

Museus e Atores Sociais: Perspectivas Antropológicas

MANUEL LIMA FILHO, REGINA ABREU E RENATO ATHIAS

ABA PUBLICAÇÕES

**Museus e Atores Sociais:
perspectivas antropológicas**

Museus e Atores Sociais: perspectivas antropológicas

Organizadores

MANUEL LIMA FILHO

REGINA ABREU

RENATO ATHIAS

Editora
Universitária  UFPE

ABA PUBLICAÇÕES

Recife, 2016

ABA Exercício 2015-2016

Comissão de Projeto Editorial

Coordenador:

Antônio Motta (UFPE)

Vice-coordenadora:

Jane Felipe Beltrão (UFPA)

Patrice Schuch (UFRGS)

Tereza Cristina Cardoso Menezes (UFRRJ)

Conselho Editorial

Andrea Zhouri (UFMG)

Antonio Augusto Arantes Neto (Unicamp)

Carla Costa Teixeira (UnB)

Carlos Guilherme Octaviano do Valle (UFRN)

Cristiana Bastos (ICS/Universidade de Lisboa)

Cynthia Andersen Sarti (Unifesp)

Fabio Mura (UFPB)

Jorge Eremites de Oliveira (UFPel)

Maria Luiza Garnelo Pereira (Fiocruz/AM)

María Gabriela Lugones (Córdoba/Argentina)

Maristela de Paula Andrade (UFMA)

Mónica Lourdes Franch Gutiérrez (UFPB)

Patrícia Melo Sampaio (UFAM)

Ruben George Oliven (UFRGS)

Wilson Trajano Filho (UnB)

Associação Brasileira de Antropologia

Presidente:

Antonio Carlos de Souza Lima (MN/UFRJ)

Vice-Presidente:

Jane Felipe Beltrão (UFPA)

Secretário Geral:

Sergio Ricardo Rodrigues Castilho (UFF)

Secretária Adjunta:

Paula Mendes Lacerda (UERJ)

Tesoureira Geral:

Andrea de Souza Lobo (UnB)

Tesoureira Adjunta:

Patrícia Silva Osorio (UFMT)

Diretores/as

Carla Costa Teixeira (UnB)

Carlos Guilherme Octaviano do Valle (UFRN)

Júlio Assis Simões (USP)

Patrice Schuch (UFRGS)

Coordenação Editorial e Supervisão Técnica:

Manuel Lima Filho & Renato Athias

Revisão:

Paula Dantas

Revisão Referências Bibliográficas:

Elias Manoel da Silva

Capa:

Jonas Bailey-Athias

Diagramação:

Sérgio Siqueira

Catálogo na fonte:

Biblioteca Joselly de Barros Gonçalves, CRB4-1748

M986

Museus e atores sociais : perspectivas antropológicas / organizadores : Manuel Lima Filho, Regina Abreu, Renato Athias. - Recife : Editora UFPE, 2016. 290 p. : il.

Inclui referências bibliográficas.
ISBN: 978-85-4150-794-3 (broch.)

1. Antropologia. 2. Museus. I. Lima Filho, Manuel Ferreira, 1961- (Org.). II. Abreu, Regina (Org.). III. Athias, Renato, 1953- (Org.).

301 CDD (23.ed.)

UFPE (BC2016-033)

Editora associada à



© 2016 by Autores

Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, sejam quais forem os meios empregados, a não ser com a permissão escrita do autor e das editoras, conforme a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.

SUMÁRIO

Apresentação

Os Antropólogos e os museus: uma agenda para o século XXI 7
Manuel Lima Filho, Regina Abreu, Renato Athias

Prefácio 11
Carmem Rial

Parte 1

Museus e a (des)construção de identidades culturais 15

Descolonizando a ilusão museal - etnografia de 17
uma proposta expositiva
João Pacheco de Oliveira
Rita de Cássia Melo Santos

Museos, antropología e identidades culturales en Colombia 57
Fernando Barona Tovar

O museu sonhado: folclore e antropologia em terras potiguares. 73
Julie Antoinette Cavignac

Museus, narrativas e memória coletiva no Rio de Janeiro 111
Regina Abreu
Renata de Almeida Oliveira

Pensando retóricas expositivas no Museu Antropológico da 135
Universidade Federal de Goiás (UFG)
Nei Clara de Lima

Parte 2 147

Museus e o diálogo intercultural

Relações (possíveis) museus e indígenas - em discussão uma 149
circunstância museal
Marília Xavier Cury

O Fluxo das coisas Karajá e a coleção William Lipkind do Museu Nacional: a construção de um diálogo intercultural. <i>Manuel Ferreira Lima Filho</i>	171
Objetos indígenas vivos em museus: temas e problemas sobre a patrimonialização <i>Renato Athias</i>	189
Parte 3	213
Tradições Musicais e representações museais	
Notas sobre representação fonográfica, rituais de gravação e tradição musical <i>Edmundo Pereira</i>	215
Do campo ao museu (e de volta ao campo): considerações sobre a produção e circulação dos registros sonoros de Théo Brandão <i>Wagner Diniz Chaves</i>	245
Posfácio	273
Higienização da cultura: poder e produção de exposições Museológicas <i>Sally Price</i>	
Autores	285

APRESENTAÇÃO

Os Antropólogos e os museus: uma agenda para o século XXI

Manuel Lima Filho,
Regina Abreu e
Renato Athias

A Antropologia manteve desde seus primórdios forte relação com o campo dos museus seja como área de conhecimento no contexto das instituições museais de cunho enciclopédico, seja criando instituições museais articuladas com a prática etnográfica; ou ainda construindo um olhar particular sobre os museus no contemporâneo. Cada um desses movimentos expressa um certo tipo de inserção do antropólogo nas práticas da disciplina, bem como revela momentos singulares no cruzamento da história da antropologia e da história dos museus. Num primeiro movimento, temos uma vertente evolucionista e positivista da Antropologia, onde a coleta de objetos e sua conservação nos museus expressavam a constituição de acervos documentais de confiabilidade para as pesquisas; num segundo movimento, temos a criação e a institucionalização dos chamados “museus etnográficos” - consagrados modelos que associavam o estudo das particularidades culturais à preservação de objetos coletados durante a pesquisa de campo. Num terceiro movimento, os antropólogos passaram a se interessar por etnografar os museus como sintomas de práticas sociais e espaços de poder conjugados a regimes de valor que convertem artefatos em bens consagrados (lógicas colecionistas); expressões culturais e modos de fazer em “bens patrimoniais”; rituais em performances públicas; pessoas em “representantes” e “porta-vozes” de etnias e comunidades.

Ressalta-se ainda que em tempos de intensos fluxos de informações globais, os museus e suas múltiplas expressões museais são considerados como “lugares” valorativos nos processos étnicos e

sociais de construção da diferença. Valorativos não apenas no sentido de resgatar representações do passado, reificando o processo de violência simbólica quando grupos e sujeitos sociais foram enquadrados em escalas hierárquicas do menos ao mais evoluído, do menos ao mais verdadeiro, do menos ao mais civilizado: classificações inerentes à própria história de constituição dos museus colada ao narcisismo do Ocidente. Hoje, é preciso descolecionar como sugere Nestor Cancline, desconstruindo esse lugar do museu enquanto categoria sociológica de pensamento e de uso político. Uma Antropologia dos Museus é aquela que coloca sob suspeita os processos museais, seus acervos e de modo especial suas exposições procurando descrever as representações e as teorias subjacentes que presidiram o ato de colecionar, de documentar e de expor que os museus consagraram ao longo dos séculos.

Produzir novas interpretações em conjunto com os produtores das referências culturais de seu grupo na perspectiva de uma partilha de espaços e tempos sociais; repensar as questões éticas de exibição e publicação impressa ou fonográfica; tudo isso se apresenta como uma tarefa ética e prioritária aos antropólogos e seus campos museais.

O livro *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*, que apresentamos, segue um fluxo de publicação relacionado ao Comitê de Patrimônio e Museus da Associação Brasileira de Antropologia. Dessa maneira, no ano de 2007, a ABA publicou *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos* organizado por Manuel F. Lima Filho, Cornélia Eckert e Jane Beltrão, e no ano de 2012, Izabela Tamaso e Manuel F. Lima Filho organizaram o livro *Antropologia e patrimônio cultural: trajetórias e conceitos* também com o selo da ABA.

Desejamos que agora publicando este livro, fruto do Seminário Internacional “dos ‘museus etnográficos’ às etnografias dos museus: o lugar da Antropologia na contemporaneidade” realizado entre os dias 02 a 04 de agosto de 2016 na 29ª RBA na cidade de Natal, e organizado por Julie Cavicnag (UFRN), Manuel Ferreira Lima Filho (UFG/ABA), Regina Abreu (UNIRIO) e Renato Athias (UFPE/ABA), possa-

mos estimular os novos profissionais em Antropologia ABA a eleger o tema dos museus no foco das análises antropológicas. Acreditamos que a iniciativa desta publicação é da maior relevância ao reunir material reflexivo e, certamente, também por proporcionar muita inspiração para aqueles que, exercitando o ofício do antropólogo, focalizam os museus seja como inventariantes e formadores de coleções, como educadores, como agentes de políticas públicas patrimoniais, ou como pesquisadores, mas, sobretudo, como cidadãos antenados com um tema que se impõe como uma das agendas para o século XXI.

PREFÁCIO

“Peça de museu”, “isto é coisa de museu”. Por muito tempo, museus estiveram em expressões pejorativas, para se referirem a objetos que já não tinham um valor-de-uso alto. E num país que desde os tempos coloniais apreciou o “estrangeiro” e o “moderno”, também não tinham um valor simbólico alto. Museus eram erradamente relacionados exclusivamente ao passado. O que está longe de ser assim – um dos mais importantes Museus para a Antropologia, o Museu do Homem de Paris, foi fundado exatamente para uma exposição sobre o moderno, a Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, em 1937.

O magnífico documentário *Cracks in the Mask*¹, de Frances Calvert, evocou algumas questões que relaciono com uma etnografia dos museus. O filme conta a história da peregrinação de Ephraim Bani, nativo das ilhas do Estreito de Torres pelos grandes museus europeus buscando reencontrar os artefatos coletados na famosa expedição. Que acontece quando ele se vê face a face com a herança cultural de seus antepassados? E o que acontece com os Museus quando testemunham esse reencontro? Ephraim consegue preencher lacunas na sua própria história ao visualizar, num dos Museus europeus, as fotos e imagens em movimento realizadas nos últimos dias da expedição liderada por Aldred C. Haddon, em 1898. Entretanto, *Cracks in the Mask* submete também os museus visitados por Ephraim Bani a novas formas de escrutínio, que excedem as denúncias corriqueiras sobre pilhagem e roubo de arte, dando espaço a reflexões instigadoras sobre a descontextualização cultural e a uma “poética do desapareço”.

Essa descontextualização excluiria realmente os descendentes de quem criou os objetos expostos? Não necessariamente. Museus são potencialmente poderosas “zonas de contato” como diria Clifford evo-

1 1997, Germany/Australia/Switzerland, 57 mins, 35mm & video, DVD English & Kala lagaw ya.

cando Mary Pratt. Se alguma cultura cosmopolita temos, ela se forjou em boa parte no espaço dos museus. Não sem problemas. A zona de contato inclui impasses de tradução, de diferenças presentes nos encontros que dificultam a celebração de diálogos.

Ou seja, museus podem se constituir em zonas turbulentas, mas que não necessariamente levam a impasses insuperáveis. Ouvi de Clifford, em uma palestra no Departamento de Antropologia de Berkeley, em 2010, a narrativa de como um Museu no interior do Canadá conseguiu reatar laços com a comunidade Inuit de onde provinham muito dos seus objetos, ao trazer os Inuit para visitarem o Museu, levando à comunidade peças do acervo para serem conhecidas, e que passaram a ser copiadas.

Alguns dos temas e questões centrais na Antropologia hoje têm sido desenvolvidos pelos que pensam os museus. Por exemplo, na França, observou-se a polêmica em torno da mudança de parte do acervo do tradicional Museu do Homem para o Museu do Quai Branly, inaugurado em 2006 com o nome de Museu de Arte e Civilização da África, da Ásia, da Oceania e das Américas, e que ficou popularmente conhecido por tomar como nome o lugar onde se situa. O debate acirrado que cercou sua criação pelo então Presidente Jacques Chirac (um apaixonado pela Antropologia) colocou em campos opostos antropólogos que defendiam a permanência dos museus de cujos acervos foram retirados os objetos que formaram a reserva técnica e as exposições do Quai Branly. Como sabemos, estas se constituíram a partir da reserva de outros museus franceses, como o Museu da África e da Oceania, que foi transformado em Museu da Imigração e do Museu do Homem, fechado em seguida para reformas e reaberto em 2015. Ela colocava em questão os modos de se expor um acervo museológico e os seus significados: deveriam os museus buscar contextualizá-los reproduzindo em suas vitrines o contexto cultural de onde os objetos eram originários, como faziam tradicionalmente os museus na França, ou poderiam esses objetos ser liberados desses contextos? Os objetos valiam pelo que significavam nas culturas de origem – pelo que ex-

pressavam delas enquanto seus porta-vozes? Ou, ao contrário, tinham seu valor associado a suas qualidades de objeto? Em outras palavras, o belo era para os que criaram o objeto ou para os seus receptores, os visitantes parisienses, turistas e pesquisadores que percorriam os corredores escuros construídos por Jean Nouvel? Cultura ou arte?

Museus e questões relacionadas ao patrimônio também ganharam uma centralidade na Antropologia feita no Brasil nas últimas décadas, retomando o lugar que era seu no início de sua institucionalização como disciplina acadêmica e que tinha perdido com a reforma universitária dos anos 1970, que os alienou dos Museus – com exceção do Museu Nacional, ainda hoje sede de um dos mais prestigiosos programas de pós-graduação. Os museus voltam com força na cena universitária com a abertura de Cursos de Graduação em Museologia e de novos Museus em todo o país, consequência de uma política para a área cultural que valoriza o patrimônio.

Museus e patrimônio foram temas importantes na gestão *Diálogos antropológicos* (2013-2015) da Associação Brasileira de Antropologia. Tanto é assim que o Secretário Geral e o Adjunto, Renato Athias e Manuel Ferreira Lima Filho respectivamente, integravam a Comissão de Patrimônio. E que a conferência inaugural da 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, no Centro de Eventos de Natal, foi proferida por dois dos mais importantes antropólogos no campo de estudos do Patrimônio: Sally e Richard Price – com texto incluído neste volume.

O livro que agora a ABA oferece aos seus associados comprova essa importância, sendo composto por uma coleção de textos originalmente apresentados no pré-evento da 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, coordenado por Renato Athias, Manuel Ferreira Lima e Julie Cavignac. Damos continuidade, assim, ao pós-congresso da 25ª RBA, realizado na cidade de Goiás em 2005, com o apoio do IPHAN – no interior do qual se gestou o que viria a ser o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), autarquia criada pela lei 11.906 de janeiro de 2009, com o propósito de incrementar as instituições museológicas no país.

Prefácio

Que as musas inspirem os textos a seguir – elas, que estão na origem da palavra Museus, estes poderosos dispositivos de produção de diálogos interculturais.

Carmen Rial

Presidente da ABA – 2013-2015

Parte 1

Museus e a (des)construção de identidades culturais

CAPÍTULO 1

Descolonizando a ilusão museal - etnografia de uma proposta expositiva

João Pacheco de Oliveira
Rita de Cássia Melo Santos

Os grandes museus etnográficos constituíram-se no século XIX em lugares de memória que celebravam a superioridade do Ocidente e produziam imagens e narrativas que justificavam e legitimavam o empreendimento colonial. Para os seus visitantes, os habitantes das metrópoles coloniais, os museus levavam as imagens, cores, cheiros e sabores de outros povos, sempre abordados como simples e primitivos, mas também como curiosos e exóticos. Podiam estimular a imaginação, mas não representavam mais uma forma válida de humanidade, estavam em vias de desaparecimento, por isso precisavam ser observados, registrados, analisados, separados em vitrines e estantes, cuidadosamente vigiados. O mandato tutelar era naturalizado e invisibilizava conflitos, protagonismos e resistências.

Mais de um século transcorreu, com a descolonização, o multiculturalismo e a ideologia de participação sobrepondo-se às de exclusão, mas os antigos museus coloniais e seus acervos continuam a ser peças centrais na representação sobre a humanidade e a nação¹. Todavia o atual contexto intelectual, jurídico e político propicia outras possibilidades históricas e não se torna mais estimulante ou sustentável a pura e simples representação de uma nação homogênea ou de uma humanidade branca e europeizada.

1 ABREU, R. & CHAGAS, M. *Memória e Patrimônio: Ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

Em uma vertente conservadora não se coloca em discussão os pressupostos do que aqui chamamos de ‘ilusão museal’ – ou seja, que a partir de um conjunto de objetos e imagens especificamente remetidos ao distante e obtidos por múltiplas formas no passado, os museus passam a falar sobre pessoas e coletividades vivas, assim como a produzir certezas e argumentos que sutilmente aderem sobre questões políticas e contemporâneas. Toda a preocupação dos curadores e administradores concentra-se em selecionar e maximizar os efeitos visuais e estéticos de objetos descontextualizados dos antigos acervos coloniais. Uma modalidade de arte – ‘les arts premiers’ –, inteiramente desgarrada dos acervos e instituições de arte contemporânea, mas articulada ao mercado de coleções e objetos raros, associa-se ao exercício de um turismo de massa e rejeita sistematicamente qualquer possibilidade de debate sobre a contemporaneidade das comunidades políticas que engendraram tais objetos².

