqui*, na cidade de Cape Mudge. Em um museu local, o *aqui* importa. Ou você viajou para vir a este local ou você já vive nele e identifica uma herança familiar. Naturalmente, todo museu é um museu local: o Louvre é parisiense, o Metropolitan Museum é um estabelecimento típico de Nova York. Mas se os grandes museus refletem sua cidade e sua região, eles aspiram a transcender esta especificidade, a representar uma herança nacional, internacional ou "humana".



¹² Os vídeos "Potlatch... A Strict Law Bids Us Dance" e "Box of Treasures", estão disponíveis no Centro Cultural de U'mista, Box 253, Alert Bay, B.C. VON TAO, Canadá.

Museu da Universidade. Anjo esculpido pelo artista Tshimshian, Freddy Alexei, em 1886, para a pia batismal de um templo metodista. (Foto James Clifford)

Em lugares como Cape Mudge e Alert Bay, a comunidade circundante e a história são partes indissociáveis da forte influência do centro cultural. Um estrangeiro se espanta com o envolvimento dos moradores com o museu, com aquilo que ele significa para os membros da comunidade.

Em Cape Mudge, as crianças vêm até a porta de bicicleta: causa admiração vê-las entrar com tanta frequência (será que é para ver um parente trabalhando atrás de uma mesa?). O que elas acham do conteúdo? O que lhes ensinaram sobre isso? Tais perguntas não se colocam espontaneamente, quando se fala dos museus metropolitanos e de seu público. (Por quê? Os museus tribais tratados com seriedade forçam a questão). Por que é difícil conceber os grandes museus em função das comunidades que eles **representam** e segundo os saberes locais, com tendência à universalidade, que eles expressam?

Cape Mudge é uma aldeia de pescadores relativamente próspera. As casas de madeira estão dispostas em uma ou duas filas de profundidade, de frente para o mar, lembrando as antigas comunidades *Kwagiulth* que podem ser vistas em velhas fotos. O museu se alinha ao lado da escola, do cemitério e de uma igreja.

Uma mulher, que trabalha na loja de presentes, responde ao meu comentário sobre as reações dos moradores ao repatriamento do tesouro:

- *"Sim, é bom para eles terem os objetos perto deles"* ("Perto deles"...O que ela quer dizer com "perto deles"? Uma presença cotidiana e um sentimento de parentesco? Uma mensagem de orgulho e de autonomia local? A lembrança histórica de uma perda? Quais os significados locais de "perto deles"?). Esta explicitação de significados altera as percepções do visitante, acostumado a ver as exposições de arte e cultura tribal apenas nos grandes museus.

A FOTO E SUAS LEITURAS: MEMÓRIA E IDENTIDADE

Dou-me conta da alteração, quando entro na loja de presentes do Museu da Ilha Quadra. Noto que cartões-postais, feitos a partir de fotos de Edward Curtis, estão à venda, aqui: são retratos sépia de homens e de mulheres *Kwagiulth* no começo do século. Todos eles me parecem bastante familiares. Já os vi em agendas de luxo, em calendários (com títulos do tipo "Sombras"), em posters colados nas paredes de quartos.

Minha primeira reação é de desapontamento. Será que viajei tanto, até a Ilha Quadra, só para encontrar rostos tão conhecidos, até mesmo estereotipados? Sei muito bem como Curtis produziu quase todos os retratos que fez (LYMAN: 1982, HOLM e QUIMBY: 1980). Algumas dessas pessoas estão, provavelmente, trajando as perucas e as roupas que Curtis transportava sempre consigo e usava-as para criar uma "imagem mais autêntica". Em todo caso, duvido muito que este homem num cartão-postal, com um anel no nariz, usando uma roupa de entrecasca de árvore, segurando uma placa de cobre, tenha tido esta aparência na vida cotidiana.

Pegando outro cartão-postal, vejo o retrato colorido de um homem, vestindo um casaco decorado com botões, tendo na cabeça um adorno de pêlo

de animal, onde aparece uma máscara esculpida e incrustada de madreperolas. Atrás do cartão, o homem está identificado como “o chefe **Kwagiulth Henry George**, da tribo **Na-Kwa-Tok**, com o adorno de cabeça **Kla-sa-la** (Paz), na abertura do Museu Kwagiulth, junho 1979”. Este também não é o aspecto cotidiano de Henry George.

Olho de novo o primeiro cartão-postal e reviro-o, esperando uma legenda exatamente como aquela que lhe deu o próprio Curtis: “*Chefe Nakoaktok, com uma chapa de cobre*”. Este texto está escrito entre aspas e é seguido de outras precisões: os *Nakoaktok* são identificados como *Kwakwaka’wakw* (*Kwakiutl*). O texto continua:

Hakalaht (“onipotente, acima de tudo”), o chefe supremo, segura a placa de cobre Wamistakila (“ele fica com tudo que tem em casa”). O nome do cobre faz alusão a seu preço, avaliado em um valor equivalente a cinco mil mantas.

Olhando o retrato fotografado por Curtis, na aldeia de Cape Mudge, compreendo que se trata de um antepassado identificado, um indivíduo cujo nome é conhecido. O que a imagem comunica aqui pode ser inteiramente diferente do exotismo e do sentimento que experimenta um público de estrangeiros.

Mais tarde, encontrei um caso parecido, lendo o livro de Ruth Kirk sobre tradição e mudança na Costa Noroeste (KIRK: 1986). Uma velha *Hesquiaht*, Alice Paul, olha uma das imagens mais comovedoras de Edward Curtis – uma mulher contemplando o mar, vestida com roupa tradicional de líber, com uma fita em torno da cabeça e segurando um cesto – e descobre, estarelecida, que esta mulher, na foto, era sua mãe. Na época em que a foto foi feita, a mãe de Alice Paul trabalhava numa fábrica de conservas, enquanto o pai exercia seu ofício no mar, num barco de caçar focas. A mãe de Alice foi escolhida por Curtis, porque sabia confeccionar rapidamente as indispensáveis roupas de entrecasca de árvores e os cestos necessários. A filha comenta:

Vejo sempre sua imagem ... Cada vez que abro os livros, lá está ela. Mas eles nunca dizem o seu nome, somente ‘mulher Hesquiaht’. Mas ela tem nome. Eu sei o nome dela: é Virgínia Tom.¹³

(Ruth Kirk usa outra vez esta foto antiga, num relato sobre as mulheres *Hesquiaht*, ao lado de uma foto atual da neta de Virgínia Tom, diplomada pela Faculdade de Direito da Universidade da Colúmbia Britânica. Mas isto nada tem a ver com a história contada por Curtis).

A história de Cape Mudge vem à minha lembrança, inesperadamente, na loja de presentes do Museu de Antropologia da Universidade da Colúmbia Britânica. Um velho senhor e uma adolescente folheiam um catálogo sobre tecelagem *Musqueam*. Eles procuram lá uma imagem da tia da jovem. A reserva *Musqueam* (*Salish*, da costa) está apenas a alguns quilômetros. Eles encontram a imagem.

Depois de uma visita ao Museu Kwagiulth, da Ilha Quadra, não posso mais esquecer as *questões* de parentesco e de propriedade que devem sempre perseguir obras, imagens e histórias coletadas pela tradição viva, questões evitadas nas exposições dos grandes museus, onde as relações familiares e a história local estão diluídas no patrimônio da Arte ou numa narrativa sintética da História. Mas qual é o significado, sempre presente, dos objetos recolhidos, das imagens e das histórias para as comunidades indígenas e para os próprios clãs?

¹³ Ruth Kirk reproduziu, em seu livro (KIRK:1986), essa história que lhe foi contada. Para um relato sobre reencontros semelhantes com fotos antigas, ver MARGOLIN (1989). Neste caso, procurar as coleções do Museu Lowie, da Universidade da Califórnia, Berkeley, convertidas em história familiar para os índios Pomo da Califórnia.

Não sugiro que o vínculo local esteja sempre presente e repleto de significados, mas somente que não posso mais ignorar o problema da propriedade e da história das coleções oculto em instituições como o Museu de Antropologia. Também não posso aceitar – sem pensar duas vezes – o destaque excessivo dado à “Costa Noroeste”, nas exposições da Universidade da Colúmbia Britânica ou do Museu Real de Victoria. Nesta denominação – é verdade –, algo de importante está representado, uma história regional e uma obra estética em curso – numa escala suficiente para reclamar o seu lugar no universo nacional, cosmopolita, dos grandes museus. Mas falta alguma coisa: uma densidade dos significados locais, das lembranças, das histórias reinventadas.

¹⁴ O Museu havia colaborado anteriormente com os *Musqueam*, montando uma exposição sobre sua tecelagem, reapresentada recentemente. (JOHNSON e BERNICK: 1986).

Revisitando o Museu de Antropologia, percorro uma exposição temporária, instalada no teatro, intitulada “Orgulhoso de ser *Musqueam*”¹⁴, e aí constato a importância dos significados locais. A vitrine, na recepção, contém uma foto ampliada de velhos e meninos do grupo *Musqueam*, em 1988, uma manta tecida por Barbara Cayou, em 1987, e um fragmento de cesto de 3000 anos.

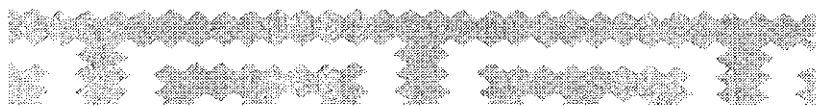
O essencial da exposição é uma série de fotos, que servem de documentos para a história do grupo, desde o fim do séc. XIX até hoje. Os curadores da exposição – os índios *Musqueam* Verna Kenoras e Leila Stogen – consultaram os anciãos do grupo e reuniram mais de 150 fotografias. Fizeram uma seleção cronológica, para ter a certeza de que cada família moradora na reserva estaria representada na mostra.

As etiquetas estão na primeira pessoa e os indivíduos na foto são identificados por seu nome próprio e sua situação familiar (por exemplo: “filho de”, “filha de”). Para uma imagem anterior a 1900, os curadores da exposição escrevem: “*Não tivemos tanta sorte com esta imagem, pois não obtivemos o nome de nenhuma das senhoras. O que foi realmente triste*”.

Segundo o pessoal do Museu, o livro de comentários sobre a exposição registra um extraordinário interesse da parte de um público internacional, com reações que se dirigem quase sempre diretamente aos curadores *Musqueam*. Quando deixar o Museu de Antropologia, a exposição irá de maneira permanente para o Centro Cultural *Musqueam*.

O CENTRO DE U'MISTA: A ARCA GUARDIÃ DAS TRADIÇÕES

Fotos e textos fazem também história na entrada do Centro Cultural d’Umista, em Alert Bay. Um dos textos reproduz um relato registrado e adaptado por George Hunt, em 1903:



Os chefes Kwagu’l discutiam a origem dos ancestrais, enquanto esperavam a segunda parte de uma festa dada por um chefe dos Tsaxis. No início, durante algum tempo, ninguém falou. Então Malid disse:

- "Foi o Sol, nosso chefe, quem criou os ancestrais de todas as nossas tribos".

Quando os outros perguntaram-lhe como isto tinha sido possível, pois o Sol nunca tinha criado sequer um único homem, o chefe calou-se. Outros disseram:

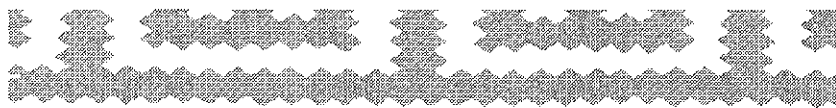
- "Foi o Visom¹⁵, Tlialagi'lakw, quem criou nossos primeiros ancestrais".

Nessa ocasião, falou o dono da casa, dizendo:

- "Escutai, Kwagu'l, e deixai-me revelar uma palavra realmente verdadeira. Tudo o que dizem os outros é um erro, pois foi a Gaivota a primeira a tornar-se um homem, tirando sua máscara e transformando-se em gente. Este foi o começo de um dos grupos de nossa tribo. E os outros nasceram, quando o Sol, o Urso Grizzly e o Pássaro-Trovão também tiraram suas máscaras. Esta é a razão pela qual nós, os Kwagu'l, formamos numerosos grupos, pois cada grupo tem seu próprio ancestral".

Um chefe Nawini, em visita, protestou e os Kwagu'l dos quatro grupos ficaram, então, com muita raiva. Pois os Nawini acreditam que quem criou os primeiros ancestrais de todas as tribos, a partir de pessoas que já existiam, foi o Transformador (ou o Criador). Mas os Chefes dos Kwagu'l ridicularizaram isso, dizendo:

- "Não diga que o Transformador foi o criador de todas as tribos. Na verdade, tudo que ele fez foi fazer uma brincadeira de mau gosto com os homens, transformando-os em animais: converteu um deles em guaxinim; o outro, em lontra e um terceiro, em veado-galheiro. Nós, os Kwagu'l, sabemos que os nossos ancestrais foram a Gaivota do mar, o Sol, o Urso Grizzly e o Pássaro-Trovão".¹⁶



Este texto é apenas um, no meio de uma dúzia de outros, expostos no corredor de entrada, onde os mitos da criação acompanham velhas fotos de aldeias (neste caso: Tsaxis, Fort Rupert e Kwagu'l, fotografadas por Edward Dossetter, em 1881). Fotos e textos retratam as principais comunidades indígenas da região, sejam elas ainda hoje habitadas ou não. A impressão que fica, como no texto acima citado, é de diferenças e de debates, de diversidade dentro de um mesmo contexto social e lingüístico (a festa e a discussão).

Com a introdução de fotos e textos, lado a lado, a exposição do Centro faz um desafio direto à maneira pela qual estes povos diferentes, mas aparentados, foram identificados pelos estrangeiros:

Desde que os primeiros brancos pisaram nossas terras, os órgãos governamentais responsáveis pelos assuntos indígenas nos chamaram de **Kwawkwalths** e os antropólogos, de **Kwakiutl**. Nós somos, na realidade, os **Kwakwaka'wakw**, nós falamos a mesma

¹⁵ N.T. - O Visom (do francês *Vison*) é um mamífero carnívoro, de pele pardacenta, macia e lustrosa, encontrado em estado selvagem na América do Norte e na Sibéria.

¹⁶ N.T. - Urso Grizzly – urso do oeste da América do Norte, conhecido por sua ferocidade (*ursus horribilis*); Pássaro-Trovão – na tradição oral de certas tribos da Costa Oeste, é um gigantesco pássaro, semelhante à águia, capaz de produzir raios, trovões e chuva. Guaxinim – no texto em inglês o termo é *raccoon*, uma variedade de animal carnívoro norte-americano, focinho pequeno e pontiagudo, rabo espesso e anelado, que anda na ponta dos dedos, do mesmo gênero que o mão-pelada e o guaxinim.

língua, mas vivemos em lugares diferentes e temos nomes diferentes para nossos grupos separados.

Concluindo a introdução sobre os mitos de origem, o texto proclama, bem incisivo:

Cada povo na terra tem sua própria história, contando como foi a sua origem. Como diz Bill Reid, no seu prólogo ao livro Arte Indígena da Costa Noroeste: “No mundo de hoje, há uma reputada crença generalizada, segundo a qual, há milhares de anos – considerando a maneira como o mundo conta o tempo –, os nômades mongóis atravessaram uma ponte terrestre para entrar no hemisfério ocidental e tornaram-se as pessoas conhecidas agora como os Índios da América.

Há, pode-se dizer, alguma evidência insuficiente a favor do mito da ponte terrestre. Mas há um monte de provas, confirmando que as outras verdades são todas válidas.

Eis aí algumas de nossas verdades. (REID, 1988)

Museu da Universidade. No primeiro plano, uma maloca Haida com mastros totêmicos feitos em 1962 por Bill Reid (artista Haida) e Doug Cranmer (artista Nimpkish). (Foto James Clifford)



O CONFLITO: MITO VERSUS HISTÓRIA

O tipo de exposição do Centro de U'mista, desde o começo, vem contribuindo para ressaltar uma oposição no campo da identidade (desacordo sobre o direito de nomear, de delimitar e de definir grupos específicos) e no campo da história (histórias discordantes sobre a origem e o futuro de um povo: o conflito da história científica e do mito local ou da genealogia política).

Desde o começo, a exposição demonstra o poder de recuperar relatos e objetos “coletados” por especialistas estrangeiros e de restituí-los a seu contexto original. Muitos dos mitos de criação, citados na entrada, são “Adaptados dos Textos Kwakiutl (*Kwakiutl Texts*), de Boas e Hunt, 1903-6”. Tudo aquilo que “a etnografia de emergência” recolheu, aqui e ali, é reciclado, passa a fazer parte de uma articulação atualizada da identidade e do poder *Kwakwaka'wakw*.