Em uma outra vertente, os acervos coloniais passam a ser objeto de uma atividade crítica e propositiva, que procura afastar-se das antigas regras e pressupostos de construção de uma ilusão museológica, e buscam novos parâmetros. Como é possível produzir a descolonização dos acervos dos museus atuais, interferindo nas expectativas e gostos de seus frequentadores, ainda inteiramente carregadas de etnocentrismo ou de um falso paternalismo? Como dialogar com as populações vivas, introduzir os seus pontos de vista, conhecimentos e interesses específicos, em coleções que foram muitas vezes produzidas com o anonimato, silenciamento e despolitização dos artífices e de suas coletividades? Como converter os museus etnográficos em centros de afirmação de direitos políticos das comunidades sobre as quais falam, desmontando e desautorizando atitudes racistas, preconceituosas e segregacionistas? Como humanizar as suas exposições, em um sentido mais amplo de humanidade, em que estejam contempladas as instituições e modos de pensar dos povos não europeus?

2 L'ESTOILE, Benoît. *Le goût des autres: de l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion, 2007. PRICE, Sally. *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. University of Chicago Press, 2007.

É nessa linha que gostaríamos de contribuir aqui, trazendo a experiência de antropólogos na organização de uma exposição sobre os índios da costa atlântica e do sertão da região nordeste do Brasil. Trata-se de um experimento, de uma tentativa de buscar novos parâmetros para a descolonização da ‘ilusão museal’ dos Museus ao mesmo tempo em que buscamos sua refundação enquanto fábrica de ilusão. Aqui apresentaremos brevemente as condições de realização, uma descrição da proposta museológica, algumas reações do público e possíveis conclusões após a efetivação de tal empreendimento. O estilo narrativo será basicamente etnográfico, inclusive ao procurar lidar com nossas próprias intenções e limitações.

As condições do experimento

Os povos indígenas do Nordeste são, dentre a população originária do Brasil, os que mais sofrem com o preconceito e estigmatização. São discriminados por serem considerados “extintos” pelo senso comum e pelos intelectuais; enquanto inversamente são muitas vezes colocados na condição de “inautênticos” (ou “falsos índios”) pelos antropólogos e indigenistas. Essa dupla avaliação negativa ameaça a obtenção de direitos à terra e à assistência.

Nossa aproximação com esses povos vem desde a década de 1990 e tem revelado potencialidades significativas nos trabalhos desenvolvidos em termos de modelos analíticos, padrões de etnografia e perspectivas indigenistas³. Estudos e reflexões elaboradas em diálogo e colaboração constante com esses indígenas nos têm permitido realizar a crítica à perspectiva que os coloca como “inautênticos”. Dito isso, como estender mais amplamente as repercussões deste trabalho crítico, atingindo não apenas o público especializado – os antropólogos, indigenistas, etc – mas dialogando com o grande público e procurando

3 Vide Atlas das Terras indígenas do Nordeste, PETI/Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1994; A Viagem da Volta – Etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste Indígena. Rio de Janeiro, Contracapa, 1999 e 2ª. edição 2004; A Presença Indígena no Nordeste – processos de territorialização, modos de reconhecimento e regimes de memória. Rio de Janeiro, Contracapa, 2011.

modificar o desinteresse e os preconceitos que marcam a sua convivência em espaços museológicos com a temática indígena?

A nossa proposta buscou estabelecer um diálogo com as representações do próprio público, convidando-o a colocar-se perante o que era exposto. Ao invés de fazer “tábula rasa” do seu universo de informações e sentimentos sobre a temática indígena, estimulamos o visitante que as traga para a visita e caminhe conosco, numa troca de dados e interpretações, um exercício dialógico que pode levar a surpresas e estranhamento, mas que ao final pode apontar para uma fusão de horizontes.

Para sacudir as certezas e os esquemas de apreensão etnocêntricos, entendemos ser preciso inserir os povos indígenas na História do Brasil, trabalhando com as narrativas de imagens sobre o relacionamento entre brancos e índios ao longo de vários séculos. A proposta delineada por nós buscava construir alternativas às perguntas e dificuldades acima expostas. Entre as pré-condições necessárias estava também repensar a participação indígena, que não deveria limitar-se a fornecer mão de obra ou informantes, mas deveria ocorrer através do controle dos efeitos políticos de tal exposição. Para isso foi fundamental o papel da APOINME (Associação dos Povos Indígenas do Nordeste, Norte de Minas Gerais e Espírito-Santo). Nossa chegada às áreas não se deu por meio do caminho estético (buscando os artesãos supostamente melhores) ou por meio da via acadêmica (recorrendo a informantes de pesquisadores), mas pela via das lideranças políticas locais, ligadas à luta pela terra e por direitos, que desempenharam um papel fundamental na definição do que poderia ser mostrado.

Buscamos também redirecionar o olhar e as emoções dos visitantes, acionando o sentimento de culpa com fins políticos atuais. Era preciso que o visitante, ao se deparar com a história indígena, passasse a se questionar intimamente sobre o que nós (não indígenas) fizemos com eles (indígenas), que refletisse de forma penosa e doída sobre as terríveis engrenagens postas em curso pela colonização, que conduzi-

ram a uma passagem de um paraíso terrenal (apontado no começo da colonização) para a criminalização e subjugação das populações indígenas. Trata-se de produzir uma catarse intelectual e afetiva que abra caminhos para outras compreensões acerca dos povos indígenas hoje.

Para isso, em vários momentos da exposição buscávamos relacionar o passado e o presente, produzindo um entrecruzamento de temporalidades. O cotidiano do visitante, com as imagens que lhe são familiares, como o porto de Recife, ou o nome de ruas, fortes e igrejas, dialoga com a narrativa do passado, o estarmos no mesmo espaço físico alavancando a ilusão de um mergulho no tempo⁴. Não são outros os que a exposição *Os primeiros brasileiros* mostra, como indígenas e colonizadores, somos nós mesmos, estamos realizando um mergulho no tempo para vivenciar profundamente o passado. Se só podemos lastimar a história pretérita, podemos construir outros desfechos para a nossa história de hoje.

O uso das informações etnográficas e históricas precisa, em tal proposta, ser rigorosamente trabalhado. Não podemos assumir o tom de uma aula para estudantes supostamente interessados, precisamos compartilhar imagens, sentimentos e informações com o visitante, criar cumplicidade, produzir perguntas, estimular e aguardar respostas. Como bem nos lembra Borges⁵, não se aprende com o que é diretamente ensinado, mas muito mais com o que é sugerido, com as brechas que nos permitam ser atores ativos, com aspectos que nos possibilitem sonhar. A forma escolhida foi uma viagem no tempo que pode dar um novo final a uma velha história. Para isso, o próprio visitante tem que se reformular, chegar ao final como um novo sujeito e ser capaz de ver o indígena de modo diferente. Isso exige não apenas informações etnográficas, mas imagens, sentimentos, descobertas e um novo projeto político quanto aos índios e ao Brasil.

4 É por isso que a exposição *Os primeiros brasileiros*, longe de ser uma mostra itinerante, necessita adaptar-se a cada ambiente expositivo e a cada contexto histórico-social, abrindo lugar para a incorporação de imagens e marcos conhecidos pelos visitantes.

5 BORGES, J.L. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 40

Para a preparação da exposição, foi fundamental o apoio da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), em Recife, Pernambuco. No ano de 2006, obtive do CNPQ uma bolsa de pesquisador visitante que me permitiu permanecer na região por um período de quase dois anos. Com o apoio do Departamento de Pesquisas Sociais da Fundaj foram conseguidas quatro bolsas de iniciação científica, bem como apoiados os deslocamentos com a equipe para o interior do nordeste, disponibilizada uma sala para os trabalhadores da equipe, instalada com arquivos, computadores, mesas e telefone. Além disso, pude contar com a colaboração de pesquisadores, alguns vinculados diretamente à instituição, como Marcondes Secundino, e outros a ela associados por meio dos projetos de pesquisa, como Estevão Palitot, Ivson Ferreira, Edson Silva, entre outros. Eram condições modestas, mas, imprescindíveis à realização do empreendimento. Nesse contexto, fortalecemos o vínculo com a APOINME, que logo se tornou a nossa principal interlocutora, nos acompanhando e guiando nossos caminhos até às aldeias, especialmente através da participação de Uilton e Zé de Santa, fundamentais em tais conexões.

Proposta expositiva

Ao entrar na exposição, um primeiro momento marca a passagem do tempo do presente para o passado. Convidamos os visitantes a reviverem os perigos da travessia entre a Europa e a América no século XVI. O grande mar e os seus monstros marinhos, as dimensões então conhecidas dos continentes, a primeira vista das terras que viriam a ser Brasil, tudo está presente no espaço denominado **A Viagem**. Como em um túnel do tempo, o visitante recobra as condições de viagem daquele período, aproxima-se dos riscos corridos pelos primeiros navegantes e, como eles, surpreende-se no encontro com os habitantes daquelas terras – tão pouco conhecidas, nada conquistadas.

Entrando no espaço seguinte, **Os primeiros brasileiros**, o visitante simula o encontro com os muitos índios que habitavam esse território. Aí estão os Tapuias, os Tupis, os Camacãs, os Botocudos, que

retratados em tamanho real apresentam-se aos visitantes em toda a sua diversidade, beleza e pujança. A apresentação das florestas retratadas por Rugendas recompõem o antigo ambiente do encontro. Os mapas pioneiros de Pedro e Jorge Reinel (1515-1519) e João Teixeira Albernaz (1631) dão uma ideia dos modos de ocupação do território – com áreas fixas e densamente povoadas. Os dados populacionais da ocupação da América e da Europa contribuem uma vez mais para demolir o mito estabelecido de ‘terra despovoada’. A América, tal qual a Europa, tinha uma população estimada de 3 milhões de pessoas e os dados demográficos estão aqui indicados para facilitar a compreensão dos visitantes. As citações de Caminha relembram o estupor do primeiro encontro:

Andavam todos tão bem dispostos e tão bem feitos e galantes com suas tinturas que agradavam. (...) E estavam já mais mansos e seguros entre nós do que nós estávamos entre eles.

A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Nem fazem mais caso de encobrir ou deixar de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara. A cerca disso são de grande inocência. (...) seus corpos são tão limpos e tão gordos e tão formosos, que não pode ser mais!

Carta de Pero Vaz de Caminha a El Rey – 1500



Imagem 1: Índia Camacã. Jean Baptiste Debret In: Viagem pitoresca e histórica pelo Brasil (1816-1831)

Os dois primeiros momentos da exposição pretendem realizar um jogo entre a diversidade e a alteridade dos primeiros contatos que permitam aos visitantes questionarem a ideia de unidade imposta pela categoria usual e uniformizadora de índios e de assimetria do encontro construída somente a partir da colonização e da dominação dessas populações. Buscamos restituir o impacto dos primeiros encontros e reviver a admiração sentida pelos europeus em sua chegada às terras americanas. Na ausência de imagens contemporâneas aos primeiros encontros, recuperamos nas pinturas de Eckhout, Rugendas e Debret narrativas pictóricas que permitam simular aquele momento.

Os relatos de viajante e exploradores, bem como a publicação dos primeiros livros de viagens, promoveram entre o público leitor europeu muita curiosidade e fascínio sobre o Novo Mundo e seus mo-

radores. Não foram apenas os europeus que atravessaram o Atlântico para conhecer as riquezas e as curiosidades da América, mas também muitos indígenas foram levados para Portugal, França e Holanda. No terceiro espaço, **O Imaginário da colonização**, os visitantes podem conhecer um pouco mais sobre esses deslocamentos.



Imagem 2: Atlas do Estado do Brasil, 1631, João Teixeira Albernaz I (“O Velho”)

Uma ocasião das mais notáveis, retratadas na exposição, sucedeu durante a recepção organizada pela cidade de Rouen, em 1550, ao rei Henrique II e a rainha Catarina de Médicis. Foi organizada uma festa brasileira, com a presença de indígenas que simularam conflitos armados e danças perante a nobreza francesa, evento indicado pela miniatura anônima de 1550⁶. O costume de levar indígenas para a Europa não se limitou ao século XVI. Muito tempo depois, já no século XIX, o príncipe Maximiliano, ao retornar à corte, levou consigo o índio Botocudo Quack, que lhe servira como criado durante a sua viagem ao Brasil, e que continuou a viver em companhia de seu amo até a morte. Quack e sua história aparecem na exposição através da gravura regis-

6 Uma das dez miniaturas que ilustram o manuscrito anônimo *L'Entrée du Très Magnanime, Très Puissant Très Victorieux Roy de France Henry Deuxième de Ce Nom, Rouen, 1550 c.* Anônimo.

trada no livro de Neuwied⁷.

Num segundo momento, o visitante depara-se com as releituras da fundação colonial. A figura mítica do Caramuru nas embalagens do Eucalol e no quadro de Frederico Schefell aparece aqui para lembrar os caminhos dessa narrativa. Como nos conta Janaína Amado:

(...) a história de Caramuru tem-se constituído, desde o século XVI, em uma das narrativas preferidas (...) quando querem falar a respeito do Brasil e estabelecer uma origem para esse país. É uma antiga história arraigada na cultura brasileira, importante para formação de uma certa ideia de nação, que tem transitado com facilidade do erudito ao popular e à comunicação de massa, da academia às ruas, da prosa à poesia, do oral ao escrito e ao pictórico, da tradição à inovação, fortemente disputada pela história, pela literatura e pela tradição popular.⁸

Em seguida, apresentamos a construção imagética da América enquanto elemento feminino a ser dominado. Desde o século XVI até o XVIII foram bastante comuns as representações dos continentes feitas sempre através de figuras femininas. As imagens da Europa destacaram o refinamento, o recato e a vida familiar. As da América, ao contrário, centraram-se na admiração da nudez, em sua juventude e sedução, na estranheza e pujança do ambiente que a cerca. Atribui-se-lhe um natural agressivo e perverso, assinalando sua condição guerreira e exibindo reiteradamente cabeças humanas e cenas de canibalismo. Só a figura da América feita na Bahia, já no século XVIII, dentro do estilo barroco, é que omite tal alusão, colocando em primeiro plano as riquezas da terra (e entre elas a cana de açúcar e as pedras preciosas).

7 Retrato do Botocudo Quäck. Karl zu Wied-Neuwied in Viagem ao Brasil (1815-1817). Maximiliano de Wied-Neuwied

8 AMADO, Janaína. "*Diogo Álvares, o Caramuru, e a Fundação Mítica do Brasil*". Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 14, n 25, 2000. p. 3-39.



Imagem 4: América. Theodore Galle e Jan Van der Straet, 1589.

Outro elemento comum na representação dos territórios eram as cartas de navegação, que além de conterem os mapas, era costume que apresentassem pequenas e esmeradas ilustrações, compostas por desenhos e pinturas sobre os habitantes do Novo Mundo. Tais vinhetas circulavam de forma independente dos mapas, sendo frequentemente reproduzidas, coloridas e modificadas em outros mapas. Pelas escolhas que supunham, de algum modo expressavam as experiências de navegadores e exploradores, inclusive direcionando suas expectativas. Um agrupamento dessas vinhetas vem apresentar aos visitantes esse conjunto de expectativas.

Sobretudo aquelas datadas do século XVI e primeira metade do XVII são coloridas e apresentam os indígenas sob uma luz favorável, como homens e mulheres fortes, belos e altivos. É o caso do selo da exposição encontrado no mapa 'America Pars Meridionalis', feito em 1638 pelo cartógrafo holandês Henricus Hondius, e posteriormente, em 1646, colorido por Johannes Janssonius.



Imagem 5: Detalhe do Mapa America pars meridionalis, Jan Jansson, 1640.

À medida que avança a conquista da América, surgem outros personagens nos mapas, como os escravos negros e os colonizadores (europeus ou mestiços). Os indígenas começam a ser representados ou de forma negativa e criminalizante via o canibalismo ou como uma população vencida, o lugar de destaque cabendo aos colonizadores. Por fim, um mapa do final do século XVIII já os apresenta como primitivos e atrasados, antecipando o evolucionismo e sua classificação dos indígenas entre as culturas neolíticas.



Imagem 6: Vinhetas: a. Carta Náutica da Costa do Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba, entre a Baía Baixa e Ponta de Lucena (Detalhe). Claes Jansz VOOGHT [Vooght]. (? - 1696). b. Mapa do Brasil e das regiões circunvizinhas (Detalhe). Giovanni Maria Cassini, 1798.

Por fim, a imagem *Les Pêcheurs*, da Manufacture des Gobelins, em Paris, encerra esse módulo da exposição recuperando o ponto final desse processo de construção do imaginário colonial da América como paraíso terrenal e prenunciando o processo de colonização desse território apresentado a partir do módulo **A armadilha da colonização**.



Imagem 7: *Les Pêcheurs*, Manufacture des Gobelins, Paris.

Enquanto no velho Mundo a natureza avaramente se regateava suas dádivas, repartindo-as por estações e só beneficiando os previdentes, os diligentes, os pacientes, no paraíso americano ela se entregava de imediato em sua plenitude, sem a dura necessidade - sinal de imperfeição - de ter de apelar para o trabalho do homem. Como nos primeiros dias da Criação, tudo aqui era dom de Deus, não era obra do orador, do ceifador ou do moleiro.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Visão do Paraíso: Os motivos edênicos na descoberta e colonização do Brasil*. 6a. ed. Brasília: Editora Brasiliense, 1996.

No espaço seguinte, apresentamos aos visitantes os primeiros contatos entre os portugueses e os indígenas. Nesse momento, eles estavam voltados para a troca do pau-brasil por quinquilharias diversas. Não foi difícil para os recém-chegados atrair a atenção dos nativos para as mercadorias trazidas em seus navios, estabelecendo feitorias e organizando o corte e o preparo das madeiras a serem remetidas para as metrópoles. Portugueses, franceses e holandeses montaram feitorias e iniciaram relações de aliança com os indígenas, dando origem a conflitos e escaramuças, chamados por alguns de “guerra do pau Brasil”, onde os nativos eram largamente utilizados. À medida que Portugal reforçou o seu controle sobre a região e o comércio tornou-se mais intenso e regular, as relações deixaram de ser eventuais e simétricas, para começarem a gerar vínculos de dependência e escravizamento dos indígenas.

(...) Todos os anos vinham a Pernambuco 45 navios, pouco mais ou menos, a carregar açúcar e pau-brasil, que era da melhor qualidade (...).

Pereira da Costa, F. A.- *Anais Pernambucanos*. Recife: FUNDARPE, 1983. VI. p. 464. (Texto referente à década de 1570).

Durante a maior parte do período colonial, a escravização regular de índios era tida como prática ilegal e explicitamente censurada nas regulamentações da Coroa. O que não impediu a existência de muitas formas de burlar tal proibição. A mais simples era de simular que se tratava de meras relações de trabalho, que podiam ser desfeitas de acordo com a vontade e a consciência dos indígenas.

Em decorrência de seu caráter clandestino, não são disponíveis dados quantitativos sobre a escravidão de indígenas e seu peso na economia da colônia no século XVI e início do XVII. Mas os dados demográficos apresentados por Pereira da Costa indicam que a po-

pulação indígena aldeada em torno de Olinda era pelo menos duas vezes superior a da população local. Frei Vicente Salvador, em um relato candente datado de 1627, nos fala sobre os costumes da época. A população nativa foi largamente usada não só na coleta do pau Brasil, em obras públicas (na construção de fortificações, igrejas e caminhos) e como soldados, mas também na lavoura de açúcar, nos engenhos e nas minas de salitre. O trabalho dos indígenas durante os primeiros séculos de colonização aparece indicado na exposição pelas imagens de Ramusio⁹, Johannes Van Keulen¹⁰, Jan van Brosterhuisen¹¹, sendo a de maior impacto a gravura de Pieter van Der sobre desenho de Theodore De Bry¹².



Imagem 8: Comme les indiens coupent et traitent le sucre (Como os índios cortam e tratam a cana-de-açúcar), Pieter Van der AA. 1729, sobre desenho de Theodore de Bry.

Um dos mais eficientes instrumentos de dominação dos indígenas foi o uso da aguardente. A sua reiterada utilização no simples ritual

9 Mapa (Detalhe) - Giovanni Battista Ramusio, 1556.

10 Atlas Zee-Fakkel (Detalhe) . Johannes Van Keulen. 1683.

11 Rio Grande, com o forte Keulen [dos Reis Magos]. Jan van Brosterhuisen, 1647.

12 Comme les Indiens coupent et traitent le Sucre (Como os índios cortam e tratam a cana-de-açúcar). Pieter van Der Aa. 1729, sobre desenho de Theodore de Bry.

de saudação ou confraternização já colocava os nativos como joguete dos interesses dos forasteiros, acompanhando sempre o comércio desigual, propiciando o aliciamento de trabalhadores ou favorecendo a desocupação de terras para a colonização. Tal mecanismo aparece na exposição por meio da imagem Aldeia Cantagalo, de Rugendas.



Imagem 9: Aldeia de caboclos em Cantagalo, Jean Baptiste Debret In: Viagem pitoresca e histórica pelo Brasil (1816-1831)

Outro meio de obtenção de escravos indígenas era através das “tropas de resgate”, expedições armadas que se dirigiam aos sertões invadindo as aldeias e supostamente libertando outros índios, tidos como prisioneiros destinados a antropofagia. Ao invés de serem deixados livres os prisioneiros resgatados eram conduzidos às cidades e distribuídos entre os colonos. Nesses casos tratava-se de uma escravidão temporária e legal que – alegava-se – visava compensar os gastos com a expedição de resgate. Tais práticas instituíram de fato um mercado paralelo de escravos índios, algumas vezes suprido por indígenas capturados por outros indígenas e trocados com os moradores dos núcleos coloniais.

As “guerras justas” foram um outro artifício para conseguir escravos indígenas e liberar terras para a colonização. Nesse caso, as autoridades coloniais, qualificando algumas nações indígenas como portadoras de um caráter selvagem e beligerante, decretavam o início de uma guerra contra essas coletividades. Ao finalizarem as operações militares ou os nativos eram completamente exterminados ou, como castigo, eram colocados a servir como escravos durante longos períodos. Muitas eram as razões para uma declaração de “guerra justa”, os motivos com mais frequência mencionados eram o ataque de indígenas às fazendas e povoações, o roubo de gado, a interrupção dos caminhos. Constituíam-se, porém, em razão suficiente a mera recusa em aceitar a formação religiosa (católica).

A justaposição das imagens O caçador de escravos¹³ e Soldados (mestiços) escoltando selvagens¹⁴, ambas de Debret ao texto de Frei Vicente Salvador e a imagem Guerrilhas, de Rugendas¹⁵, pretende comunicar aos visitantes a violência desse processo.

Com certos enganos e com algumas dádivas de roupas e ferramentas que davam aos principais e resgate pelos que tinham presos em corda para os comerem, abalavam aldeias inteiras e em chegando à vista do mar, apartavam os filhos dos pais, os irmãos dos irmãos e ainda às vezes a mulher do marido, levando uns o capitão mameluco, outros os soldados, outros os armadores, outros o que impetraram a licença, outros os que lha concedeu. Todos se serviam deles em suas fazendas e alguns os vendiam, porém com a declaração de que eram índios de consciência e que não lhes vendiam senão o serviço. Quem os comprava, pela primeira culpa ou fugida, os ferrava na face, dizendo que lhe custaram seu dinheiro e eram cativos.

Frei Vicente de Salvador. *História do Brasil: 1500-1627*. São Paulo: Melhoramentos, 1965 [1627]. p. 186-188.

13 O Caçador de Escravos. Jean Baptiste Debret. Viagem Pitoresca e Histórica pelo Brasil (1816-1831).

14 Soldados (mestiços) escoltando selvagens. Jean Baptiste Debret. Viagem Pitoresca e Histórica pelo Brasil (1816-1831).

15 Guerrilhas. Johann Moritz Rugendas.



Imagem 10: Guerrilhas, Johann Moritz Rugendas.

Tais atrocidades tornaram-se conhecidas na Europa acarretando reações. Uma bula papal datada de 1539 esclarecia que os indígenas possuíam alma. Por outro lado, a escravização direta de indígenas recém capturados era associada a uma baixa produtividade no trabalho bem como a fugas constantes e ao aumento da resistência e hostilidade crescente por parte dos autóctones à implantação de núcleos coloniais. A Coroa portuguesa modificou seu projeto inicial, abandonando a crença na eficácia da colonização por empreendedores privados.

Com a instituição de uma autoridade central na colônia chegaram à Bahia, juntamente com o primeiro governador-geral, os primeiros missionários jesuítas, que iniciaram a construção de igrejas, seminários e missões. O batismo e catequização dos indígenas não correspondeu apenas a um ato religioso, mas fundamentalmente político e econômico, pois transformava-os em vassallos do rei católico de Portugal e possibilitava o início da preparação da população autóctone para funcionar como mão de obra dos empreendimentos coloniais. Esse processo é narrado no módulo **O Abrigo Missionário**.



Imagem 11: Soldados (mestiços) escoltando selvagens. Jean Baptiste Debret. Viagem Pitoresca e Histórica pelo Brasil (1816-1831).

Os jesuítas conheceram que com presentes, promessas, e razões claras e sãs expendidas por homens práticos na sua língua podiam fazer dos índios bárbaros o que deles quisessem. Com o evangelho em uma mão, e com presentes, paciência, e bom modo na outra tudo deles conseguiam.

Apontamentos para a civilização dos índios bravos do Império do Brasil. José Bonifácio de Andrada e Silva, 1823.

Os conflitos entre os colonos e os jesuítas levaram a constantes alterações na legislação, cuja peça básica foi o Regimento das Missões (1580). Os moradores acusavam os missionários de inviabilizar o desenvolvimento da colônia, alegando que esses pretendiam monopolizar o trabalho indígena, carreando-o para seus próprios empreendimentos. Os jesuítas de outro lado eram aliados da Coroa portuguesa, que se beneficiava da ampliação do tráfico de escravos negros, da consolidação de casas de comércio e do aumento do poderio lusitano na África.



Imagem 12: Elevação da cruz em Porto Seguro (detalhe), Pedro Peres. 1879.

Apesar do antagonismo entre colonos e jesuítas, é preciso ter presente que as missões de fato não correspondiam a uma recusa a que os indígenas prestassem serviço aos primeiros, funcionando, ao contrário, como uma instância necessária de adaptação cultural e como celeiro de futuros trabalhadores. Segundo as disposições gerais do regime das aldeias, os indígenas deviam repartir o seu tempo entre os serviços prestados aos moradores, à Coroa e à própria missão.

As missões desempenharam um importante papel no projeto geopolítico do império português, permitindo a ocupação dos espaços interiores (os chamados “sertões”) e a expansão das fronteiras econômicas. Na região do São Francisco disputaram com as tropas de gado da Casa da Torre, de Garcia Dávila, a primazia de agirem como o instrumento básico de incorporação de terras e populações autóctones e seus territórios. A imagem Aldeia de Tapuios, de Rugendas, permite aos visitantes conhecerem o modo pelo qual os aldeamentos foram estabelecidos. A reorganização da vida indígena, com a mestiçagem compulsória, a conformação das casas, a produção da homogeneidade estão nela retratados.

As aldeias missionárias foram construídas principalmente no século XVII e destinadas a abrigar famílias indígenas, proporcionan-

do-lhes a catequese. Com a expulsão dos jesuítas e a transformação das missões em vilas, tais aldeias se tornaram os principais centros cerimoniais e políticos. Pessoas e famílias de fora se estabeleceram nas cercanias dessas igrejas, acarretando intensa mestiçagem e muitas vezes pressionando os indígenas a se deslocarem para glebas mais afastadas.

Com o tempo, as edificações entraram em ruína e novos templos foram erguidos visando celebrar a colonização e os colonizadores. Nos terrenos que conseguiram manter sob seu controle, os indígenas construíram pequenas capelas para os seus ofícios religiosos. Mantiveram, porém, a referência às igrejas-sedes e aos seus santos padroeiros, participando ativamente do calendário de festas e atividades religiosas do município e da região. As antigas igrejas, como marcas de localização de velhos aldeamentos indígenas, foram – e ainda são atualmente – fatores importantes para os indígenas em sua luta por reconhecimento e demarcação de terras.

Para permitir aos visitantes compreenderem como se deu esse processo na longa duração, incluímos na exposição dois dispositivos. O primeiro era um conjunto de imagens de igrejas situadas nas terras indígenas atuais e o outro, um quadro de aldeamentos que cobria o período dos séculos XVII ao XIX. Esse quadro permitia visualizar a localização dos aldeamentos, seus santos padroeiros e a vila a que foi convertido. Era possível, assim, perceber como os aldeamentos se tornaram os embriões do que viria a ser as cidades atuais possibilitando uma melhor compreensão acerca dos conflitos fundiários contemporâneos.

Encerrando o módulo colonial, os visitantes são levados a conhecer dois processos antagônicos que tiveram curso a partir do segundo quartel do século XIX. O de esbulhamento das suas terras, apresentado na **Extinção dos aldeamentos** que tem como marco a Lei de Terras de 1850; e o de celebração do Índio como símbolo de nacionalidade em curso desde o processo de independência do Brasil e intensificado pelo Romantismo brasileiro.

No espaço relativo à extinção dos aldeamentos, optamos por utilizar uma iluminação mais fraca, paredes mais escuras, poucos textos. As imagens se restringem às plantas de desmembramento dos aldeamentos, ao relato dos processos de esbulhamento das terras e perseguição aos índios e à imagem do Último Tamoio de Rodolfo de Amoedo. O objetivo dessas escolhas é realizar uma catarse com os visitantes por meio da qual eles possam experimentar a radicalidade da violência do processo colonial.

(...) Na minha humilde opinião, entendo que o Governo Imperial deve, quanto antes, extinguir este aldeamento, o qual nenhuma utilidade traz ao Estado, e que talvez ainda ocasione embaraços e perturbações de ordem pública. (...) serviram para patentear o mais solene atraso nos costumes e na indústria de seus habitantes.

Ofício do Engenheiro Luis José da Silva, 3/5/1869. Arquivo Público Jordão Emerenciano - APEJE. Códice DII, v. 19, fls. 140 e 141. Referente ao aldeamento Riacho do Mato.

(...) Existiu sempre uma luta constante entre a Câmara e os índios de Cimbres por causa dos limites de terras (...). Em 1824, sob o pretexto de roubos e assassinatos por eles praticados, levantou-se uma força autorizada pelo governo (...) para os bater (...) muitos foram mortos a fuzil, sendo oitenta e tantos remetidos para a capital, onde tiveram fim, e os seus miseráveis filhos menores repartidos pelos habitantes da comarca, como escravos!

COSTA, F. A. Pereira da. *Anais Pernambucanos*. Recife: FUNDARPE, 1983. VI. p. 240-241.

(...) documento público de 1863 (...). Mortos os índios, esquartejavam-se os cadáveres no meio da rua, e ficavam os quartos expostos aos cães; outros foram imprensados como sacos de algodão, e desde então não cessou a perseguição a esses miseráveis, com processos, recrutamentos e mortes. E tudo isso, para se tomar as terras desses infelizes, que desesperados se vão expatriando.

COSTA, F. A. Pereira da. *Anais Pernambucanos*. Recife: FUNDARPE, 1983. VI. p. 241.

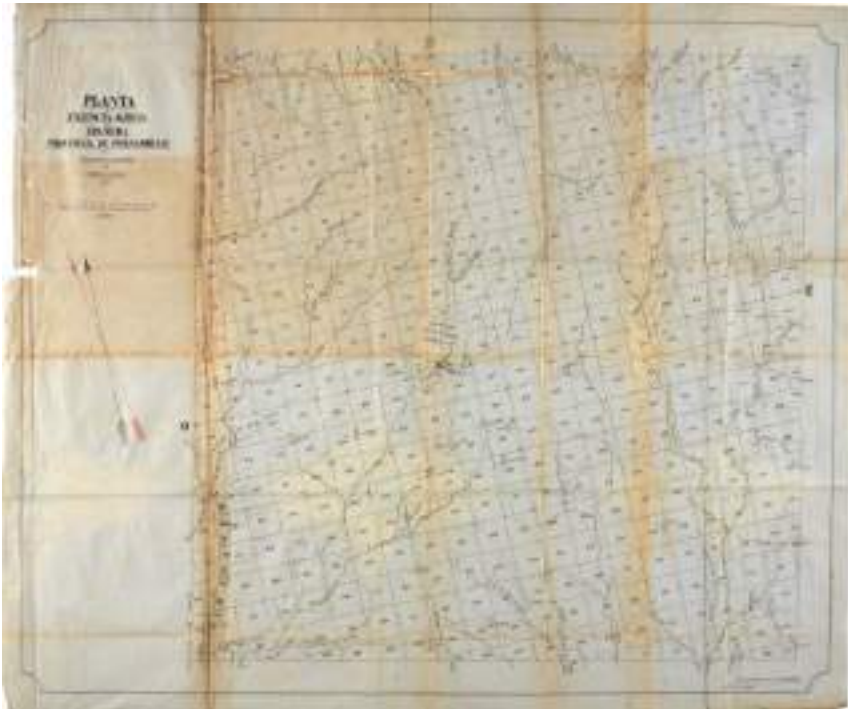


Imagem 13: Planta da extinta aldeia de Ipanema. Acervo APEJE;

O romantismo nas artes elegeu o índio enquanto um tema de inspiração poética. Não os indígenas reais de que falavam os relatórios administrativos ou as notícias de jornais da época ao descrever conflitos fundiários e sempre externando avaliações negativas e preconceituosas. Ao contrário, as representações que surgiram eram construções altamente idealizadas, que os descrevia como bons e ativos, segundo cânones que supostamente teriam precedido à colonização. De certa forma, era a velha crença no paraíso terrenal que retornava, mas já sem os componentes religiosos, agora claramente associada ao nacionalismo e ao desejo de forjar uma unidade nacional. Obras como *Iracema* e *O Guarani* se popularizaram extraordinariamente, mostrando que os brasileiros poderiam reivindicar uma descendência singular, bem diferente da europeia, mas marcada por outros modelos de nobreza e beleza.