No final do longo corredor de entrada, o visitante penetra no cenário da “casa grande”, santuário do *potlatch*. Os tesouros do extraordinário *potlatch* de Dan Cranmer estão expostos aqui, nas paredes de uma grande peça, seguindo mais ou menos a ordem de sua apresentação no momento da cerimônia. Na porta, podem-se ler as lembranças de dois dos anciãos presentes na entrega dos objetos, em 1922:

E meu tio me levou ao salão paroquial, onde os chefes estavam reunidos. Odan pegou um maracá e disse: "Viemos dizer adeus à nossa vida". Depois, começou a cantar seu cântico sagrado. Todos os chefes, de pé, em volta do tesouro, choravam como se alguém tivesse morrido.

James Charles King, Alert Bay, 1977

Meu pai pegou uma grande placa de cobre, ela ainda está lá. Pegou um grande cobre e pagou nosso resgate para sairmos da prisão. Pois os Brancos não sabiam que valia muito dinheiro. Eles não acreditavam que custasse tão caro.

Todo ser vivo na terra tem uma história de seu povo; isto faz parte agora de nossa história, que fomos para a prisão por nada.

As coisas que Dan Cranmer fez, não terminaram; mesmo que se quisesse acabar com elas, ficariam para sempre na nossa lembrança.

George Glendale, Alert Bay, 19 de outubro de 1975

Na peça escura da "casa grande", projetores iluminam os tesouros. O cheiro de madeira é penetrante. Vigas de cedro maciço e pilastras sustentam um teto alto. Os objetos expostos estão aparafusados em suportes de ferro sobre estrados de madeira encostados na parede, justamente no lugar onde o público fica sentado, quando realiza-se o *potlatch*. Algumas vezes, parece até que os objetos estão nos observando, sobretudo as máscaras que possuem olhos, ouvidos, nariz e boca, como nota muito bem Patrick Houlihan (HOULIHAN: 1991). Duas grandes portas na extremidade da peça podem ser abertas nas ocasiões cerimoniais, dando acesso diretamente à praia.

A "casa grande" é, antes de tudo, um museu (não tem saída para fumaça; câmaras de vigilância estão instaladas nas vigas), mas a peça pode servir para outros usos. Os velhos ensinam cantos e mitos aos jovens. Grupos de dança se reúnem aqui (há uma grande tora de madeira para percutir os ritmos, montada sobre pequenas rodas). Uma escultura *Maori* cuidadosamente trabalhada, deitada sobre um banco, lembra um encontro recente dos povos do Pacífico, quando uma delegação *Maori* – grupo étnico da Polinésia, na Nova Zelândia – foi recebida no Centro de U'Mista.

No interior da "casa grande", a atmosfera é íntima, nenhuma vitrine separa o observador daquilo que ele observa. Os tesouros, arrumados numa procissão ritual, funcionam como um conjunto, com uma história coletiva para contar. É possível admirar suas qualidades formais individuais, mas a observação estética é interrompida por discursos políticos e históricos. (De fato, algumas críticas à exposição condenam a apresentação amontoada e a iluminação precária, que não ressaltam o vigor das formas, nem a maneira como elas apareceriam durante um *potlatch* – dramaticamente, ao clarão do fogo).

Aqui, peças de cobre, máscaras e maracás retratam um *potlatch* muito bem identificado. Todos os outros usos e significados que os objetos possam ter para os seus proprietários estão confundidos (assim como os próprios nomes de seus possuidores) com a história da cerimônia de Dan Cranmer e o repatriamento dos tesouros. Aliás, "U'mista" é uma palavra *Kwak'wala*, que

designa justamente o estado de sorte ou de boa fortuna dos prisioneiros de guerra que conseguem voltar para casa sãos e salvos.

Os visitantes da exposição descobrem o *potlatch* de 1921, o clima de repressão dominante, a lembrança local do acontecimento. A informação é transmitida por citações esparsas, colhidas de testemunhos orais e em arquivos históricos. Contrariando uma regra da apresentação “estética”, os visitantes acham, perto dos objetos, material para ler. E, em contraste com os hábitos etnográficos ou “culturais”, as fichas museográficas não identificam, com precisão, o lugar nem a função dos objetos (como acontece nos três outros museus). Na realidade, eles não foram sequer classificados, no sentido rigoroso de uma referência sistemática.

Em lugar disso, fichas detalhadas estão expostas nas prateleiras, entre os tesouros, contendo textos e citações escolhidos pelos membros da comunidade *Kwagiulth*. Encontram-se aí:

Uma petição, datada de 1919, feita pelos chefes, que protestam contra a repressão ao *potlatch*. Eles chamam a atenção para o prejuízo econômico daqueles que possuem cobres de valor, enumerando-os segundo seus nomes e seus preços em dólares. “*Deixem-nos em paz*”, pedem.

Uma mensagem, para Franz Boas, de um chefe *Kwagiulth*, mais ou menos com essas palavras: “*Se você veio para mudar nossos costumes, vá embora; do contrário, seja bem-vindo*”.

Uma citação de uma carta de 1922, do Inspetor Chefe das Agências Indígenas: “*O Dr. Boas é americano; ele devia ocupar-se daquilo que lhe compete e não se meter a defender o potlatch*”.

Lembranças recentes dos Velhos;

Descrições de outros agentes e missionários sobre costumes considerados “pagãos”;

Citações extraídas dos relatórios do agente índio Halliday (o tom é paternalista), e assim por diante.

Os textos são poderosamente evocativos: “vozes” de um passado conturbado, que provocam curiosidade, admiração, consternação, lástima, cólera... Uma das fichas mais resumidas contém dois documentos que merecem ser reproduzidos integralmente:

Devolvo-lhe o cheque nº 3799 de 22 dólares, em favor de Abraham, já que ele se recusa a aceitá-lo como pagamento de seus pertences, pois alega que esta soma é absolutamente inferior ao objeto que ele deu em troca. Ele quer que eu lhe comunique, que se for para aceitar os 22 dólares, ele prefere lhe dar de graça.

A maior parte dos outros cheques foram pagos aos Índios e ainda que alguns tenham julgado o preço, de fato, muito baixo, acabaram aceitando-os.

- W.M. Halliday, Agente Indígena, Agência Kwawkwulth,
Alert Bay, 1º de maio de 1923

Quanto ao cheque de 22 dólares, em favor de Abraham, eu o devolvo em anexo e peço-lhe que rogue a ele para aceitar esta soma. Todos estes objetos já estão agora no Museu e a avaliação foi fixada por funcionários daquela instituição.

- Duncan C. Scott, Diretor Superintendente Geral.
Departamento de Assuntos Indígenas, Ottawa, 16 de maio de 1923

A ORALIDADE, A ESCRITA E OS OBJETOS

Michael Baxandall nos lembra que as fichas museográficas não são – propriamente falando – descrições dos objetos aos quais elas se referem. Elas são, antes de tudo, interpretações que servem para abrir uma reflexão sobre quem fabricou o objeto, quem o expõe e quem o olha, estando este último encarregado de construir intencionalmente, ativamente, uma tradução cultural e um significado crítico (BAXANDALL: 1991).



Museu e Centro Cultural Kwagwalth, em Cape Mudge. Galeria Principal. (Foto James Clifford)

Na “casa grande” do Centro de U’mistá, o espaço que separa o objeto da sua etiqueta foi ampliado de forma extraordinária, estimulando com isso, de propósito, o papel construtor do espectador. Não existe mais uma relação de referência direta entre o texto e o objeto. Simplesmente puseram, bem em frente dos nossos olhos, a evidência de uma história valiosa, relacionada às peças. Reagindo diante de esculturas visualmente evocativas, o visitante está, ao mesmo tempo, costurando retalhos de uma história. Uma vez que, nesta história, a própria visibilidade dos objetos e sua presença neste local estão indissociavelmente misturadas, esses objetos não podem absolutamente ser tratados como ícones, do ponto de vista único da arte pura ou da cultura pura.

O efeito da exposição, pelo menos para mim, foi semelhante ao impacto produzido por uma história forte e emocionante: uma prática que cativa, envolve e *compromete* o seu público. Aqui, o compromisso era político e histórico. Não me era permitido simplesmente admirar ou compreender os tesouros. Eles me inquietavam, me entristeciam, me inspiravam e me encolerizavam – minhas respostas surgiam no espaço evocativo entre os objetos e os textos.

Há, naturalmente, pelo menos dois públicos principais para a exposição: os índios locais e o visitante de fora.

Para os índios locais, a apresentação é a da “nossa história”, do “nosso ponto de vista”, apoiando-se na memória oral e também nos arquivos (a história que resulta daí pode ser contestada, em certos aspectos, por outros grupos *Kwakwaka’wakw*, como veremos). Trata-se, sobretudo, de resgatar da tragédia uma mensagem de esperança e de auto-estima. A simples presença dos tesouros na baía d’Alert, já é um sinal da capacidade de rápida recuperação, da elasticidade cultural e do anúncio de um futuro, que se acreditava acabado e que se reabre, confirmando o sentimento de George Glendale, quando falou que “as coisas que Dan Cranmer fez não terminaram”.

Já o visitante ocasional, no entanto, pode apenas tentar adivinhar as respostas dos índios. Eu me pergunto o que é que ele sentirá, se sumirem as fichas museográficas impressas, que se encontram na “casa grande”? O que acontecerá com esses visitantes, que não interiorizaram “as tendências do museu?”¹⁷ Como é que o museu – enquanto “arca dos tesouros” *Kwakwaka’wakw* – dá continuidade e, ao mesmo tempo, transforma as formas tradicionais de riqueza, de acumulação, de coleção e de exposição? Que histórias esses objetos contam ainda e sempre? Quase nada conheço do modo como esta exposição educa e envolve um público indígena diversificado. O que os índios comentam uns com os outros? Qual é o poder tribal explícito mostrado aqui?

Para estrangeiros, como eu e os canadenses brancos da região, a exposição relata também a “nossa” história. É uma história de colonização e exploração, pela qual somos responsáveis, na medida em que participamos da cultura dominante e do processo de desigualdades, que continua. Nós nos confrontamos com um discurso que nos instrui e nos envergonha. Qualquer posição puramente contemplativa é desafiada pela mistura perturbadora de mensagens, ao mesmo tempo estéticas, culturais, políticas e históricas. Essa história impõe um senso de “localização”, para quem se compromete com ela, contribuindo para o sentimento que experimenta o indivíduo branco de estar sendo “olhado”.

¹⁷ A expressão “tendências do museu” é usada por BAXANDALL:1991.

Esta apresentação histórica é nitidamente diferente da exposição histórica do Museu Real da Colúmbia Britânica, em Victoria, que assumiu o perfil e as características da História da maioria – completa, acabada, “sem oposição”. Identificar um objeto como “tendo sido usado em um *potlatch*” não é a mesma coisa que mostrá-lo como patrimônio originário de um *potlatch* específico, participante de um combate cultural, que continua. Os relatos da História (objetiva) e da genealogia (política) não coincidem.

A diferença entre a tendência com a qual o visitante é guiado no Museu da Universidade da Colúmbia Britânica (estética majoritária) e no Centro de U'mista (história tribal), deve ser igualmente esclarecida. Apresentar um objeto como “arte”, numa tradição da “Costa Noroeste”, que continua viva, é subestimar seu papel como valor controvertido, numa história local de apropriação e reivindicação.

Os objetos da coleção do *potlatch* do Centro de U'mista são “tesouros” da comunidade e não “obras de arte”.¹⁸ Mas se os dois enfoques não coincidem, eles também não se excluem inteiramente. Disse anteriormente que uma das maneiras mais freqüentes de atribuir um valor transcultural (moral e comercial) a uma produção cultural é tratá-la como “arte”. Obras de arte antiga e, sobretudo, contemporânea, incluindo as obras de transição dos anos 40 e 50 do mestre escultor Chef Willie Seaweed, de Blunden Harbour, foram mostradas nas galerias de exposição temporária, ao lado da “casa grande” do Centro de U'mista. (HOLM: 1983).

Já no Museu da Universidade da Colúmbia Britânica, onde a arte antiga e nova estão presentes, os laços históricos entre elas são minimizados; não há nada de Willie Seaweed, nem de Mungo Martin, apenas algumas obras de Charles Edenshaw. Em contrapartida, toda a “arte” representada em U'mista preserva um forte acento “histórico”. E é difícil separar a “arte” da “cultura” numa gravura de uma baleia assassina, de Tony Hunt, sabendo que seu destino explícito é ser usada num *potlatch*.

Num canto da exposição, duas aquisições recentes estão colocadas lado a lado: uma velha máscara e uma antiga máquina de costura, identificadas como tendo pertencido a Marys Ebbets Hunt (1823-1919), *Anisalaga*, originária do Alaska e esposa do Agente da Baía de Hudson, em Fort Rupert. Sua bela máquina faz bem em garantir seu lugar entre as obras de arte, ao mesmo tempo em que rememora uma importante linhagem (Mary Ebbets Hunt era mãe de George Hunt, colaborador de Franz Boas e ancestral de inúmeros membros importantes da comunidade *Kwagiulth*).¹⁹

A REINVENÇÃO DO MUSEU



AS RELAÇÕES ENTRE MUSEUS

As diferentes orientações político/culturais da “arte” e da “história” nas quatro instituições não excluem as interligações, nem a comunicação. Os museus cooperaram durante os dez últimos anos, os museólogos idem, compartilhando exposições e assessorias técnicas. Um dos meus objetivos, ao

¹⁸ O vídeo do Centro Cultural de U'mista sobre o repatriamento da coleção do *Potlatch* (apenas para Alert Bay) recebeu o título de “A Arca dos tesouros”, depois do comentário sobre o museu feito por um velho índio. As categorias tesouro e obra de arte se sobrepõem, mas não coincidem. “A Arca Guardiã da Tradição” é o título da tese de doutorado de Ira Jacknis que escreve no seu resumo: “A Arca Guardiã da Tradição é uma expressão do idioma *Kwakiutl* que convém e que soa bem para um museu. Arcas, baús, estojos, cofres, cestos, caixas, eram fundamentais devido à importância dada pelos habitantes da Costa Noroeste para a guarda, classificação e acumulação de riquezas. Eram vistos como receptáculos, concretamente, dos objetos herdados e, metaforicamente, da transmissão dos privilégios ancestrais. O termo arca era usado no discurso do *potlatch* para destacar a guarda e defesa dos costumes, sua preservação. Boas usou a palavra para tentar explicar aos *Kwakiutl* seu trabalho com George Hunt. Ela também é usada pelos atuais *Kwakiutl* para referir-se ao seu Centro Cultural Indígena” (JACKNIS:1988, 3). A importante tese de Jacknis, que aprofunda muitos aspectos históricos aqui abordados, deve ser publicada em 1991 pelo *Smithsonian Institution Press*.

¹⁹ As únicas outras máquinas de costura que eu vi em exposição encontravam-se no Museu Real da Colúmbia Britânica, onde dois modelos antigos apareciam numa vitrine para mostrar a variedade de bens regularmente distribuídos em *potlatches*: máscaras, maracás, cobre, cerâmica, cafeteiras, tecidos, mantas etc. As máquinas de costura não dizem a mesma coisa na história cultural delineada em Victoria e na genealogia política retratada em Alert Bay.

Museu Kwagiulth, em Cape Mudge. Cartão-postal à venda na loja do Museu, retratando chefe indígena com uma valiosa placa de cobre. (Foto E. Curtis)



mostrar as potencialidades e as limitações das instituições majoritárias e minoritárias, foi o de argumentar que nenhuma delas pode dominar ou controlar integralmente as mensagens e os contextos importantes criados pelos objetos que elas expõem.

Seria ideal que a troca e a complementaridade, no lugar da hierarquia, caracterizassem as relações institucionais entre os quatro museus. Naturalmente há obstáculos reais para tais relações: as desigualdades nas subven-

ções, o prestígio, o acesso aos recursos. No entanto, na medida em que as perspectivas tribais tornam-se nacionalmente mais visíveis e que as coleções nacionais desistem de aspirar a totalidade e a universalidade, pode-se esperar que as relações entre as instituições reflitam essas mudanças.²⁰

O surgimento de centros culturais e de museus tribais torna possível um repatriamento efetivo e uma circulação de objetos, considerados por muito tempo – sem ambigüidade – como “propriedades”, pelos colecionadores e curadores de museus metropolitanos. É cada vez mais questionável a idéia de grandes museus – tais como o Museu Canadense da Civilização em Hull (Ottawa) e o Museu dos Índios Americanos, em Nova York (em processo de transferência para Washington D. C.) – expondo para a nação inteira as culturas indígenas americanas. Como é também controversa a própria existência de coleções primorosas, de um valor inestimável, mas que não circulam.

Podemos derrubar a lógica científico-política dominante, empregada para justificar a existência de coleções centralizadas, fazendo uso de seus próprios argumentos: 1) existe, hoje, uma notória capacidade das comunidades locais para realizarem atividades diferentes e sofisticadas com objetos de sua herança; 2) é cada vez maior a disponibilidade dos cidadãos (e pesquisadores científicos) para visitar lugares distantes e 3) há uma melhoria das comunicações profissionais. Portanto, uma distribuição mais variada, mais interessante e mais equitativa dos “bens” culturais deveria ser encorajada ativamente pelas agências financeiras, governamentais e privadas.