Imagem 14: O último Tamoio, Rodolpho Amoêdo, 1883.

Mas para celebrar o índio como antepassado era necessário que ficasse bem caracterizado seu distanciamento do tempo presente. Uma das formas de fazer isso era enfatizar através das produções artísticas a tragédia de sua extinção. É o que fazem Vitor Meireles e Rodolfo Amoedo ao escolher representar personagens que, na dimensão individual e em virtude de narrativas diferentes, expressam igualmente o vaticínio de uma (presumidamente inexorável) condenação do índio ao desaparecimento. Nesse momento, recuperamos as imagens tão conhecidas de Iracema¹⁶ e Moema¹⁷ para recontextualizá-las em seus jogos políticos e sociais.

16 Iracema. José Maria de Medeiros, 1881.

17 Moema. Vitor Meireles, 1866.



Imagem 15: Iracema, José Maria de Medeiros, 1881.

Em uma outra via, buscamos recuperar a dimensão cotidiana da representação sobre os indígenas no Império brasileiro. A nossa escolha pelas charges se deu por elas constituírem parte do imaginário de uma época. Através de seu traçado exagerado e satírico denunciam as práticas de seu tempo. Elencam, entre os acontecimentos cotidianos, aqueles que mais promovem o pasmo e a reflexão.

Na charge abaixo o índio foi posto, ao lado de D. Pedro I, como o anunciador da independência. À representação do grito do Ipiranga soma-se a imagem do índio, a quem cabe o anúncio da liberdade. Liberdade da qual não desfruta. Sua incorporação à nação brasileira se deu, sobretudo, através da manipulação, miséria e aprisionamento. Não como um elemento forte e vivo, mas como uma coletividade passada, idealizada e irreal.



Imagem 16: Charge em litografia in Revista Ilustrada, ano 13 - 1888, n.º 513 - Antônio Bernardes Pereira Neto.

O índio enquanto símbolo nacional é resultado de uma construção propositada. Foi, sobretudo, durante o império e a constituição

do Brasil enquanto nação, que o índio foi forjado como elemento representativo deste país. Sua ascensão a símbolo nacional não constituiu uma preocupação com a sua existência contemporânea, cultural, física e material. A incorporação se deu através da celebração enquanto antepassado simbólico de um território sobre o qual se construiu o Brasil.

Desde a Independência, o índio tem sido pensado pelas camadas populares como um importante símbolo da nacionalidade e, durante a celebração do 02 de julho na Bahia, é a sua figura que aparece como elemento fundamental da libertação. Em 02 de julho de 1823 as tropas favoráveis à emancipação do Brasil, após uma série de batalhas, derrotaram definitivamente as forças portuguesas e vieram a tomar o controle da cidade de Salvador. Conta-se que, para festejar o acontecimento, populares colocaram um indígena sobre uma carroça e desfilaram em cortejo pela cidade. Nos anos seguintes, consolidou-se uma associação entre a comemoração da independência e a celebração da figura do caboclo. Uma escultura veio a tornar indissociável esse vínculo, pois mostra o caboclo armado de uma lança, vencendo o português (representando por um elmo e armadura). É esse personagem que, todo enfeitado de flores, polarizava as atenções e comandava o cortejo.

Essa tradição continua a se materializar no desfile cívico de 02 de julho, realizado pelas ruas de Salvador. A figura do caboclo é reverenciada não apenas como parte de uma reminiscência histórica, mas como uma verdadeira entidade religiosa, capaz de atender aos pedidos e promessas feitas pela multidão. Desfilam, nesse dia, autoridades governamentais, grupos escolares de todo o Estado, bem como afoxés e filhos de santo, numa interessante síntese religiosa.



Imagem 17: Festa do 02 de julho, Salvador-BA. Foto: Bruno Pacheco de Oliveira.

Encerrando as sete primeiras cenas, o canto do Piaga anuncia o destino trágico atribuído às populações indígenas no final do século XIX e marca uma pausa reflexiva ante a passagem para o módulo seguinte, **Mundo Indígena**, onde o visitante pode conhecer a pujança de sua cultura contemporânea compreendendo a estética de sua apresentação.

Esse monstro... – o que vem cá buscar?//Não sabeis o que o monstro procura?/Não sabeis a que vem, o que quer?/Vem matar vossos bravos guerreiros,/Vem roubar-vos a filha, a mulher!//Vem trazer-vos crueza, impiedade – /Dons cruéis do cruel Anhangá;/Vem quebrar-vos a maça valente,/Profanar manitôs, maracás.//Vem trazer-vos algemas pesadas,/Com que a tribo tupi vai gemer;/Hão de os velhos servirem de escravos,/Mesmo o Piaga inda escravo há de ser!//Fugireis procurando um asilo,/Triste asilo por ínvio sertão;/Anhangá de prazer há de rir-se,/Vendo os vossos quão poucos serão.

DIAS, Antônio Gonçalves. “O Canto do Piaga” in Poesia. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1969. p. 47-49.

A partir desse momento, as narrativas são suspensas e o visitante entra em contato com os objetos. As legendas se resumem à indicação da nomenclatura das peças, do autor e ano de sua produção. Todas as peças expostas nesse espaço foram produzidas para a exposição a partir de 2005. Elas são apresentadas a partir das categorias de uso: adornos, armas, armadilhas, animais, utensílios. Entre esse domínio e o universo religioso, o conjunto de fardamentos do Toré é apresentado. Encerram essa parte, os praiás, os cachimbos e os Maracás.

Após se surpreender pela diversidade da produção artística indígena contemporânea, o visitante é convidado a conhecer a trajetória dos povos indígenas do Nordeste em sua retomada política da identidade. Painéis contendo um breve histórico da luta política e imagens de suas principais lideranças compõem essa parte. No centro do conjunto, a história da APOINME (Associação dos Povos Indígenas do Nordeste Minas Gerais e Espírito Santo) ancora a formação desse grupo político¹⁸.

Por fim, um vídeo com depoimento de três mulheres indígenas finaliza a exposição. Nesse vídeo, apresentamos a festa de formatura do doutoramento de Maria Pankararu, que apresenta a sua trajetória

18 Da necessidade de estabelecer uma articulação permanente entre os Povos e Comunidades Indígenas na região Nordeste e Leste formou-se, em 1990, a Comissão de Articulação Indígena LE/NE. Seguindo o processo de consolidação e afirmação do movimento indígena regional, realizou-se, em março de 1995 na cidade de Belo Horizonte/MG, a IV Assembléia Geral dos Povos Indígenas da Região Leste e Nordeste. Nessa, instituiu-se oficialmente a Articulação dos Povos Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo - APOINME. O principal objetivo da APOINME é articular as diversas lutas (principalmente a luta pela terra) e favorecer igualmente o intercâmbio das diversas experiências desenvolvidas por esses povos em seus embates cotidianos para a garantia dos seus direitos históricos e constitucionais. Os povos indígenas dessa região vêm ao longo dos anos enfrentando vários problemas com o descaso da assistência à saúde, insuficiência de escolas e professores indígenas, e dificuldade de se inserir no processo de estadualização dessas escolas. A APOINME atualmente subdivide-se em 08 (oito) Microrregiões: MR-CE, MR-PB; MR-PE; MR-AL/SE; MR-BA/Norte; MR Bahia/Sul, MR-MG, MR-ES e pretende articular também os índios resistentes dos Estados do Piauí e Rio Grande do Norte. Nesse espaço geográfico estão localizados cerca de 60 povos indígenas que lutam pelo seu reconhecimento étnico e territorial. Esses povos são distribuídos por 165 Comunidades com uma população estimada de mais de 100.000 índios.

tanto acadêmica quanto de participação política e o papel da mulher entre os indígenas. Depois, uma entrevista com Maninha Xucuru-Kariri onde ela conta a sua trajetória de luta no movimento político indígena. E, no terceiro, com Tininha Potiguara, campeã de surfe, em que ela apresenta como concilia a sua identidade étnica com a sua carreira profissional e como se orgulha dela. Na saída da exposição, acompanham o visitante imagens contemporâneas dos indígenas em suas mobilizações políticas.

Em todas as exposições, exceto as realizadas em Córdoba, Argentina e Natal -Brasil, ocorreu uma conferência dos povos indígenas do Nordeste. Essas conferências eram coordenadas pelo movimento indígena. Nelas, não sugeríamos pautas definidas, nem atuávamos como mediadores. Buscávamos construir espaços nos quais as coletividades indígenas pudessem construir uma agenda coletiva das questões que consideravam mais importantes individualmente. Embora possa parecer banal, tal ação até aquele momento não era usual. Os indígenas estavam habituados a serem direcionados, a se encontrarem para debater questões pré-definidas e, em algumas situações, alheias a sua realidade. Nosso propósito era formar um espaço de escuta para nós, de fala para eles, entre eles, em consonância com a nossa proposta de conectar a exposição à luta política.

Apesar de a narrativa aqui exposta produzir um efeito consolidado da exposição, isso não condiz com os processos realizados. A cada nova mostra, adaptávamos aos espaços possíveis a expografia, bem como os dados apresentados. A exposição possui um domínio plástico específico que se adequa aos novos contextos onde é apresentada. Isso não quer dizer que ela seja portátil. Pelo contrário, a cada nova exposição é feito um esforço de adequação e produção de sentidos consoantes aos espaços e públicos estimados, para maior alcance dos objetivos políticos propostos.

Reações do público, mensagens recebidas

O deslocamento do público ao longo do espaço da exposição era acompanhado por alguns monitores, em geral estudantes de graduação em história e antropologia, que haviam passado por um treinamento específico, ministrado pela equipe de pesquisa. Foram eles que durante as reuniões de avaliação nos transmitiram algumas reações do público, contribuindo para uma cartografia desse espaço não mais em salas, mas em mensagens que eram confirmadas através das manifestações dos visitantes.

Em exposições relativas aos indígenas, muitos visitantes se preparam para um discurso que procure revirar de pernas para cima a sua concepção quanto ao país, transformando automaticamente em desvalor tudo que faz parte dos benefícios da civilização e dos valores da pátria. O primeiro ponto a destacar é que não era assim que a exposição se iniciava, impondo uma percepção maniqueísta e apenas acusatória. A descrição das viagens como aventuras de uma ousadia hoje inimaginável já anunciava claramente a intenção de humanização de todos os homens, nativos ou alienígenas, enquadrando-os em disputas e jogos reais de encantamento, colaboração e dominação. Tal escolha evitou a construção de uma oposição entre um ‘nós’ e um ‘eles’, que dificultaria a construção de pontes com os visitantes e a busca de entretecer caminhos comuns.

O orgulho do Brasil, dos índios e da natureza foi outro dos elementos destacados pelos visitantes. O antigo mito do “paraíso terrenal” foi retomado na exposição com bastante força, mostrando como para os colonizadores os autóctones, muitas vezes, foram representados de modo positivo e mesmo como objeto de desejo. A identificação dos continentes através de figuras femininas desvenda a colonização como uma atividade masculina, de guerra, saqueio e imposição de hierarquia.

Ver o avesso da colonização, com apresentação de dados desconhecidos pela maior parte dos visitantes, foi algo que muito os sur-

preendeu. Notícias sobre a escravização dos índios, sua participação na produção do açúcar, a extinção dos aldeamentos – entre outros dados – possibilitaram a construção de uma crítica ao processo colonial a partir de aspectos pouco contados na História oficial do Brasil. Os monitores relatavam que o encontro com um painel onde estavam as estrofes de *O Canto do Piaga*, que encerrava o primeiro módulo, constituía um dos pontos centrais de reflexividade na exposição. Ali, já sem nenhuma outra imagem onde repousar a consciência, os visitantes se deparavam com uma mensagem que transmitia a nós toda a crueldade e o horror da colonização. Formulada com o imaginário do romantismo, a ideia de uma culpa e de uma dívida histórica afluía de maneira muito vívida. Os monitores relatam que frequentemente os visitantes aí faziam um momento de parada e reflexão, comentando entre si ou com os guias, sentindo necessidade de expressar a sua indignação.

A parte relativa à tutela missionária possibilitava aos visitantes entender as razões da conversão dos indígenas ao cristianismo, bem como apreender a extensão da presença dos símbolos católicos em múltiplas instâncias da sua vida. Imagens quanto à incorporação desse imaginário nos rituais indígenas propiciavam perguntas e consultas aos monitores sobre as práticas religiosas nativas e um debate mais aberto e compreensivo da expectativa quanto à pureza e autenticidade destas culturas.

Na última sala do mundo colonial, o visitante é confrontado com a produção artística do indianismo. A afirmação de uma unidade nacional através do Segundo Império caminha *pari passu* com a celebração romântica do índio no passado e a sua negação no presente. A morte do índio se transforma em objeto estético. Os acordes bem conhecidos da protofonia de *O guarani* soavam alto e os símbolos que o Império escolheu e que os visitantes logo percebiam o lugar de construção da invisibilidade dos indígenas no processo histórico de formação do Brasil.

Uma enorme ruptura ocorre na sala seguinte onde o público se defrontava com o universo indígena contemporâneo representado através de sua cultura material. Num primeiro momento, a ideia de contemporaneidade não era percebida, muitos insistiam em perguntar – apesar das legendas – de quando e de onde eram aquelas peças. Custavam a acreditar que fossem de indígenas atuais, que habitavam em municípios próximos, lugares conhecidos dos pernambucanos, e que se tratavam de peças não trazidas de museus europeus e feitas no século XVII, mas sim produzidas para a exposição e recentemente. O efeito provocado era de um rompimento brusco com a narrativa histórica até então realizada na exposição e a completa imersão em uma cultura vívida e pujante.

Junto com as peças, no espaço destinado à apresentação da religião, uma nova surpresa aos nossos visitantes. O peso da religião e do ritual na ação política dos indígenas do Nordeste era algo quase sempre desconhecido dos visitantes. O Toré, dança ritual e elemento de marcação identitária, bem como as grandes máscaras dos Praiás, eram apresentadas aos visitantes em sua riqueza e diversidade. A positividade da cultura indígena do Nordeste, no final do percurso, deixava de ser uma suspeita para se tornar finalmente uma constatação.

No último módulo, os indígenas contemporâneos, é apresentada a saga de cada povo para a retomada de seus territórios e seu reconhecimento por parte do Estado e das políticas públicas. Os relatos indígenas se integram claramente numa narrativa sobre a aquisição de direitos coletivos, de valorização da diversidade cultural do país e de respeito às minorias.

Considerações finais

Quando começamos a realizar as pesquisas que resultaram na exposição, um dos nossos primeiros interlocutores foi o coordenador da APOINME – Uilton Tuxá. Naquela ocasião, já erámos bem conhecidos do movimento indígena no Nordeste em virtude da realização do Atlas das Terras Indígenas, ainda na década de 1990, e pelo constante diálogo com os orientandos que pesquisavam na região. Tais conexões nos ajudaram a nos tornar, de certo modo, familiares e próximos dos indígenas com quem passamos a travar contatos mais regulares a partir do novo projeto que se iniciava. Nesse contexto, explicávamos a Uilton os propósitos de realizar uma exposição sobre os índios do Nordeste, quais eram as nossas intenções, quais aspectos e salas que imaginávamos poderiam ter efeitos positivos sobre os visitantes para que não apenas soubessem da existência de indígenas hoje no nordeste, mas se orgulhassem disso.

Ao falarmos sobre a sala da cultura material, Uilton nos demonstrou uma preocupação de que talvez não houvesse materiais suficientes para isso. ‘Sabe, João, você andou muito pela Amazônia, está pensando talvez com base nos índios de lá, aqui as coisas são bem diferentes’, ponderava com um ar risonho. Fiquei surpreso com o seu temor de que a cultura material indígena do Nordeste não pudesse ser comparada à Amazônica, mas entendi perfeitamente a sua responsabilidade como líder do movimento, pois tinha medo que tivéssemos expectativas que não pudessem vir a se realizar naquelas áreas.

A preocupação de Uilton refletia, àquela altura, um aspecto muito relevante quanto a cultura material indígena no Brasil. Tanto para os curadores quanto para os próprios indígenas, o padrão reconhecido como autêntico e belo estava situado naquelas outras regiões, nunca no Nordeste. Isso se refletia, por exemplo, nas coleções existentes nos museus da região que não contemplavam as populações desses estados exceto no que tange ao material arqueológico. Os museus confirmavam aquilo que para o senso comum era uma verdade inexorável.

vel, a inexistência de indígenas no Nordeste, e que para antropólogos e indigenistas correspondia à **não autenticidade**.