Depois de visitar o Centro Cultural de U'mista, comecei a perder a paciência com os relatos das negociações que se arrastavam, relativas ao destino do Museu dos Índios Americanos e de seu depósito cavernoso do Bronx, entupido de objetos indígenas, dos quais a maior parte nunca foi mostrada em exposição e talvez jamais o seja.

Esta coleção “maior”, “insubstituível”, deve ir para o Museu Americano de História Natural? Ou deve ser incorporada ao *Smithsonian Institution*? Ou ainda deve ser depositada nas dependências da Alfândega, no sul de Manhattan? Deve-se permitir a H. Ross Perrot transportá-la para o Texas? “Pertence” ela ao Estado de Nova York? Ou trata-se de um “tesouro nacional”, que deve ir para Washington? (Decidiu-se, finalmente, criar um novo museu no Smithsonian e usar a Alfândega como um anexo).

Lendo que muitos milhões de dólares foram coletados para “salvar” esta incômoda coleção, não posso esquecer que os dois museus indígenas *Kwagiulth* devem manter uma luta constante em busca de recursos para pagar suas despesas essenciais, desviando, assim, energias dos projetos da comunidade. Eles e uma dúzia de novos museus tribais e centros culturais poderiam sobreviver com apenas algumas migalhas caídas das mesas de Nova York e Washington.

E tem ironia ainda pior: em algum lugar do cavernoso depósito do Bronx, encontram-se 33 peças dos tesouros do *potlatch* de Village Island. Elas foram vendidas por W. M. Halliday, de Alert Bay, a George Heye, o insaciável arquiteto da coleção de Nova York. (Um documento exposto no Centro de U'mista registra esta compra efetuada em Ottawa, por um “preço excelente”. Halliday foi repreendido pelos seus superiores por ter o Canadá perdido essas peças). Até hoje, o Museu dos Índios Americanos recusou-se a devolver esses últimos tesouros que faltam à coleção do *potlatch*. (WEBSTER: 1988).

²⁰ Para uma apresentação precisa do Museu Tribal *Hoopa* (Califórnia) e uma argumentação convincente sobre as profundas diferenças e, ao mesmo tempo, as possibilidades de cooperação entre museus tribais e nacionais (universitários), ver DAVIS (1989).

O MUSEU: UM LUGAR DE REUNIÃO

Depois de comparar os museus nacionais entre si e com os centros tribais, resta agora indicar algumas diferenças entre os dois museus *Kwagiulth*. O Centro Cultural de U'mista, da baía de Alert e o Museu *Kwagiulth*, da ilha Quadra, adotam estratégias muito diferentes para expor suas respectivas partes dos tesouros recuperados.

Na baía de Alert, a exposição permanente apresenta a história do *potlatch* no período colonial e, em particular, a da grandiosa cerimônia de 1921, de Dan Cranmer, em Village Island. Já na ilha Quadra, onde o nome de Cranmer não é famoso, esta história é apenas narrada, mas não é destacada como atração principal.

Lá, na baía de Alert, aproximadamente uma dúzia de comunidades, que falam o *Kwak'wala*, são lembradas, assim como seus mitos de origem; a história do *potlatch* de Dan Cranmer serve de exemplo para uma história colonial comum. A sede dos tesouros repatriados é um grande conjunto *Kwakwaka'wakw*, caracterizado por manter uma "unidade nas diferenças", isto é, uma unidade "tribal" forjada por uma cultura comum e uma história de alianças, de opressão, e de resistência coletiva.

Na ilha Quadra, em Cape Mudge, a palavra "*Kwagiulth*", na denominação do museu, aplica-se a uma unidade maior e, **ao mesmo tempo**, a um grupo limitado de famílias. A sede para onde os objetos foram repatriados é uma comunidade, composta de chefes cujos nomes são conhecidos e de famílias, que possuem direitos permanentes sobre objetos determinados. Em suas memórias, publicadas recentemente, o chefe da aldeia de Cape Mudge, Harry Assu (*Lekwiltok*), expressa os dois pontos de vista:

Aqui, em Cape Mudge, nós criamos a Sociedade Nuyumbalees, para ter um museu e trazer os tesouros do potlatch. Escolhemos o nome Museu Kwagiulth, porque queríamos que ele fosse para todo nosso povo, não somente para nossa tribo Lekwiltok. Em Cape Mudge, nós estamos em um lugar por onde todo mundo pode passar facilmente, indo de nossas aldeias do norte para a cidade: Victoria ou Vancouver. É um bom lugar para se reunir. Nuyumbalees quer dizer "o princípio de todas as lendas". As lendas são a história de nossas famílias. É por isso que nossos chefes mostram nossas danças durante o potlatch, a fim de transmitir nossas lendas. (ASSU: 1989, 106)

Harry Assu descreve o museu como sendo, sobretudo, um lugar de reunião e de exposição das histórias das famílias, dentro de uma unidade maior, designada agora pelo termo *Kwagiulth*. Os objetos na coleção repatriada estão ligados às histórias das famílias e de seus direitos; eles são "mostrados", de maneira semelhante ao modo como as danças são executadas no *potlatch*.²¹ O público do museu é *Kwagiulth* e a instituição é concebida numa linguagem diferente e segundo um modo de expressão particular: de propriedade, de direitos e de exibição. A instituição do "museu", imposta como uma condição do repatriamento, foi reformulada em termos *Kwagiulth* tradicionais.

²¹ Para um relato sobre a forma como os objetos da Costa Noroeste, apresentados em um museu ocidental, foram convertidos por velhos anciãos indígenas (*Tlingit*) em ação "teatral" e em vigorosas narrativas míticas, históricas e políticas, ver a entrevista de Brian Wallis com James Clifford (WALLIS:1989). A atuação dos anciãos, como consultores para um projeto de remontagem, colocou seriamente em questão a classificação de objetos tradicionais - máscaras, maracás, tambores etc. - enquanto "objetos" (arte ou artefato).

Harry Assu continua:

Tudo isso funcionou muito bem. Todas as nossas coisas trazidas de Ottawa estão nas vitrines, no museu, segundo a família à qual elas pertencem. É o que as máscaras e os demais objetos significam para nós: bens de família. Eles contam para todo o mundo quais são os direitos de nossa família. Nós temos orgulho disso!

Com o nosso povo, você não precisa falar dos direitos e das danças que possuímos: basta chamar as pessoas e mostrar o potlatch para elas. (ASSU: 1989, 106)

UM MUSEU QUE FALA DIREITO

O museu fala **dos** direitos familiares **para** os *Kwagiulth*. Ele não coloca como prioridade – o que seria diferente – falar **de** todos os *Kwagiulth* **para** cada um deles e para um público não-tribal. O papel essencial do museu, segundo o chefe Assu, é expressar o amor-próprio da família e seus direitos – através dos objetos, mitos, danças, autoridade política. Este é o significado original da proposta da exposição, organizada tendo como base a propriedade familiar.

Direitos familiares semelhantes existem no Centro de U'mista, na baía de Alert, mas não são colocados no primeiro plano de sua apresentação. Considerando que, após 60 anos, continua a haver conflitos sobre as exatas atribuições familiares (nem todo mundo concorda com todas as etiquetas de Cape Mudge, na ilha Quadra), o Centro de U'mista reivindica a propriedade num nível mais profundo. Os objetos são apresentados no museu como tesouros e testemunhas históricas dos *Kwakwaka'wakw*. O que o Centro de U'mista busca, na realidade, é uma espécie de hegemonia no interior da unidade "tribal" dispersa, mas que emerge, conhecida antigamente como "*os Kwakiutl do Sul*".

No leque comum às instituições tribais, podemos talvez distinguir entre estilo "cosmopolita" e estilo "local", o que sugere públicos, aspirações e finalidades diferentes.