Ao final do percurso de pesquisa e da realização de diversas mostras, percebemos que o cenário tornou-se bastante diferente daquele com o qual lidamos nos idos de 2006. Já durante a inauguração da primeira mostra, em 2007, no Forte das Cinco Pontas, reencontramos Uilton, muito surpreso e feliz com o resultado apresentado. Nas semanas seguintes empenhou-se muito em levar para visitar a exposição um grupo de líderes de associações indígenas, principalmente da Amazônia, que se encontravam em Recife por poucos dias e com uma agenda apertadíssima para realização de um curso de capacitação. Percorremos com eles todas as salas e ao final do percurso foi unânime o reconhecimento da beleza e vitalidade das culturas indígenas do Nordeste, a que completava Uilton: “ainda temos muito mais a mostrar”!

Essa inversão de perspectiva, abandonando uma visão empobrecida da cultura indígena do Nordeste e passando a ostentar um orgulho das próprias práticas culturais, foi algo que não atingiu apenas os indígenas. Os museus da região passaram também a reconhecer essa diversidade. O Museu do Homem do Nordeste é um exemplo, entre muitos, de reformulação dos seus espaços e coleções a partir daí. Hoje consta em seus acervos uma significativa coleção produzida nos últimos anos pelos povos indígenas do Nordeste. Não apenas os seus objetos passaram a frequentar os museus, como também os indígenas passaram a ocupar cada vez mais esses espaços políticos.

Se os museus sempre se pretendem produtores de fascínio e encantamento para os visitantes, a relação que as suas peças e imagens mantêm com coletividades vivas e temas políticos atuais torna-se objeto de jogos de significado e práticas que aqui chamamos de ‘ilusão museal’. Os indígenas não podem ser mais as referências exemplares de populações colonizadas e tuteladas. No século XXI, tais fins não são mais compatíveis com os novos projetos políticos delineados por essas coletividades nem com as possibilidades que os brasileiros não

indígenas veem para a própria nação. É preciso descolonizar as técnicas e pressupostos da 'ilusão museal', permitindo que os museus se transformem em espaços de afirmação dos direitos políticos e culturais dessas populações e possam contribuir para novos projetos de nação e utopias compartilhadas. Essa foi a nossa aposta!

Referências Bibliográficas

ABREU, R. & CHAGAS, M. *Memória e Patrimônio: Ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

AMADO, Janaína. "Diogo Álvares, o Caramuru, e a Fundação Mítica do Brasil". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 14, n 25, 2000. p. 3-39.

BORGES, J.L. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Pp.40

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Visão do Paraíso: Os motivos edênicos na descoberta e colonização do Brasil*. 6a. ed. Brasília: Editora Brasiliense, 1996.

DIAS, Antônio Gonçalves. "O Canto do Piaga" in *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1969.

Frei Vicente de Salvador. *História do Brasil: 1500-1627*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

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

PRICE, Sally. *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. University of Chicago Press, 2007.

OLIVEIRA, João Pacheco de. *Atlas das Terras indígenas do Nordeste*. Rio de Janeiro: PETI/Museu Nacional, 1994.

_____. *A Viagem da Volta – Etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste Indígena*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2004 [1999].

_____. *A Presença Indígena no Nordeste – processos de territorialização, modos de reconhecimento e regimes de memória*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2011.

_____ - “O Nascimento do Brasil: Revisão de um Paradigma Historiográfico”. *Anuário Antropológico 2009*: pgs. 11-40. Brasília, 2010.

_____ - “Os indígenas na fundação da colônia: uma abordagem crítica”. In *O Brasil Colonial 1483-1580. (volume 1)*. João Frago & Maria de Fátima Gouvêa (organizadores). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2014. (pgs. 167-228).

Pacheco de Oliveira, João - *Ensaio em Antropologia Histórica*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ. 1999.

Pereira da Costa, F. A. *Anais Pernambucanos*. Recife: FUNDARPE, 1983.

CAPÍTULO 2

Museos, antropología e identidades culturales en Colombia

Fernando Barona Tovar

Tres son los componentes que, unidos por la pregunta acerca de las identidades culturales, permitieron el surgimiento y han garantizado la permanencia de los museos antropológicos en Colombia: la investigación antropológica, el desarrollo de la antropología académica y la importancia de los museos en una realidad pluricultural.

La pregunta por la identidad es un problema fundacional de la disciplina antropológica, circunscrita en el proyecto de Modernidad iniciado a principios del siglo XVI, que surge como la disciplina que estudia al hombre, busca aprehenderlo y conocerlo para incorporarlo en el proyecto civilizatorio –reduccionista y homogenizante– de Occidente. La Modernidad se encuentra íntimamente vinculada con la noción de progreso (LÖWY, 1990, p. 23), al someter otras formas de pensamiento bajo el paradigma de lo ecuménico (la razón occidental); aunque ella misma es contradicción (BERMAN, 1991), ya que construye y reconoce la alteridad, el sentido de humanidad como totalidad.

En este escenario natural nace y se desarrolla la antropología en Colombia, vinculada como proyecto de apoyo a la modernización del país, que buscó, por una parte, detectar y diagnosticar los problemas y necesidades de la sociedad y, por otra, vincular la diversidad étnica y cultural a un proyecto de construcción de Estado-nación mediante la formación de una identidad nacional.

Los museos antropológicos en Colombia y, en general, los museos antropológicos, son museos que muestran otras realidades, espe-

cialmente, culturales. Este artículo es una aproximación a los caminos recorridos por la antropología, en Colombia, para construir estos otros discursos, más cercanos a una realidad multiétnica y pluricultural.

La antropología en la academia

Entrada la década de los sesenta, se forman los departamentos de antropología de las universidades de los Andes y Nacional (1963 y 1964, respectivamente); uno siguiendo la tradición de la escuela americana (los Andes) y el otro una línea más modernizadora (la Nacional). Ambos departamentos de antropología nacen en el seno de un ambiente político bastante exacerbado a raíz de la influencia recibida por la Revolución cubana y la guerra de Vietnam, así como por la salida a la luz pública de proyectos de investigación financiados por el Departamento de Defensa de los Estados Unidos, como el Camelot y el Arpa, que desencadenaron una fuerte crítica a la enseñanza y práctica de la etnología (FRIEDEMANN, 1984, p. 399). La Universidad de Antioquia abrió su programa en 1969, orientado básicamente a estudios regionales en arqueología y etnología. La Universidad del Cauca lo hizo en 1970 –siguiendo una tradición iniciada en la década de 1930, en la cual la pregunta se orientaba hacia la alteridad, hacia el otro–, en un departamento caracterizado por la mayor presencia de diversidad cultural en la nación: grupos indígenas, negros y mestizos –los cuales conforman aún hoy la geografía cultural de esta región del país. Resulta, entonces, de especial importancia la creación de un departamento de antropología en la Universidad del Cauca ya que lo indígena como coexistencia en lo cotidiano permitía el desarrollo académico en el contexto propicio para el entendimiento de la alteridad y como base para la construcción de elementos en la tan pretendida identidad nacional.

Resultó de especial importancia el ingreso de la antropología del debate a la academia, aunque, el hecho de que, en muchas ocasiones, se enmarcaran los debates en una ortodoxia y dogmatismo ideológico no hizo que sus cuestionamientos frente a la actitud ética de todo investigador fueran dejados de lado; por el contrario, fue de

vital relevancia. Esto condujo a una revisión de muchos de los trabajos antropológicos realizados en el país, así como a plantearse nuevas problemáticas en torno a los grupos ya investigados, por ejemplo, las que tenían que ver con las relaciones interétnicas, con un interés por la historia indígena (etnohistoria), y el cambio cultural dirigido (antropología aplicada), entre otras (URIBE, C. A., 1980, p. 27-28).

Para la década de los noventa, y pese a la actitud crítica adoptada frente a la práctica antropológica, las concepciones acerca de lo que debía entenderse por cultura seguían operando bajo el paradigma naturalista de la cultura (PARDO, RESTREPO y URIBE, 1997, p. 17) - asociado a escuelas y tendencias teóricas antropológicas como el culturalismo norteamericano, el estructural-funcionalismo británico, el estructuralismo francés -, en el cual la antropología se entiende como una historia o ciencia natural del hombre (CARDOSO, 1996, p. 9-23) y donde la cultura es una entidad delimitable, circunscrita y auto-contenida, es decir, lo que ha dado en denominarse una concepción ontológica o esencialista de la cultura (URIBE, 1997, p. 13).

La crisis de estos modelos ocasionada por la posmodernidad obligó a un replanteamiento en las representaciones y prácticas de la antropología como disciplina, que conllevó a acoger una actitud reflexiva y a adoptar nuevos paradigmas - como el posestructuralismo, la hermenéutica y el deconstructivismo -, lo cual ayudó a revitalizar la disciplina y a superar su empirismo descriptivo. Desde entonces, la concepción acerca de lo que debe entenderse por cultura se enmarca en los efectos que la posmodernidad ha causado en la esfera de las relaciones humanas: interrelación en contextos globales, dispersión, fluidez y fragmentación de las identidades, mezcla e hibridación de las barreras étnicas, desterritorialización de las culturas, etc. En otras palabras, las exigencias de la posmodernidad obligaron a la antropología a replantear el tratamiento que estaba dando a su "objeto" de estudio: ya no se trataba de un "otro", marginal, aislable y exterior a mí, sino de un "nosotros" que nos exigía pensarnos en el contexto de la alteridad y de la constante resignificación y reconfiguración de nuestras identidades,

es decir, la cultura entendida en un contexto relacional y de permanente construcción (URIBE, M. V., 1997, p. 11-13).

En el caso colombiano, trabajos como los de Anne-Marie Losonczy, Eduardo Restrepo y Christian Gros – todos de 1997 –, entre muchos otros, nos muestran la incorporación de los nuevos paradigmas y de las nuevas actitudes y posiciones asumidas frente al ejercicio antropológico. Así, por ejemplo, el trabajo de Losonczy, enmarcado inicialmente como una contribución al estudio de las comunidades negras en América, le permitieron descubrir – y a nosotros conocer – una forma de coexistencia interétnica entre comunidades negras e indígenas en el Pacífico colombiano, específicamente en el departamento del Chocó.

Por su parte, Restrepo nos indica cómo hasta hace muy poco tiempo el estudio sobre comunidades negras no era un tema de investigación antropológica en el país, con lo cual se estaría confirmando la adscripción a los tradicionales paradigmas de la antropología esencialista, en que el referente empírico que se tomaba como modelo de análisis era aquella comunidad “primitiva” y aislada y que en Colombia correspondía a lo indio (RESTREPO, 1997, p. 281-186). En consecuencia, Restrepo establece un balance de los modelos utilizados en el estudio de comunidades negras en nuestro país, que intentaré resumir de la siguiente manera:

El trabajo de Christian Gros establece un balance acerca de cómo los movimientos indigenistas han enfrentado el proyecto de modernidad. Reconoce dos momentos fundamentales de la cuestión étnica: el primero se enfrentó al modelo de Estado nacional populista en América Latina y llegó hasta la década de los setenta esforzándose por implementar lo que podríamos denominar como un integracionismo cultural, como proyecto de modernización y desarrollo del país que luchaba por preservar el pasado indígena sin pasar por el mestizaje biológico y cultural que los condenaba a disolverse en la nación.

Un segundo momento de la cuestión étnica indigenista, según Gros, se presenta cuando entra en crisis – a partir de las décadas de los

ochenta y noventa – el modelo de Estado-nación moderno latinoamericano, como consecuencia de las reformas estructurales que buscaban reducir la intervención estatal y lograr una mayor apertura económica mediante la implementación del modelo neoliberal.

A partir de este momento, afirma Gros (2000), el Estado descubre que le es más beneficioso “administrar la etnicidad” que oponerse a ella, y con ello ganar mayor legitimidad frente al conjunto de la sociedad. Tanto el Estado como los movimientos indigenistas toman conciencia de que se trata de un “doble juego” en el cual cada uno busca sacar el mayor provecho de la situación.

Museos y diversidad cultural

La importancia de los museos no se encuentra únicamente como centros de acopio y preservación del patrimonio cultural, o como instituciones paraestatales encargadas de direccionar la construcción de la identidad nacional de un país, sino como centros que promueven y gestionan la investigación, no en aras de una instrumentalización del saber, sino como un fin en sí mismo que nos permita reconocer y contemplar la riqueza de la diversidad cultural de nuestros pueblos en un intento por comprender las particularidades de nuestra época.

Las exposiciones que se diseñan y muestran en los museos son una expresión de la diversidad que dice tanto de la cultura; pero que intenta mostrar también que el curador, el guionista, el director o el investigador, son sujetos interculturales. La museización de la investigación antropológica ha permitido derrumbar esa mirada particularista sobre el “otro” para acercar las realidades tanto del investigador como del investigado, que comparten lugares comunes.

Para Colombia, la última década del siglo XX representó la posibilidad del reconocimiento de la “otredad” como inclusión y como apertura de espacios para la convivencia en una relación social y políticamente válida, circunscrita en los mínimos acuerdos de una democracia que descansa en la interculturalidad.

Dos acontecimientos vienen afectando al museo, como institución, en Colombia: el primero de ellos puede considerarse como netamente disciplinar y tiene que ver con la apertura a nuevos paradigmas científicos en los campos de las ciencias humanas y sociales; el segundo, ha de ser considerado de carácter político y social, y hace referencia al reconocimiento de Colombia como país pluriétnico y multicultural, consagrado a partir de la Constitución de 1991.

El acontecimiento disciplinar hace referencia a la crisis del paradigma positivista de ciencia que generó en el campo de las humanidades y ciencias sociales – específicamente en la antropología – una actitud crítica y reflexiva sobre sus conceptos de base – como el de cultura, por ejemplo – y sobre su objeto de estudio, que condujo a repensar al primero como texto y al segundo en un contexto de orden relacional. Este carácter autorreflexivo se ha extendido a todos los “productos” de la antropología y, en consecuencia, a la institución museo, que ha obligado a ser analizado en su carácter de texto (SÁNCHEZ, 2000, p. 27; ZAMBRANO, 2001, p. 211), el cual hay que interpretar y contextualizar. Cristóbal Gnecco precisa al respecto que

Los museos son lugares donde los receptores y los objetos interactúan, formando un espacio de significación por entero ligado a la situación histórica. Cada objeto, cada disposición, cada encuentro es históricamente significativo y semánticamente preciso. El museo es un texto (GNECCO, 2001, p. 73).

La lectura que se ha hecho del museo en Colombia lo reconoce como parte fundamental del proyecto de modernidad, en la medida en que a él se le atribuye una doble función: una de carácter social, que perseguiría la construcción y difusión de la identidad nacional (enseñanza); otra de carácter ideológico, que buscaría legitimar un discurso nacionalista acerca de cuáles deben considerarse como los valores fundacionales de dicha identidad nacional (SÁNCHEZ, 2001, p. 23-28). Desde esta perspectiva, el proyecto de modernidad le entregó al museo la tarea de desarrollar y agenciar las “políticas de la memoria social”, que en América Latina se mate-

rializaron en el proyecto de construcción y unificación de los Estado-nación (LECHNER, 2000, 68-69).

Lo anterior supone una triple interrelación entre museo, memoria e identidad nacional: como espacios de salvación y preservación de la identidad nacional, los museos son espacios de domesticación de la memoria social, es decir, de la representación que se tiene de uno mismo frente a los demás, la cual es aprendida, heredada y transmitida (SÁNCHEZ, 2000, p. 21). Esta domesticación de la memoria social establece un orden jerárquico de carácter hegemónico y excluyente que demarca los límites de nuestro tiempo y espacio social, o sea, de nuestra identidad y nuestro territorio (nación), mediante la inclusión e integración del “nosotros” versus la exclusión y diferenciación de “los otros” (LECHNER, 2000, p. 67-69).

Ahora bien, la manera como se domestica la memoria social es mediante la “sacralización” de la historia, con el objetivo de construir una “nación sagrada” fundada sobre símbolos y monumentos históricos y un espíritu nacional. Las “técnicas de la domesticación” consisten en la repetición, por ejemplo, de las fechas y fiestas nacionales; la sobreproyección de “figuras simbólicas del pasado que permitan realzar el presente”; y “la vinculación entre fechas y figuras de diversas épocas” (LECHNER, 2000, p. 70-71); de ahí que se afirme que el principal recurso utilizado por Occidente para la domesticación de la memoria social sea el “uso del tiempo”.

En el Nuevo Mundo, la primera “sacralización” de la nación correspondió a la fundación de la república hispánica a imagen y semejanza de la metrópoli europea, la cual estaba fundada en valores religiosos y la conciencia hidalga y nobiliaria, es decir, en Dios y el rey, preceptos del proyecto de universalización y de unidad de Occidente (TOVAR, 2000, p. 200)¹. Sin embargo, este proyecto de universalización y unidad del pensamiento occidental debe ser observado con cuidado,

1 Véase también el ensayo núm. 2 “Identidad cultural y formación del Estado-nación en Colombia: aproximaciones desde la historia”, págs. 3-4).

pues Colombia significó un caso sui generis en relación con el resto de las colonias de ultramar, ya que en nuestro país la unidad nunca fue el fundamento del orden social; por el contrario, la diversidad (“lo múltiple”) fue el reto que se debió enfrentar dada la fragmentación y dispersión de los recursos naturales, culturales, económicos, políticos y religiosos, lo que condujo al fortalecimiento de las diversas regiones y de sus correspondientes élites locales (TOVAR, 2000, p. 195-197).

La historia de los museos en Colombia se encuentra asociada al proyecto de Modernidad, adelantado por las élites criollas una vez alcanzada la independencia, que buscaba consolidar el naciente Estado-nación. Así, se funda el Museo Nacional en 1823 bajo la presidencia de Simón Bolívar. Su misión se enmarcó en un programa “positivista, divulgativo y patriota” que pretendía conocer los recursos naturales del país y mostrar a Colombia ante el mundo como una nación civilizada; de ahí que en sus inicios el Museo Nacional fuera, fundamentalmente, un museo de historia natural consagrado a la investigación científica y la enseñanza, organizado en dos secciones: una de historia, arqueología, curiosidades y pintura; la otra de historia natural (GONZÁLEZ, 2000, p. 86-89; BOTERO, 2001, p. 51-53).

Para finales del siglo XIX e inicios del XX, una serie de acontecimientos políticos, sociales y económicos, entre los que cabe destacar la separación de Panamá, pusieron en auge el nacionalismo y con ello el rescate y promoción de la “historia patria”, que permitió a las colecciones de la sección de historia ocupar un lugar de importancia en el museo – todo esto incitado, además, por los estudios sobre el americanismo, desarrollados en Europa, que reconocían en sus piezas de arte prehispánico (especialmente Quimbaya y Muisca) un “pasado civilizado” (BOTERO, 2001, p. 54-55).

Para las décadas de los treinta y cuarenta, la denominada “república liberal” y su proyecto de modernización del Estado institucionalizó la práctica de la arqueología. A partir de entonces, la legitimación del proyecto de unificación y centralización de una identidad nacional

se realizó mediante la práctica científica, con lo que el museo pasó a ser el instrumento de divulgación y promoción de dicha identidad, que ha estado fundada en el descubrimiento de un pasado indígena glorioso y reforzado en el concepto de “raza”, los cuales fueron abordados de manera positiva (ECHEVERRY, 1995, p. 1-4; MARÍN, 2004, p. 35-36).

De igual forma, la fundación del Museo del Oro del Banco de la República en 1939, cuyo objetivo inicial fue la preservación de piezas de orfebrería colombiana, buscaba despertar la conciencia nacional en torno al estudio de una raíz cultural prehispánica, para lo cual desarrolló programas de extensión cultural en los que el museo era concebido como un espacio abierto para la transmisión y difusión de la identidad nacional (Banco de la República, 1978, p. 3-10). Recientemente, el Museo del Oro ha abordado las discusiones en torno a la sociedad moderna y se ha presentado como un espacio educativo que posibilita la discusión y persigue el cambio sociocultural en procura de fomentar la diversidad cultural (“rescate de las culturas regionales”) y la “democratización de la cultura” (DELGADO y MZ-RECAMÁN, 1990, p. 15-19), avanzando hacia el quiebre del concepto de “domesticación de la memoria”.

Los mecanismos mediante los cuales se buscan alcanzar estos objetivos van desde las exposiciones nacionales permanentes, iniciadas en 1967, hasta la implementación de las denominadas “maletas didácticas”, que pretenden constituirse en una herramienta de apoyo para los maestros. A partir de la década de los setenta se establecieron las exposiciones temporales e itinerantes como una forma de descentralización de las expresiones culturales, lo que estuvo asociado con la creación de los museos [del oro] regionales y sus respectivas áreas culturales, las cuales se han encargado de elaborar sus propias exhibiciones (LLERAS, 1990) como una posibilidad de establecer diálogos interculturales.

Por otro lado, algunas universidades le han dado especial importancia a las colecciones arqueológicas y de historia natural – entre las que cabe registrar las de Antioquia, Caldas, Cauca y Valle del Cauca –, que en sus propósitos buscan brindar una “visión integral

del pasado prehispánico de la región”, disponiendo en su guión la exposición a partir del establecimiento de “áreas temáticas afines a las culturas exhibidas”, como medio ambiente, gente, oficios, religión y muerte; siempre enfatizando en el contraste entre “nosotros” versus “los otros” (MARÍN, 2004). Todos estos museos, tanto universitarios como de otras instituciones, han perseguido, sin resultados alentadores, la combinación entre investigación y docencia.

En la actualidad, se persigue construir un museo de carácter reparador del pasado (de la memoria), democrático (incluyente) y que facilite el diálogo en función de una interacción que permita el mutuo reconocimiento de las diversas herencias culturales que habitan la nación y que constituyen nuestra identidad nacional (SÁNCHEZ, 2000); museo que estaría acorde con las actuales transformaciones políticas, sociales y económicas que se experimentan en el mundo, las cuales se desarrollan sobre tres ejes programáticos: los imperativos de la globalización, del neoliberalismo y democrático (GROS, 2000):

El imperativo de la globalización apunta al desarrollo de la noción de “aldea global”, en la que el planeta es un gigantesco ecosistema que exige la adopción de nuevas políticas medioambientales en procura de garantizar un medio ambiente sano para la humanidad y donde las comunidades “no occidentales” (indígenas) ofrecen alternativas sobre la utilización de los recursos naturales (el paradigma del “desarrollo sostenible”), con lo cual se estaría gestando una política de oposición a la homogenización (GROS, 2000, p. 357-358).

Por su parte, el imperativo neoliberal exige el desmonte del Estado (“desregulación”) y favorece el desarrollo de las denominadas “políticas de descentralización”, las cuales introducen nuevos conceptos como los de “democracia participativa” pero que implican, en esencia, la transferencia de las responsabilidades del Estado a las comunidades locales” (GROS, 2000, p. 358).

Finalmente, el imperativo democrático busca el reconocimiento de la existencia de nuevos actores y movimientos sociales proyectados

tanto nacional como internacionalmente en la denominada “sociedad civil”, con lo que se modifican las visiones que se tenían acerca de cómo funcionan los estados, la democracia y la representación nacional (identidad). En otras palabras, se gesta una nueva noción sobre la Modernidad, la cual estaría reconociendo la diversidad (GROS, 2000, p. 359)

El segundo acontecimiento — de carácter político y social — que está afectando (a mi parecer de manera positiva) al museo en nuestro país tiene que ver con el reconocimiento del Estado y la nación colombiana como pluriétnica y multicultural, lo que ha llevado a cuestionar el concepto de identidad nacional.

Existen serias dudas sobre la capacidad explicativa del concepto de “identidad nacional”, en virtud que en dicho concepto no se tiene muy claro si es meramente descriptivo o, por el contrario, es de carácter atributivo (conjunto de rasgos), connotando una fuerte subjetividad, arbitrariedad y fuerza legitimadora. En este sentido, las dudas surgen porque “cuanto más grande sea la unidad de análisis, más difícil será generalizar su carácter de identidad”, lo que obligará, en primer lugar, a desglosar (“desagregar”) las generalizaciones, de tal suerte que resulten más manejables, y, en segundo lugar, a indagar por los “lazos causales” con los que se buscaría superar las generalizaciones descriptivas y vislumbrar análisis explicativos (KNIGHT, 2000); así,

[...] la idea de la identidad nacional es un concepto de gran importancia en la historia (y quizás en la actualidad) y, por lo tanto merece ser investigado y explicado. En otras palabras, no hay correlación necesaria entre la importancia de ciertos conceptos cuando son manejados por los propios actores históricos y cuando éstos están al servicio del historiador o del científico social. ()

De igual forma, el museo es afectado cuando el discurso sobre la identidad entra en crisis una vez se acepta y reconoce la naturaleza diversa de la nación, pues si la función primigenia de esta institución es la de “conservar, difundir y reproducir en el público unos valores permanentes, universales y supuestamente inmutables (ROLDÁN,

2000, p. 101), ¿qué razón de ser tiene la existencia de la institución museo en un mundo donde las identidades son fragmentadas, relacionales y parciales?

La respuesta a este interrogante puede encontrarse en la transformación de la institución museo de instrumento político e ideológico — domesticador de la memoria social — a centro de investigación de la nación, donde se aglutine la diversidad de pensamientos que contribuyan a la comprensión de nuestra realidad (el centro de información de la nación, (JARAMILLO, 2001) es decir, de nuestro presente, como un esfuerzo para comprender las vicisitudes de nuestra época. De lo contrario, la institución museo estaría condenada a desaparecer.

El museo que vemos hoy en día, así como sus exposiciones permanentes y temporales, tiene, entonces, como reto inaplazable la intención de facilitar el reconocimiento de otras realidades representadas en los universos indígenas, negros, campesinos y urbanos, mediante la sugerencia para entrar en la reflexión acerca de sus rituales, sus simbolismos y su pensamiento, no como una realidad distante, como algo que sucede de manera exótica, digno de observar como tal; sino que forma parte de nuestras cotidianidades, de nuestras geografías compartidas, de nuestras realidades definitivamente interculturales.

Referências Bibliográficas

Banco de la República, "Historia del Museo", en Boletín Museo del Oro, Bogotá, Banco de la República, año 1, vol. 1, enero-abril de 1978.

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*, 5.^a ed. en español, Bogotá, Siglo XXI Editores, 1991.

BOTERO, Clara Isabel, "De la presentación a la representación: el pasado prehispánico en el Museo Nacional de Colombia", en *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo*, Bogotá, Memorias de los

coloquios nacionales, mayo-agosto de 1999, Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia, 2001.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto, *“La antropología latinoamericana y la ‘crisis’ de los modelos explicativos: paradigmas y teorías”*, en Maguare, núm. 11-12, 1996.

DELGADO CERÓN, Ivonne; Mz-RECAMÁN, Clara Isabel, *“El Museo como ente educador”*, en Boletín Museo del Oro, Bogotá, Banco de la República, núm. 28, julio-septiembre de 1990.

ECHEVERRI, Marcela, *“El Museo Arqueológico y Etnográfico (1939-1948): la puesta en escena de la nacionalidad a través de la construcción del pasado indígena”*, 1995, Medellín, ponencia presentada en el VII Congreso de Antropología en Colombia, Universidad de Antioquia.

FRIEDEMANN, Nina S. de, *“Ética y política del antropólogo: compromiso profesional”*, en Jaime Arocha Rodríguez y Nina S. de Friedemann (comps.), *Un siglo de investigación social: antropología en Colombia*, Bogotá, Ediciones Etno, 1984.

GNECCO, Cristóbal, *“Observaciones sobre arqueología, objetos y museos”*, en *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo*, Bogotá, Memorias de los coloquios nacionales, mayo-agosto de 1999, Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia, 2001.

GONZÁLEZ, Beatriz *“El museo libre de toda sospecha?”*, en Gonzalo Sánchez Gómez y María Emma Wills Obregón (comps.), *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, 1.ª ed., Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000;

GROS, Christian, *“De la nación mestiza a la nación plural: el nuevo discurso de las identidades en el contexto de la globalización”*, en Gonzalo Sánchez Gómez y María Emma Wills Obregón (comps.), *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, 1.ª ed., Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000.

JARAMILLO, Luis Gonzalo, *Reflexiones en torno al Fondo Arqueológico del museo Nacional de Colombia*", en *La arqueología, la etnografía y el arte en el Museo*, Bogotá, Memorias de los coloquios nacionales, mayo-agosto de 1999, Miniterio de Cultura y Museo Nacional de Colombia, 2001.

KNIGHT, Alan, "La identidad nacional: ¿mito, rasgo o molde?", en Gonzalo Sánchez Gómez y María Emma Wills Obregón (comps.), *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, 1.ª ed., Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000.

LECHNER, Norbert, "Orden y memoria", en Gonzalo Sánchez Gómez y María Emma Wills Obregón (comps.), *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, 1.ª ed., Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000.

LLERAS PÉREZ, Roberto, "Las exposiciones temporales e itinerantes", en *Boletín Museo del Oro*, Bogotá, Banco de la República, núm. 28, julio-septiembre de 1990.

LÖWY, Michael, "La escuela de Frankfurt y la Modernidad: Benjamin y Habermas", en *Revista Colombiana de Sociología (nueva serie)*, Bogotá, vol. 1, núm. 1, enero-junio de 1990.

MARÍN, Erick, *Museos arqueológicos del Valle del Cauca: pasado, memoria y olvido*, 2004, Popayán, trabajo de grado, Universidad del Cauca, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Departamento de Antropología.

PARDO, Mauricio; RESTREPO, Eduardo y URIBE, María Victoria (1997), *La antropología en Colombia a las puertas de un nuevo milenio*, Bogotá, Colciencias, Consejo del Programa Nacional de Ciencias Sociales y Humanas.

RESTREPO, Eduardo, "Afrocolombianos, antropología y proyecto de Modernidad en Colombia", en María Victoria Uribe y Eduardo Restrepo (comps.), *Antropología en la Modernidad*, Bogotá, Icanh, 1997.

ROLDÁN, Mary Jean, “Museo Nacional, fronteras de la identidad y el reto de la globalización”, en Gonzalo Sánchez Gómez y María Emma Wills Obregón (comps.), *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, 1.ª ed., Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Gonzalo, “Memoria, museo y nación”, en Gonzalo Sánchez Gómez y María Emma Wills Obregón (comps.), *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, 1.ª ed., Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000.

TOVAR PIZÓN “La magia de la diversidad en el Nuevo Mundo”, en Gonzalo Sánchez Gómez y María Emma Wills Obregón (comps.), *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, 1.ª ed., Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000.

URIBE, Carlos Alberto, “Contribución al estudio de la historia de la etnología colombiana (1970-1980)”, en *Revista Colombiana de Antropología*, Bogotá, 1980, vol. XXIII.

URIBE, María Victoria, “A propósito de una antropología en la Modernidad”, en María Victoria Uribe y Eduardo Restrepo (comps.), *Antropología en la Modernidad*, Bogotá, Icanh, 1997

ZAMBRANO, Marta (2001). “Etnografía en el Museo Nacional: visión, epistemología y hegemonía”, en *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo*, Bogotá, Memorias de los coloquios nacionales, mayo-agosto de 1999, Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia.

CAPÍTULO 3

O museu sonhado: folclore e antropologia em terras potiguares.¹

Julie Antoinette Cavnac

Adeus as moça sentada
Adeus luz de alumia
Adeus casa de alicerce
Adeus casa, adeus piano
Adeus sala de está
Adeus tinta de escrevê
Adeus papé de assentá.
Ai, seu dotô
Quando chega em sua terra
Vá dizê que Chico Antônio
É danado pra embolá.²

Parte das primeiras pesquisas etnográficas produzidas no século XX no Nordeste é relacionada aos projetos regionalistas e modernistas, matrizes intelectuais que irão guiar os estudos de ciências sociais e inspirar a criação dos museus e institutos de pesquisa da região (ARAÚJO, 1995 e 2011). Em particular, é possível perceber uma preocupação museográfica em formação na frutífera colaboração entre o Príncipe do Tirol e Mário de Andrade, projeto que será bruscamente interrompido com a morte do escritor Pôlista, mas que foi discreta-

1 O artigo dá continuidade a uma reflexão sobre a obra de L. da Câmara Cascudo realizada em parceria com Luiz Antônio de Oliveira (ver CAVIGNAC; OLIVEIRA, 2010 e 2012). Agradeço a Humberto Hermenegildo Araújo, Durval Muniz Albuquerque Jr. e Thais Fernanda Salves de Brito pela releitura do manuscrito e por suas preciosas sugestões.

2 Despedida de Chico Antônio a Mário de Andrade, 12/01/1929 (ANDRADE, 1993, p. 153).

mente retomado décadas depois com a criação de um museu universitário que lembra, com seu nome, a presença do folclorista boêmio numa avenida engarrafada da capital potiguar. De maneira insólita, Luís da Câmara Cascudo (1898-1986) aparece sucessivamente como um defensor das reivindicações regionalistas, um dos representantes da corrente modernista na província, antes de adotar um estilo próprio que poderíamos chamar de universalismo filológico eurocentrado. É também responsável por implementar o folclore como disciplina acadêmica, no ensino superior, ao proferir o discurso de fundação da Universidade do Rio Grande do Norte em 1959 e ao participar da fundação do Instituto de Antropologia, tornando-se reitor e diretor do primeiro órgão de pesquisa desta Universidade em 1960. Cascudo ministra a disciplina na jovem URN e participa do planejamento de um museu no qual sua visão da antropologia tinha um lugar de destaque. Propomos examinar alguns aspectos da obra de Luís da Câmara Cascudo e de seu fiel cúmplice Mário de Andrade (1893-1945), para entender – a partir dessa durável relação de amizade entre protagonistas tão diferentes – a constituição do campo de estudos folclóricos no Nordeste e seu distanciamento gradativo da academia no decorrer do século XX. Na mesma ocasião, mostraremos a necessidade de uma leitura crítica da obra de Cascudo para as pesquisas atuais, dado o valor e a quantidade das informações contidas nela (ALBUQUERQUE JR., 2015; ARAÚJO, 1995; NEVES, 2005; SILVA, 2003).