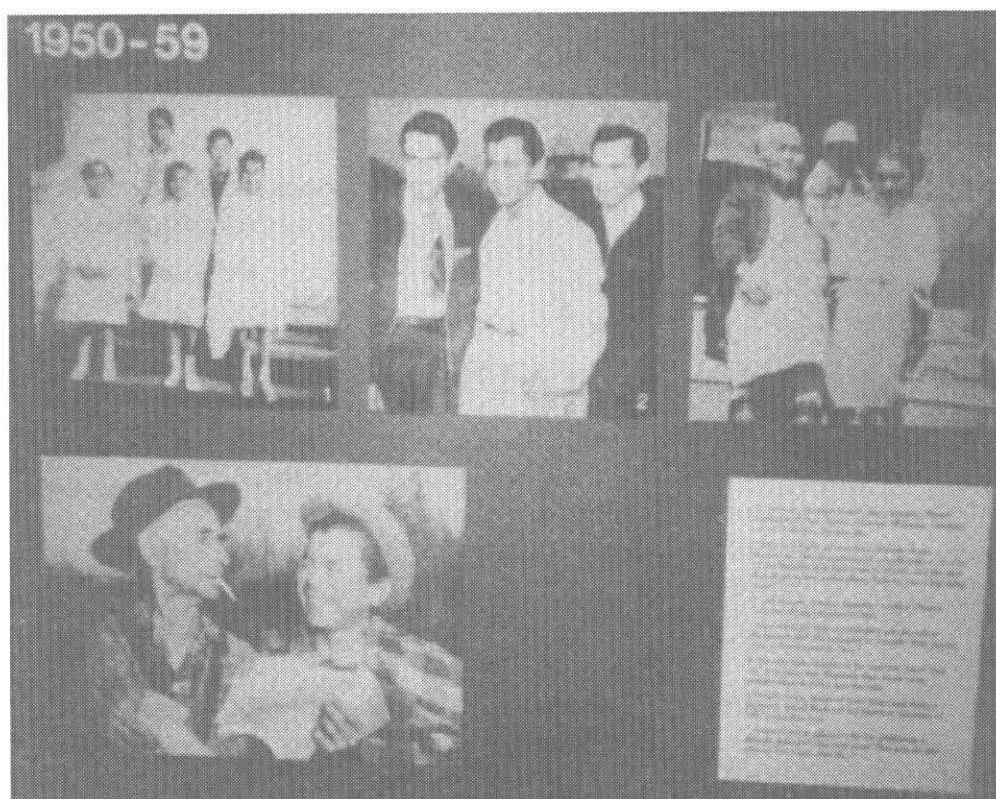
O Centro de U'mista é, ao mesmo tempo, um centro comunitário (com história oral, língua, vídeo e programas de educação) e uma instituição aberta para o exterior (oferecendo programas para um público amplo e diversificado, colaborando com os museus nacionais em exposições itinerantes etc.).

A Sociedade de U'mista compartilha os objetivos da Sociedade Nuyumbalees, de Cape Mudge, desempenhando o papel de catalisador da comunidade e de um local onde são conservados e mostrados objetos e histórias do poder tribal e seu significado.

O Centro d'Umista articula-se também no mundo mais vasto dos museus. Por exemplo, a exposição pelo décimo aniversário da obra de Mungo Martin, criada durante os piores decênios da opressão, irá a Cape Mudge, a Victoria e à Universidade da Colúmbia Britânica, assim como para muitos outros museus do Canadá e, talvez, dos Estados Unidos. Gloria Cranmer Webster, enquanto diretora do Centro, colabora com instituições nacionais

em Victoria e na Universidade da Colúmbia Britânica. E o Centro mantém artistas locais de primeira qualidade, especialmente os Hunt e os Cranmer, cujo público ultrapassa amplamente a ilha de Vancouver.²²

Museu da Universidade.
Exposição: "Orgulhoso de ser Musqueam", em agosto de 1988. Fotos de família, do cotidiano e de chefes da comunidade. (Foto James Clifford)



O Centro de U'mista apropriou-se também da tradição antropológica dominante. Franz Boas, a autoridade branca que colocou os *Kwakiutl* no mapa científico-social, figura como uma espécie de antropólogo da casa. Os textos *Kwakiutl*, que ele recolheu, são adaptados e citados; ele aparece como um aliado, na exposição do *potlatch*. Um laço de "família" vincula-o a George Hunt, avô do importante artista *Kwagiulth* Henry Hunt, cujos descendentes são muitos e vivem e trabalham agora na baía de Alert, perto de Fort Rupert. Em 1986, o Centro de U'mista organizou uma reunião, para a qual vieram 34 membros da família Boas, inclusive a filha de Franz Boas, Franziska, e inúmeros descendentes Hunt. Entre os presentes trocados, havia cópias de cartas da correspondência entre Franz Boas e George Hunt. Mantendo estes contatos com a família Boas, o Centro reencontrou os primeiros registros de cânticos locais, em lugares tão distantes como Washington D.C. e Indiana.²³ A "antropologia de emergência" foi repatriada.

²² Gloria Cranmer, por exemplo, ajudou na identificação e na organização de arte contemporânea para a mostra pioneira e para o catálogo produzido pelo Museu Real da Colúmbia Britânica. (MACNAIR, HOOVER & NEARY: 1984).

²³ *U'mista Cultural Center Newsletter*, Alert Bay, April 1987.

UM CENTRO DE DIVERSIDADE E POLÊMICA

O Museu da ilha Quadra não tem essas mesmas aspirações. Ele não situa sua coleção na arte, no mito e na história "*Kwakwaka'wakw*", recuperando assim, em um novo contexto, a cultura "*Kwakiutl*" registrada por Boas. Seus objetivos são mais modestos e pode-se mesmo encontrar, em certas áreas, uma crítica implícita ao programa do Centro de U'mista. O fato de o *potlatch* de Dan Cranmer ser apresentado com destaque num museu, dirigido por sua

filha, não pode ser politicamente indiferente. Na realidade, autoridades de outras famílias *Kwagiulth* têm uma opinião um pouco mais crítica sobre esse *potlatch* de Dan Cranmer, as personalidades que o animaram e o significado que ele continua a ter. O papel predominante dos Cranmer, dos Hunt e do Centro de U'mista não é incontestável.

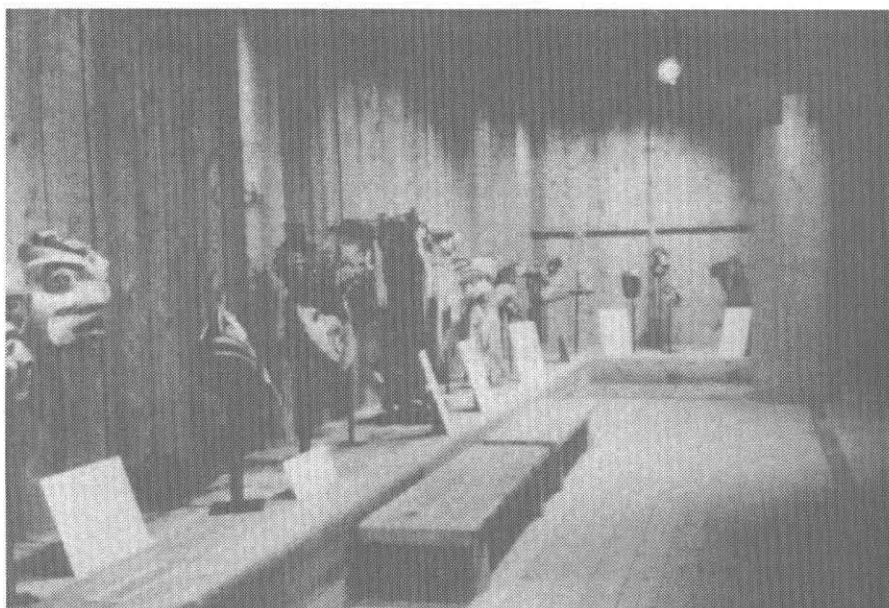
No fim da exposição do *potlatch*, na baía de Alert, lê-se o seguinte testemunho:

Quando vosso pai (Dan Cranmer) voltou, estava vestido assim, pés nus dentro dos sapatos. Ele deu tudo. Ele fez tudo, de uma só vez, para restabelecer nossa auto-estima, para fazer todas as grandes coisas para o nosso povo. Outros fizeram uma coisa de cada vez; ele foi o único a fazer tudo de uma só vez, pois sua mulher era uma sábia mulher.

Agnes Alfred, Alert Bay, 1975

O elogio de Dan Cranmer complica-se, com uma frase final prestando homenagem à sua mulher. Enigmática para um estrangeiro, a frase é explicada por uma neta de Agnes Alfred, Daisy (*My-yah-nelth*) Sewid Smith no livro *Prosecution or Persecution*, publicado por ocasião da abertura do Museu Kwagiulth, da ilha Quadra, em 1979. Este livro contém as recordações da sua prisão, gravadas por Agnes Alfred e Herbert Martin, que tinham participado do *potlatch*; descreve a cerimônia de Village Island como a obra coletiva de três famílias, os Cranmer (*Nimpkish*) de baía de Alert, os *Mamalillikulla*, que eram a nobreza de Village Island e o Chefe Billy Assu (*Lekwiltok*), de Cape Mudge.