Preocupados com a busca de origens para a formação da nacionalidade brasileira, os folcloristas produzem desde o início do século XX, no Nordeste, levantamentos e coletas extensivas das danças, músicas, rituais, canções, parlendas, superstições, etc.; o que corresponde com o início da reificação da cultura “do povo”, processo que irá se acelerar a partir dos anos 1950 com as primeiras políticas de Estado de valorização da “cultura popular” (CAVIGNAC, 2006, p. 59-95).³ De forma paradoxal, os estudos pioneiros que foram realizados no Nor-

3 Sobre a delimitação dos conceitos, a história dos estudos de folclore no Brasil e a emergência da noção de cultura popular, ver Albuquerque Jr. (2015, p. 24), Cavalcanti e Vilhena (1990) e Vilhena (1997).

deste por Mário de Andrade e Cascudo nos anos 1920-30, num contexto político e intelectual tomado pela questão da integração nacional, anunciam desdobramentos futuros. No entanto, tiveram maior repercussão no campo da crítica literária e da história regional do que da antropologia (ARAÚJO, 2006; MORAIS, 2010, p. 7-24; VILHENA, 1997, p. 39-70). É provável que as escolhas políticas do mestre do folclore são em parte responsáveis por um certo ostracismo que conhece sua extensa e diversificada produção de mais de cento e cinquenta livros, em particular na sua terra natal⁴. No entanto, uma obra desta envergadura não pode ser reduzida apenas às questões ideológicas e ao estilo literário pouco acadêmico do seu autor. Além de ser uma figura importante da *intelligentsia* potiguar, Cascudo foi também o iniciador da pesquisas sobre temáticas locais, e, apesar dos seus detratores, propôs uma interpretação original do Brasil visto da província. Estranhamente, a partir de 1939, quando Mário de Andrade deixa repentinamente a direção da Sociedade de Etnografia e Folclore, a carreira de Cascudo folclorista se inicia ao mesmo tempo que aborta a de etnógrafo. Os escritos do “provinciano incurável”, em certos aspectos, dão continuidade ao projeto etnográfico do poeta modernista, pois Cascudo consagrou uma grande parte de seu tempo a estudar a literatura oral e outros aspectos do folclore do ponto de vista nativo, deixando um rico material, ainda pouco explorado e disperso em escritos de pouco alcance (ARAÚJO, 1995; GONÇALVES, 1997; SANTOS, 2013). No entanto, veremos em que o estilo Cascudo difere do projeto modernista e iremos acompanhar o diálogo entre os dois amigos no qual se delineiam propostas distintas. Ao tratar as coletâneas dos folcloristas como “objetos imateriais” de um museu que nunca irá existir, é possível analisar o espírito colecionista potiguar à luz do projeto modernista e entender a formação de um campo de estudo que sobreviveu a seus precursores (FABIAN, 2010; VILHENA, 1997).

4 Para a organização da exposição dedicada à Cascudo intitulada “O tempo e eu e você”, no Museu da Língua Portuguesa em São Paulo entre os meses de outubro e dezembro 2015, houve pouco apoio de patrocinadores potiguares e a repercussão local da exposição foi limitada. O museu e a exposição foram parcialmente destruídos pelo incêndio que ocorreu em dezembro 2015.

Mário de Andrade e Cascudinho, etnógrafos?

No Rio Grande do Norte, os primeiros estudos sobre o folclore levam a marca do modernismo e recebem, via Mário de Andrade, influências de São Paulo e do Rio de Janeiro, centros de referência para o nascimento de programas de investigações empíricas e da reflexão antropológica no Brasil. Antes do encontro físico entre Mário e Cascudo, que ocorreu na capital potiguar em 1928, havia apenas estudiosos agrupados em torno do jovem Instituto Histórico, fundado em 1902. Cascudo, junto com os cronistas e outros intelectuais, era interessado por fatos da história colonial – sobretudo as batalhas onde eram encenadas a conquista dos bandeirantes, as “guerras justas” e a expulsão dos holandeses do Brasil – e por enaltecer as grandes figuras da história da Província que eram incorporadas nas genealogias familiares dos escritores (ARAÚJO, 2009).

O *dandy* que visitou Cascudo em seu principado do Tirol⁵, no ano de 1928, parece ter tido uma influência decisiva para sua carreira: as correspondências trocadas de 1924 a 1944 revelam o papel desempenhado pelo autor de Macunaíma na definição de um Cascudo folclorista (MELO, 1991, p. 16).⁶ Mas a recíproca é também verdade, pois o potiguar apresentou o universo cultural do sertão e do litoral do Rio Grande do Norte ao poeta modernista, provocando nele fortes emoções, ao atravessar cidades do interior em plena seca, ao descobrir os ritmos das senzalas e a arte poética de Chico Antônio (ANDRADE, 2002, p. 244).

5 Tirol é um bairro de Natal para onde a família Cascudo se muda em 1913, abandonando a agitação do centro da cidade para morar numa chácara (Vila Amélia ou Vila Cascudo). Para uma biografia comentada de Cascudo, ver <<http://www.historiaecultura.pro.br/modernosdescobrimentos/desc/cascudo/cascudovida.htm>>.

6 A publicação das cartas de Mário de Andrade a Cascudo em 1991 só foi autorizada após a morte do folclorista potiguar que, em vida, teria expresso esse desejo. Coube a seu discípulo Veríssimo de Melo a organização e anotação das correspondências recebidas por Cascudo. As cartas de Cascudo endereçadas a Mário estão guardadas no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. A publicação da correspondência completa é recente e data de 2010 (MORAES, 2010).

Assim, para entender melhor o despertar dos estudos sobre a “ciência do povo” no Rio Grande do Norte, faz-se necessário revisitar as influências intelectuais recebidas pelo Mestre Cascudinho que, de jornalista e historiador local, se torna referência nacional em matéria de folclore no final do século XX. Redescoberto há pouco, muito se escreveu sobre sua trajetória intelectual, sua prolixidade, sua obra multifacetada sem linha temática que orienta suas buscas, pois seus trabalhos sobre o folclore se voltam tanto para a tradição oral quanto para os cultos afro-brasileiros, a alimentação, as práticas terapêuticas, as técnicas, a história, as práticas rituais, etc., temas abordados no seu *Dicionário* (NEVES, 2000 e 2005).⁷ As críticas feitas ao folclorista por ter um rebuscado estilo literário, se assemelham às endereçadas a Gilberto Freyre, descrito como um “intelectual tradicional”, que não seguia uma linha teórica ou metodológica e tampouco uma proposta disciplinar (ALBUQUERQUE Jr., 2010; VILHENA, 1997, p. 54). Cascudo adota uma postura mais ensaística do que analítica, à qual lhe falta, para se tornar convincente, uma observação em campo, dados sobre seus interlocutores e uma contextualização dos fatos evocados. Mesmo se ele publica em 1940 “Informação de história e etnografia”, o *touche-à-tout* talentoso não pode ser considerado como um etnógrafo, devido a sua obsessão filológica, apesar do incentivo e da insistência do seu amigo paulista para realizar investigações consistentes, já nos anos 1930.

No que se refere à influência de Mário de Andrade para a orientação folclórica de Cascudo, é preciso registrar a viagem feita ao Rio Grande do Norte e a expedição no sertão. É parte da aprendizagem do Brasil para o escritor modernista. Cascudo é encarregado do novo amigo deslumbrado nas estradas do interior do Rio Grande do Norte, à procura das raízes da brasilidade (ARAÚJO, 2006; NEVES, 2005).⁸ Má-

7 Entre outras publicações, além dos best-sellers que são o “Dicionário do folclore brasileiro” que data de 1954 e “Contos tradicionais do Brasil” de 1946, podemos citar “Anúbis e outros ensaios” e “Meleagro”, ambos de 1951, “Cinco Livros do Povo” de 1953, “Literatura Oral” de 1952, “Jangada” de 1957, “Rede de Dormir” de 1959.

8 Outras notas de viagem encontram-se em *Viajando o sertão* (1934), *Vaqueiros e cantadores* (1939) e *Folclore do Brasil* (1967). No entanto, da parte de Cascudo, não se

rio de Andrade chega, por trem, de Recife, em dezembro de 1928, para passar a temporada de final de ano em Natal.⁹ Ao todo, ele ficará três meses no Nordeste, atuando como correspondente do *Diário Nacional*. Nessa ocasião, irá conhecer o Rio Grande do Norte acompanhado de Cascudo e do amigo Antônio Bento de Araújo Lima – precioso colaborador na coleta das poesias, crítico de arte e agitador cultural advindo de uma tradicional família do agreste potiguar. É na sua propriedade, no engenho Bom Jardim, que Mário de Andrade encontra Chico Antônio e fica “divinizado por uma das comoções mais formidáveis da minha vida. Chico Antônio apesar de orgulhoso [...] não sabe que vale uma dúzia de Carusos” (ANDRADE, 2002, p. 244). Após essa experiência, o tema dos Cocos passa a ocupar o escritor modernista até o fim da sua vida. As classificações e as reflexões elaboradas a partir das pesquisas feitas entre os anos de 1928 e 1929 no Nordeste estão presentes nos escritos reunidos em várias publicações, algumas póstumas como *Danças dramáticas do Brasil*, *O turista aprendiz*, *Os Cocos*, e *Vida de cantador e*, também, no livro que nunca foi escrito e que iria se chamar *Na pancada do Ganzá* (ALVARENGA in ANDRADE, 2002, p. 14-15).

Temos poucas informações sobre as condições da viagem que os dois comparsas realizam em pleno verão no interior do estado e na Paraíba vizinha: anotações foram feitas pelos viajantes entre o final de 1928 e o início de fevereiro de 1929, mas não se tem uma descrição completa da aventura.¹⁰ A bordo de um Oakland, carro que os leva

tratam de viagens de descobertas; sabemos, por via de fotografias e de relatos, que Cascudo participava de viagens oficiais no interior, em particular no Seridó, nas cidades de Parelhas e Acari e, também, nas campanhas de apoio aos candidatos da Ação Integralista Brasileira, como se vê numa fotografia na qual Cascudo posa junto com o amigo Walfredo Gurgel, pároco de Acari e candidato a prefeito em 14/08/1937, publicada no livro de Luiz Gonzaga Cortez, “Pequena história do Integralismo no RN”, 1986, Edição Clima- Fundação José Augusto (p. 117).

9 Mário de Andrade e Luís da C. Cascudo se conhecem em Natal em setembro de 1927, quando o viajante volta da sua primeira viagem na Amazônia, em companhia do Prefeito O’Grady e de Jorge Fernandes (ANDRADE, 2002, p.187, 191).

10 O *Diário dos 1.104 Klmts.* foi publicado inicialmente no jornal *A República* entre os dias 29 de janeiro a 03 de fevereiro de 1929. Uma versão eletrônica foi disponibilizada

para o sertão, os comparsas percorrem mais de mil quilômetros em cinco dias. Para o paulista, é um verdadeiro desbravamento etnográfico numa paisagem antes desconhecida: visitam as salinas de Macau, o Vale do Assu, duas cidades da Paraíba (Brejo-da-Cruz e de Catolé da Rocha), a região do Seridó (Jardim de Piranhas e Caicó), a região Oeste (Serra de Martins, Campo Grande, Caraúbas e Umarizal). No agreste do estado, tiram uma fotografia nas ruínas da capela do Cunhaú, no município de Canguaretama. Logo depois, Cascudo deixa seu amigo no engenho Bom Jardim de propriedade da família de Antonio Bento, em Goianinha. Mário irá registrar toda viagem em seu diário – mas estranhamente não fala da visita rápida na Paraíba –, publica posteriormente as anotações no livro *O turista aprendiz*, no qual relata rapidamente ter assistido a manifestações folclóricas; outras anotações mais detalhadas serão compiladas nos dois volumes d’*As danças dramáticas* publicados após sua morte e *Vida do cantador*, crônicas inicialmente publicadas na Folha da Manhã, de São Paulo, entre agosto e setembro de 1943 (ANDRADE, 1993 e 2002).

A viagem no sertão parece ter sido organizada como as expedições etnográficas realizadas na época, com a “nuance” do “Pôlista” ser acompanhado de nativos que irão se encarregar da intendência e facilitar o contato com os anfitriões, os grupos folclóricos e os artistas, inclusive, convocando-os quando for necessário. Esse tipo de pesquisa ocorreu na fase de institucionalização da antropologia no Brasil que começa com a constituição de museus e de coleções etnográficas, num período situado entre o final da década de 1920 e os anos que antecedem a Segunda guerra mundial (CAVIGNAC, 2012). É a partir desse momento que, instado por seu novo amigo, o jovem Cascudo, até então jornalista com veleidades de historiador, se inicia aos estudos de folclore. No entanto, à diferença do projeto modernista e de outras tradições nacionais e a despeito de Cascudo, no Brasil, o folclore não conseguiu ter um reconhecimento na esfera acadêmica, o que pode ser constatado até hoje (ARAÚJO, 2009; CAVALCANTI e VILHENA, 1990; VILHENA, 1997).

zada na revista Imburana do NCEEN (<www.periodicos.ufrn.br/imburana/article/download/6256/4932>. Acesso em: 12/03/2016).

Quando volta para o Rio Grande do Norte, em 1928, à convite do seu amigo potiguar, ele tem um projeto visivelmente amadurecido e já prevê escrever suas impressões para o Diário Nacional, missão que possibilita financiar parte da sua viagem. O escritor modernista inicia os registros do folclore e realiza o primeiro trabalho etnográfico no Nordeste. O “turista aprendiz” deve ter desenvolvido um método próprio, que foi testado durante suas viagens na Amazônia e no Nordeste (1927-1929) para coletar a tradição oral e as “Danças dramáticas” que são acompanhadas das partituras musicais (ANDRADE 1982a e b; CAVALCANTI, 2004, p. 63). Anos depois, a proposta é retomada como auxílio das ferramentas da etnografia na ocasião do projeto da Missão Folclórica, em 1938, dada a insatisfação do seu mentor intelectual que reconhece a necessidade de um método científico para coleta dos dados:

Durante esta viagem pela Amazônia, muito resolvido a escrever um livro modernista, provavelmente mais resolvido a escrever que a viajar, tomei muitas notas como vai se ver. Notas rápidas, telegráficas muitas vezes. Algumas, porém, se alongaram pacientemente, sugeridas pelos descansos forçados do vaticano de fundo chato, vencendo a difícil torrente do rio. Mas quase tudo anotado sem nenhuma intenção de obra-de-arte, reservada pra elaborações futuras, nem com a menor intenção de dar aos outros a terra viajada. E a elaboração definitiva nunca realizei (...) O conjunto cheira a modernismo e envelheceu bem (...) Não sei, quero resumir minhas impressões desta viagem litorânea por Nordeste e Norte do Brasil, não consigo bem, estou um bocado aturdido, maravilhado, mas não sei... Há uma espécie de sensação ficada da insuficiência, de sarapintação, que me estraga todo o europeu cinzento e bem-arranjadinho que ainda tenho dentro de mim. Por enquanto, o que mais me parece é que tanto a natureza como a vida destes lugares foram feitos muito às pressas, com excesso de castro-alves. (ANDRADE, 2002, p. 49 e 59-60).

O poeta parece desorientado ao se deparar com as expressões da “brasilidade” e suas inquietações se moldaram às orientações teóricas da época que estavam por trás da constituição das coleções museais: as primeiras pesquisas realizadas nas sociedades indígenas e nos

grupos camponeses eram planejadas a partir de uma perspectiva salvaçãoista, pois era urgente reunir informações sobre manifestações que eram supostamente fadadas ao desaparecimento (GONÇALVES, 1997). A antropologia ainda era sinônima de história natural do homem, preocupava-se em elaborar classificações raciais, tinha como objetivo reencontrar as provas para decifrar a origem e o desenvolvimento da humanidade. No entanto, no início do século XX, as teorias de Boas passaram a deslocar a atenção dos pesquisadores para outros aspectos, tirando, assim, o peso das explicações biológicas e evolucionistas para analisar a história inserida num contexto cultural específico, proporcionando novos métodos científicos, como a realização de um inventário exaustivo das produções humanas associando a etnografia à coleta sistemática da cultura material, dos fatos linguísticos, de dados arqueológicos e da antropologia física. Nesse sentido, Mário de Andrade é pioneiro por ter ensaiado, nas suas pesquisas no Nordeste, um programa que será sistematizado, em 1938, com a Missão Folclórica (GONSALES, 2013).

Antropologia “Pôlista” nas brenhas

No Brasil, a jovem antropologia encontra o apoio do chefe paulista do movimento modernista que defende uma proposta inovadora para a vida intelectual, até então voltada para as produções do velho continente, e que passa a ser incentivada pelas pesquisas empíricas realizadas no Brasil. A atuação de Mario de Andrade e dos seus colaboradores no Departamento de Cultura de São Paulo, entre os anos de 1935 e de 1938, aparece como uma tentativa de organização e sistematização da coleta de dados folclóricos e etnográficos, à imagem do que se fazia na época na Europa, com o treinamento de pesquisadores antes de ir à campo e a constituição dos museus de etnografia e folclore.