Daisy Sewid Smith, em seu relato, atribui a iniciativa desta cerimônia à mulher de Dan Cranmer, Emma e à família dela. Uma grande parte dos bens e do dinheiro foi reunida pelos pais de Emma e por Billy Assu, para facilitar o pagamento dos gastos do casamento dela com Dan Cranmer. A família de Dan Cranmer também o ajudou (Agnes Alfred e outros), para tornar possível a grandiosa doação de presentes. Na versão de Daisy Sewid Smith, Dan



Centro Cultural de U'mista.
A Coleção do Potlatch
ocupa toda uma parede da
Galeria da "casa grande".
(Foto James Clifford).

²⁴ Ver o livro de Smith e também outro relato, que descreve o papel da aldeia de Cape Mudge no processo de repatriamento (ASSU: 1989). A versão de Alert Bay considera falsa a informação de que desde o começo do movimento de repatriamento, muitos dos que tinham direitos legítimos sobre as peças do tesouro desejavam que o museu fosse lá, em Alert Bay. Além disso, os proprietários dos bens repatriados não eram predominantemente membros originários do grupo da região de Cape Mudge. A maior parte daqueles da região que tinham legítimo direito sobre parcela da "Coleção do Potlatch", tal como o chefe James Sewid (de Village Island e parente de Emma Cranmer), havia migrado de Alert Bay para a zona central da ilha de Vancouver, apenas nas décadas recentes. A discussão sobre a localização do museu complicou-se com 60 anos de casamentos exogâmicos, com a emigração para novos centros de poder econômico e tribal e com as alegações em contrário relativas à propriedade.

²⁵ Sobre a propensão quase legendária dos Kwagiulth para a diversidade e a polêmica: "A antropologia continua vendo a sociedade tradicional como baseada no consentimento mútuo e no acordo. O conceito de Durkheim de sociedade mecânica, onde cada coisa e cada um trabalham juntos para manter o *status quo*, continua vigente entre nós. Seria mais verdadeiro dizer da sociedade Kwagiulth, que ela está baseada no desacordo generalizado. Cada membro foi cuidadosamente treinado para ser capaz de decidir por si mesmo, foi preparado para questionar as estruturas simbólicas, com cujos significados concordou em sua infância. Vendo que elas não caíram do céu, mas foram produzidas pelo homem, o Kwagiulth aprende a usá-las criativamente, tornando-se, por sua vez, um criador de outros símbolos" (REID: 1981, 250).

Centro Cultural de U'mista, em Alert Bay. Máscaras da Coleção do Potlatch, com textos históricos. (Foto James Clifford).

Cranmer aparece como o ator central num acontecimento coletivo, não como seu chefe. O relato de Smith coloca em primeiro plano o papel de organizadora de Emma Cranmer e seu sentimento de profunda responsabilidade e de culpa, diante daqueles que foram para a prisão (Ela própria foi poupada, porque sua família *Nimpkish*, a qual pertencia pelo casamento, restituiu seus tesouros).

Segundo Daisy Sewid Smith, quem iniciou o processo de repatriamento foi seu pai – o chefe James Sewid. Ele insistiu para que Ottawa "*se lembre de que estas peças pertencem a chefes enquanto indivíduos, não à tribo, e que nesta questão ninguém tinha o direito de falar em nome dos demais*". Um comitê de anciãos, representando as principais famílias envolvidas, decidiu que o museu requerido seria construído em Cape Mudge. "*Mais tarde alguns membros do grupo Nimpkish mudaram de idéia e quiseram que fosse em baía de Alert. Concordou-se, então, que haveria dois museus e que cada família escolheria um deles como o lugar onde seriam apresentados os seus objetos*" (SMITH: 1979). A repartição das peças entre dois museus criou polêmica em relação à melhor maneira de comemorar o *potlatch* de Village Island e de expor seus tesouros. O livro *Prosecution or Persecution* relativiza a aparente importância particular dos *Nimpkish*.²⁴

Mencionei brevemente as histórias de família que tiveram um papel no desdobramento do grande *potlatch* e na criação posterior dos dois museus. Minha intenção, abordando um tema que apenas começo a compreender, não é a de defender a verdade de uma versão dos acontecimentos mais do que a outra, ou a autenticidade de um museu contra o outro. Queria somente tornar visível, para quem está de fora, a complexidade escondida detrás de palavras como "local", "tribal" e "comunidade". É bastante fácil falar da "história local", da "tribo" ou da "comunidade", como se não fossem termos diferentemente interpretados e, com frequência, contestados. É preciso lembrar do **desacordo** constitutivo, anteriormente citado, que é colocado em evidência pelo mito da criação *Kwagiulth* – símbolo de uma diversidade vital no interior de uma cultura e de uma história compartilhadas.²⁵

Seria falso, além do mais, exagerar as rivalidades. As comunidades chamadas antigamente "*Kwakiutl do Sul*" estão unidas pelo sentimento de uma história e de uma cultura comuns, de laços de parentesco e de uma opressão que continua. O sentimento de uma identidade *Kwakwaka'wakw* mais abrangente, representado no Centro de U'mista, é uma poderosa realidade.



Mais abrangente ainda é a área cultural da “Costa Noroeste” e a cooperação entre seus membros, o que constitui, por si só, um considerável poder tribal. (Uma pintura, apresentada no Centro de U’mista, é de autoria do artista *Haida*, Bill Reid; com ele, o escultor *Nimpkish*, Doug Cranmer, trabalhou nas casas e nos mastros atrás do Museu de Antropologia da Universidade da Colúmbia Britânica).

Em um nível ainda mais globalizante, operam as alianças no quadro da política pós-colonial e do “quarto mundo”. O nome de uma equipe de vídeo feminino do Centro de U’mista, as “Salmonistas”, brinca com “sal-mão” e “sandinista”, fazendo alusão ao relacionamento de “cidades irmãs” entre Alert Bay e um vilarejo de pescadores na Nicarágua. Programa-se uma visita dos *Kwagiulth* à Nova Zelândia, em resposta à recente vinda de uma delegação *Maori*.

A MORADA SAGRADA: O MUSEU REINVENTADO



Voltei da Colúmbia Britânica com uma visão mais complexa dos contextos diferentes – mas articulados entre si – onde são expostos e circulam os objetos da Costa Noroeste. Cada um dos quatro museus está amarrado a uma situação pós-colonial, onde as relações de poder modificam-se e onde as conexões entre significados locais e globais rivalizam-se.

Poder e identidade “tribal” foram sempre moldados por alianças, discussões e intercâmbios entre as comunidades locais, e desde a metade do século XIX, com os Brancos intrometidos. Esses processos prolongam-se através da vida cultural contemporânea. Na medida em que os dois centros *Kwagiulth* – ou instituições similares – tornam-se mais visíveis, escapando da condição meramente local ou “minoritária”, eles contestam as visões globais apresentadas pelas “grandes” coleções. Eles funcionam, ao mesmo tempo, como centros culturais, como locais para a educação da comunidade, para sua mobilização e para a continuidade da tradição.

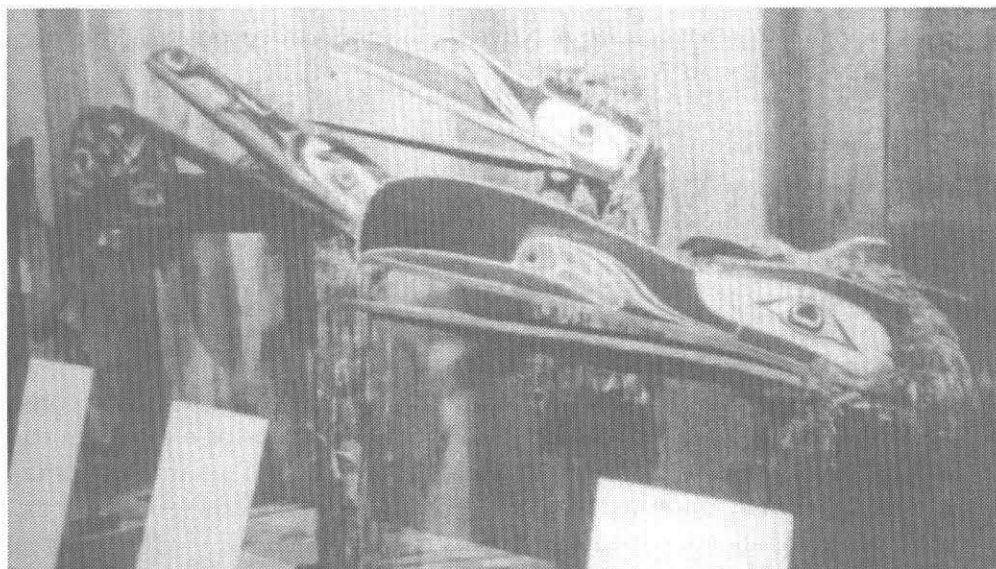
Os grandes museus, instituições cosmopolitas que aí estão para apresentar de forma global a arte e a cultura, começam a aparecer como instituições nacionais mais limitadas, enraizadas em centros metropolitanos específicos. Estes “centros” são, eles próprios, **produtos** de cultura e de histórias vigorosas, agora contestadas e deslocadas por outras culturas e outras histórias. Os efeitos deste deslocamento começam a se fazer sentir nos grandes museus de Victoria e de Vancouver. Resta ver como e com que rapidez.

Na Costa Noroeste, como em outros lugares, as economias e as instituições do moderno Estado-nação reprimiram, marginalizaram e exploraram sistematicamente as culturas tradicionais dos povos indígenas. Um combate desigual pelo poder econômico, cultural e político continua, ininterrupto sob muitos aspectos, desde os dias do *potlatch* de Dan Cranmer, no Natal de 1921.

Mas, pelo menos, uma coisa mudou. Ficou totalmente evidente para a cultura dominante, que muitas populações indígenas, que haviam sido “convertidas” ao cristianismo, cujas tradições culturais foram “salvas” em cole-

ções de textos como os de Boas e Hunt, cujas obras “autênticas” foram coletadas em grandes quantidades um século antes e cujas culturas já haviam sido declaradas oficialmente moribundas, não desapareceram. Com suas vidas dramaticamente transformadas em certos aspectos e, em outros, profundamente ligadas à tradição e à terra, estes grupos tribais continuam a resistir, conscientizam-se, adaptam-se e ignoram as pretensões da cultura dominante. A exploração – escolas de baixo nível, atendimento médico insuficiente, poucas perspectivas de trabalho – continua em muitos locais, da mesma forma que a resistência política e o potencial decisivo de uma tradição flexível e soberana.

Centro Cultural de U'mista, em Alert Bay. Máscaras da Coleção do Potlatch. (Foto James Clifford)



Na ilha de Vancouver, o *potlatch* está de volta, como a maior parte dos tesouros confiscados em 1922. Mas isso tem um preço: os objetos apreendidos ilegalmente não foram devolvidos diretamente às famílias que os possuíam – solução quase impossível. Em vez disso, um museu foi imposto e, mais tarde, dois. É difícil imaginar uma instituição mais elitista, mais metropolitana, mais ocidental. E, no entanto, viu-se que mesmo ela pode ser recomeçada e reinventada. Aí está, por exemplo, o que acontece à palavra **museu**, numa passagem do livro do Chefe Harry Assu, onde é evocada a cerimônia de abertura do Museu e Centro Cultural Kwagiulth, em Cape Mudge, em 1979 (um acontecimento com espírito semelhante inaugurou o Centro Cultural de U'mista em 1980 – registrado no filme do Centro, “A Caixa dos Tesouros”):

O Espírito da Dança, chamado “Klassila”, ficou preso nos cárceres de Ottawa, durante muitos anos, e estava sendo devolvido agora ao povo Kwagiulth. O Poder do Espírito tinha sido, simbolicamente, jogado fora do barco, no litoral, mas foi “pescado” e aquele que o incorporou começou a dançar. Depois, arremessou-o energicamente à praia, fazendo-o transpor as portas do museu. O Espírito, enfim, conseguiu entrar na morada sagrada: o museu. (ASSU: 1989, 127-128)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALPERS, Svetlana (1991). The Museum as a Way of Seeing. In: KARP & LAVINE(1991), p. 25-32.
- AMES, Michel (1986). *Museums, the Public, and Anthropology: A Study in the Anthropology of Anthropology*. Vancouver: University of British Columbia - UBC Press.
- AMES, Michel (1987). Free Indians from their Ethnological Fate: The Emergence of the Indian Point of View in Exhibitions of Indians. *Muse* 5, nº 2 , 1987.
- ASSU, Henry (1989). *Assu of Cape Mudge: Recollections of a Coastal Indian Chief*. Vancouver: UBC Press. (with Joy Inglis)
- BAXANDALL, Michael (1991). Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects. In: KARP & LAVINE (1991), p.33-41.
- BOAS, Franz and HUNT, George (1906). *Kwakiutl Texts*, apud CLIFFORD (1988).
- CLIFFORD, James (1988). On Collecting Art and Culture. In: *The Predicament of Culture*. Cambridge Mass.: Harvard University Press, p. 215-251.
- COLE, Douglas (1985). *Captured Heritage*. Vancouver: Douglas and McIntyre.
- COOMBES, Annie E. (1988). Museums and the Formation of National and Cultural Identities. In: *Oxford Art Journal* 11, nº 2 (1988), p. 57-68.
- DAVIS, Lee (1989). Locating the Live Museum. In: *News from Native*, California 4, nº 1, 43-46.
- DUNCAN, Carol (1991). Art Museums and the Ritual of Citizenship. In: KARP & LAVINE (1991), p.88 -103.
- HAIK-BROWN, Celia (1988). *Resistance and Renewal: Surviving the Indian Residential School*. Vancouver: Tillacum Library.
- HOLM, Bill and QUIMBY, George Irving (1980). *Edward S. Curtis in the Land of the War Canoes: a Pioneer Cinematographer in the Pacific Northwest*. Seattle: University of Washington Press.
- HOLM, Bill (1983). *Smoky-Top: The Art and Times of Willie Seaweed*. Seattle: University of Washington Press.
- HORNE, Donald (1984). *The Great Museum: the Re-presentation of History*. London and Sydney: Pluto Press.
- HOULIHAN, Patrick T. (1991). The Poetic Image and Native American Art. In: KARP & LAVINE (1991), p.205-211.
- JACKNIS, Ira (1988). *The Storage Box of Tradition. Museums, Anthropology and Kwakiutl Art: 1881-1981*. University of Chicago, Department of Anthropology. Doctoral dissertation. Novembre 1988.
- JENSEN, Doreen and SARGENT, Polly (1986). *Robes of Power: Totem Poles on Cloth*. Vancouver: UBC Press.
- JOHNSON, Elizabeth Lominska and BERNICK, Kathryn (1986). *Hands of Our Ancestors*. Vancouver: UBC Museum of Anthropology.
- KIMMELMAN, Michael (1989). Erasing the Line Between Art and Artifact. *New York Times*, 1º de maio 1989, B1.
- KIRK, Ruth (1986). *Tradition and Change on the Northwest Coast*. Seattle: University of Washington Press.
- LYMAN, Christopher (1982). *The Vanishing Race and Other Illusions: Photographs of Indians by Edward Curtis*. New York: Pantheon.
- MACNAIR, Peter, HOOVER, Alain and NEARY, Kevin (1984). *The Legacy*. Vancouver: Douglas and McIntyre.
- MARGOLIN, Malcolm (1989). California Indian Library Collections. *News from Native*, California, 3, nº 3 (Spring 1989), p. 7-8.
- MUSE (1988) – *Journal of the Canadian Museums Association*, vol. 6, nº 3, 1988.
- REID, Bill (1988). *Indian Art of the Northwest Coast*, apud Clifford (1988).
- REID, Susan (1981). Four Kwakiutl Themes on Isolation. In: Donald N. Abbot (ed.). *The World is as Sharp as a Knife: An Anthropology in Honor of Wilson Duff*. Victoria: British Columbia Provincial Museum, 1981.

- RUBIN, William (1984). *"Primitivism" in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. 2 vols. New York: Museum of Modern Art.
- SMITH, Daisy (My-yah-neith) Sewid (1979). *Prosecution or Persecution*. Cape Mudge: Nuyumbalees Society.
- SPECK, Dara Culhane (1987). *An Error in Judgement: The Politics of Medical Care in an Indian White Community*. Vancouver: Talonbooks.
- WALLIS, Brian (1989). The Global Issue: A Symposium. *Art in America*, 77, n° 7 (July 1989), p. 86-87, p.152-153).
- WEBSTER, Gloria Cranmer (1988). The " R " Word. *Muse* 6, n ° 3 (Fall 1988), p. 43-46.
- YBARRA-FAUSTO, Tomas (1991). The Chicano Movement/ The Movement of Chicano Art. In: KARP & LAVINE (1991), p. 128-150.