Apesar da curta duração dessa iniciativa e a dificuldade em reunir coleções museográficas sobre as manifestações culturais brasileiras, a colaboração entre as figuras vanguardistas e iconoclastas da frente modernista aparece como uma contribuição revolucionária para

a história da disciplina no Brasil, ainda que não tenha sido dada a devida importância para a influência dos parceiros, em particular os da província. Mário de Andrade – um dos principais atores da institucionalização da pesquisa etnográfica no Brasil – através da sua longa colaboração com Luís da Câmara Cascudo, coloca a região Nordeste como um dos terrenos privilegiados para o início das pesquisas de campo (DINIZ, 2010; OLIVEIRA; CAVIGNAC, 2012; PEIXOTO, 2000, p. 22-43; VALENTINI, 2010). No entanto, apesar da atuação de ilustres padrinhos que tinham um ambicioso programa intelectual, a aplicação desse projeto se limita à experiência da Missão Folclórica que teve que ser abortada em função do contexto político e com o fim da gestão de Mário de Andrade (GONSALES, 2013). Em contrapartida, Cascudo não seguirá a proposta acadêmica e irá até combatê-la, para continuar fiel à linha folclorista – mesmo se, no final da vida, ele se recusava a ser chamado assim.

Verificamos, no planejamento da Missão Folclórica, a aplicação das metodologias inspiradas pelo “culturalismo francês”, notadamente as diretrizes de Marcel Mauss no seu curso de etnografia ministrado na Sorbonne nos anos 1930. As aulas que Dina Lévi-Strauss ministrou na Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF), em 1936, tiveram um “sucesso [é] inesperado” (ANDRADE *in* MORAES, 2010, p. 276). O curso era destinado aos membros da SEF e o primeiro volume das “Instruções práticas para pesquisa de antropologia física e cultura”, publicadas em 1936, mostram que o programa de Marcel Mauss foi rigorosamente repassado (CAVIGNAC, 2012). A publicação foi planejada por ser dividida em duas partes: a primeira, consiste na descrição das técnicas de pesquisa e dos instrumentos a serem utilizados para o registro; a segunda, trata de questões de antropologia física. Seguramente, Dina retomou boa parte do curso intitulado « Petites instructions d’ethnographie descriptive » - que Marcel Mauss ministrava naquela época no Instituto de Etnologia, onde ela estudava antes da sua partida para o Brasil. Os responsáveis do Musée de l’Homme insistiam sobre a necessidade em fazer uma observação e uma descrição minuciosa

de todos aspectos da vida social, desde a cultura material, as técnicas, a organização social, a vida ritual, moral e religiosa.¹¹ Infelizmente, o outro volume dedicado à antropologia social e cultural, foi planejado pela jovem professora francesa, mas nunca chegou a ser editado.

No Brasil dos anos 1930, o programa de investigação etnográfica seguia de perto o que se fazia na cidade-luz, a saber: reunir, num mesmo instituto, pesquisadores que trabalhavam de modo coletivo e organizado, a fim de coletar informações e, também objetos, sobre os grupos rurais e sobre as sociedades indígenas, seguindo um mesmo método.¹² A proposta da Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF) foi resumida num boletim informativo no *Journal de la Société des Américanistes* por Dina, que fora introduzida ao grupo como secretária, atuando entre os anos de 1937 e 1938 na padronização e sistematização das pesquisas etnográficas (VALENTINI, 2010). No âmbito do SEF, além da pesquisa coletiva, havia reuniões, conferências, cursos, publicações, intercâmbios e a realização de viagens de estudos. Assim, podemos pensar que o modelo de museu-laboratório inspirou gerações de pesquisadores locais.

11 Em 1960, um projeto museográfico é encabeçado por Câmara Cascudo, na ocasião da fundação da instituição que levará seu nome (hoje Museu Câmara Cascudo, pertencente à Universidade Federal do Rio Grande do Norte), com uma atenção especial para as temáticas da religiosidade e da tradição oral (SANTOS, 2013, p. 75). O projeto inicial previa acomodações destinadas a receber professores visitantes e eram localizadas próximas às reservas técnicas do Museu e às salas de aula do Instituto de antropologia, cujas portas abriam nos jardins! Ainda hoje, esses prédios foram preservados sem muitas modificações, apesar das recentes reformas que o Museu (universitário) Câmara Cascudo conheceu. No local, desde 2007, funciona o Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Riograndenses (NCCEN), anteriormente ADESG-RN (Associação dos Diplomados da Escola Superior de Guerra), que ocupou o prédio entre 1970 e 2006.

12 A correspondência entre Mário de Andrade e membros da Missão Folclórica registra uma “coleção de objetos de xangô”, contando mais de 300 peças apreendidas pela polícia em terreiros de Recife, contabilizando mais de 500 objetos (cf. carta de Luís Saia a Mário de Andrade, em Recife, 26 de fevereiro de 1938 - <http://www.centrocultural.sp.gov.br/caderneta_missao/index.html>. Acesso em: 12 jan. 2016).

A sociedade promovia e fazia a divulgação dos estudos etnográficos, das pesquisas empíricas e antropológicas, ao mesmo tempo em que incentivava os trabalhos de antropologia física e de folclore, bem como produzia ensaios descritivos realizados nas sociedades rurais (LÉVI-STRAUSS, 1937, p. 29-431). Mesmo se esse ambicioso programa de pesquisa foi abandonado com a saída de Mário de Andrade do Departamento de Cultura de São Paulo em 1937, a experiência imprimiu um modelo a seguir para realizar pesquisas “científicas”: em 1938, durante a Missão de pesquisas folclóricas conduzida por Luís Saia, aluno do curso de etnografia e folclore, encontramos o mesmo projeto que existia na França daquela época. Neste, a itinerância, o trabalho em equipe, as anotações etnográficas, o uso da tecnologia (o registro fotográfico, a câmera filmadora e a gravação musical) eram associados à coleta de objetos (VALENTINI, 2010). A Missão, que pode ser vista como uma continuidade das pesquisas iniciadas em 1928 no Nordeste por Mário de Andrade, superou as expectativas, sobretudo no que diz respeito ao registro dos Cocos, temática presente na agenda de trabalho dos escritos modernistas até o fim da sua vida (AYALA, 1999; MORAES, 2010, p. 326); constitui a materialização do projeto iniciado em parceria com Cascudo e planta a semente do que hoje é chamado de patrimônio imaterial.

No Brasil da era Vargas e do modernismo literário, a necessidade em realizar trabalhos etnográficos se torna consensual, seja para as sociedades indígenas seja nos grupos *folks*. A ideia nasce dos diferentes diálogos travados entre pesquisadores brasileiros, franceses e norte-americanos: Paul Rivet, Dina e Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide, Alfred Métraux, Mário de Andrade, Kurt Nimuenadju, Herbert Baldus, Charles Wagley, Robert Lowie e, de certo modo, Luís da C. Cascudo que ocupa voluntariamente um lugar marginal na produção intelectual do Brasil da época. Entre 1935 e 1937 a equipe paulista mantém diálogos por correspondência, os membros discutem nas sessões da jovem Sociedade de Etnografia e Folclore, nos congressos¹³, os cole-

13 Assim, podemos citar o I Congresso Internacional de Folclore organizado, em 1937, na cidade de Paris por P. Rivet et G. H. Rivière, do qual o casal Lévi-Strauss par-

gas são informados continuamente via boletins e revistas científicas, através de artigos publicados no Brasil, na Revista do Arquivo ou em publicações estrangeiras, como o Journal de la Société des Américanistes (LÉVI-STRAUSS 1937, p. 431).¹⁴ Esses intercâmbios se desdobraram em projetos editoriais arrojados como o Handbook of South American Indians (1946-1948) ou o Handbook of Brazilian Studies, no qual Mário de Andrade colabora (PEIXOTO, 1998; FAULHABER, 2012; VALENTINI, 2010, p. 108). Os resultados dessas trocas são mais bem conhecidos para as sociedades indígenas, devido à brilhante carreira de Lévi-Strauss. No entanto, ainda faltam investigações que tratam das relações entre a antropologia e os estudos de folclore, resultados da aventura modernista no Nordeste do país.

A era Cascudo

A posição marginal de Luís da C. Cascudo no cenário intelectual brasileiro dos anos 1930-1940 e o ostracismo em que se encontrava sua obra até recentemente, pode ser explicada pelo embate travado com G. Freyre, escritor que ocupou um lugar de destaque na reivindicação de uma reflexão teórica de fôlego escrita a partir da província. Militante e chefe provincial do Integralismo, Cascudo não escondia sua posição anticomunista e conviveu intensamente com as elites conservadoras da região. Os anos sombrios da ditadura deixaram marcas que mancham sua áurea, pois seus escritos folclóricos conservam ainda a marca do ufanismo e a celebração da origem ibérica herdeira em linha direta da Antiguidade greco-romana, verdadeiro *leitmotiv* cascudiano (AMOROSO, 2012; ALBUQUERQUE, 2015). O engajamento político do intelectual potiguar a favor do Integralismo e seus posicionamentos racialistas, enaltecendo as origens lusófonas na constituição de uma cultura sincrética, se chocam com a perspectiva interpretativa da história do Brasil do Mestre de Apipucos. Mesmo se marcada pela

tipica, apresentando mapas folclóricos realizados em parceria com Mário de Andrade (VALENTINI, 2010).

14 É nessa época também que Claude Lévi-Strauss e Dina Dreyfus expõem os objetos coletados entre os Kadiwéu e os Bororo em Paris.

sua origem social, a tese do intelectual pernambucano é inspirada pelo culturalismo na qual se verifica a importância das influências africanas e indígenas ao lado da herança portuguesa, para a constituição de uma cultura brasileira (ALBUQUERQUE Jr., 2010, p. 10-15).

Em diversos momentos, Cascudo é chamado pelo seu amigo Mário para participar da aventura modernista: eleito como membro correspondente na Société des Américanistes em 1934, dois anos antes de ter traduzido a obra inédita de Stradelli, é convidado para colaborar em várias revistas científicas e para proferir conferências fora da cidade de Natal. No entanto, respondeu com pouco entusiasmo aos avanços do diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, preferindo ficar na sua província e dedicar-se à escrita das suas crônicas, apesar das críticas e das provocações do amigo Mário:

Sei que você pode fazer isso e mais. Você tem a riqueza folclórica aí passando na rua a qualquer hora. Você tem todos os seus conhecidos e amigos do seu Estado e Nordeste para pedir informações. Você precisa um bocado mais descer dessa rede em que você passa o tempo inteiro lendo até dormir. Não faça escritos ao vai-e-vem da rede, faça escritos caídos das bocas e dos hábitos que você foi buscar na casa, no mucambo, no antro, na festança, na plantação, no cais, no boteco do povo. Abandone esse ânimo aristocrático que você tem e enfim jogue todas as cartas na mesa, as cartas de seu valor pessoal que conheço e afianço, em estudos mais necessários e profundos. (ANDRADE *in* MORAES, 2010, p. 296)¹⁵.

Assim, Cascudo preferiu um caminho solitário ao construir sua obra “numa prosa solta”, desenvolvendo um método próprio de pesquisa, baseado na familiaridade anônima das conversas informais tecidas no cotidiano, nas suas lembranças e na experiência da vida no sertão. Em *Flor de romances trágicos*, o folclorista revela suas fontes:

O A.B.C. de Moita Brava, cantava-o meu Pai, vencedor do cangaceiro, e evocador da vida breve do esquecido facíno-

15 Carta de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo escrita em São Paulo em 09/06/1937. O historiador Durval M. de Albuquerque Jr. (2010, p. 11) avança a data de 1939 para o recebimento da “carta terrível” de Mário de Andrade.

ra do Oeste norte-rio-grandense. Também de meu Pai são os pormenores sobre Rio Preto, tidos de Antônio Justino de Oliveira, que o perseguirá tenazmente. Versões de José do Vale cantava-as minha Mãe, desde menina. Outras vieram de Eduardo Medeiros (Natal), compositor de solfas populares, e que sabia a música bem antiga. (...) Certas notícias sobre Jesuíno Brillhante foram recordações de minha Mãe, amiga das filhas do cangaceiro-gentilhomen. Na fazenda do meu Avô materno ficava a família de Jesuíno nas épocas difíceis. (CASCU DO, 1999, p. 8).

As recordações da infância no sertão, as relações afetivas e a familiaridade com os “informantes” indicam uma sensibilidade para um trabalho de cunho etnográfico e servirão de metodologia para coleta dos contos (ARAÚJO, 2015, p. 39-41). No entanto, as viagens de 1928-1929 aparecem decisivas para o desenrolar das investigações futuras tanto para o autor de Macunaíma quanto para Cascudo, numa tentativa de sistematizar um rio material empírico acumulado. No caso de Cascudo, corresponde ao abandono de uma pretensão historiográfica, pois passa a se debruçar sobre assuntos familiares e, em virtude disso, muda seu olhar. Ao se interessar para “as coisas do povo”, estuda inicialmente as formas poéticas e linguísticas, os contos, as lendas, as crenças, os conhecimentos da pecuária e, mais tarde, as técnicas, a culinária, etc. Em 1934, Luís da Câmara Cascudo fará uma nova viagem no sertão para acompanhar uma equipe de especialistas em educação, de técnicos e engenheiros agrônomos, a fim de observar as necessidades da população e dar uma opinião sobre a viabilização dos projetos (CASCU DO, 1975; NEVES, 2010). Ainda aqui, não se percebe uma preocupação de descrição sistemática dos fatos.

Apesar de *Viajando o sertão* não ser um tratado antropológico rigoroso, o resultado dessas observações revela uma sábia mistura de impressões de viagem, de lembranças nostálgicas, de descrições de tipos característicos de sertanejos; são fragmentos de história, um misto de compêndio de linguística e de musicologia que foram tratados em modo poético. Entre o memorialismo e as crônicas, os escritos pertencem a um gênero amplamente utilizado pelos representantes das

elites locais e se existe uma preocupação imediata em narrar e descrever uma realidade diferente do litoral e das capitais, esses estudos pontuais conhecem geralmente uma difusão limitada. Elaborados com o fim de serem apresentados ao Brasil “moderno”, eles incorporam uma compilação de fatos anódinos e dispersos, coletados por folcloristas, delineando retratos de altos personagens pitorescos, contando, muitas vezes, histórias inverossímeis.

Cascudo elabora uma concepção pessoal de antropologia que hesite entre o localismo e o universalismo, num método filológico cujas origens sempre nos remetam à Antiguidade, com generalizações rápidas, procurando sistematicamente unir o que podia observar no seu cotidiano, suas lembranças com suas leituras de cabeceira. O estilo “audacioso” de fazer etnografia, sem muito compromisso com as fontes, provocou a ira do escritor Pôlista, numa longa e “difícil” carta que escreve em 1937, momento em que está sendo gestada a Sociedade de Etnografia e Folclore e na mesma ocasião em que Cascudo encontra-se numa situação financeira difícil (ALBURQUERQUE Jr., 2010). O tom da carta anuncia uma nova cumplicidade intelectual, e os dois irão colaborar em projetos editoriais até o fim da vida do escritor modernista:

(...) você vai me permitir, duma vez por todas, que fale com franqueza sobre os seus artigos. Geralmente não gosto abertamente deles, e agora careço dizer por quê (...) Mas nunca deixei de considerar o valor de você e a sua inteligência. Minha convicção é que você vale muito mais de que o que já produziu. Há nos trabalhos de você dois erros que em assuntos técnicos, me parecem fundamentais, a falta de paciência e o desprezo da medida (...). (ANDRADE *in* MORAIS, 2010, p. 292-294).

Mário reage, às vezes, com violência aos escritos do amigo, em particular quando recebe o primeiro envio do ensaio sobre a *couvade*; ele pede para o amigo reescrevê-lo e, finalmente, o artigo será publicado em novembro de 1936, na *Revista do arquivo municipal* (CASCUDO *in* MORAES, 2010, p. 279, 282).¹⁶ Na ocasião, Mário de Andrade, inte-

16 Uma interpretação da *couvade*, *Revista do Arquivo Municipal*, v. 3, n. 29, São

ressado pelos Côcos e na elaboração da obra que seria publicada sob o título *Danças dramáticas*, encomenda dois artigos por ano para o amigo; trato que, visivelmente, não foi cumprido.¹⁷ Cascudo, pai de família, hesita em se aventurar num projeto sem ter a segurança de um retorno:

Fico meio acovardado quando me lembro que terei de rebater tanta folha, tanto “verso”, cotejar, pensar, resumir, explicar, esquemar, observar e mais burradas inúteis e pecaminosas enquanto um quilo de café custa 2\$800 e há uma montanha dele ardendo em Santos.

Pode ser que V. vivendo na praça, esteja vendo qualquer coisa de aproveitável nesses três ou quarto meses de guerras com a poética sertaneja. Se é para fazer-me trabalhar, seu Peste, vá para as profundezas do inferno com suas tentações diabólicas. Tenho mais de seis livros gloriosos e aguardando imortalidade. (CASCUDO *in* MORAES, 2010, p. 285).

Encontramos várias tentativas de Mário de Andrade de levar o “sempre querido e velho amigo Cascudinho” a escrever artigos “(...) fundamentais, estudados sério, com paciência, sem leviandade de coiteira e exposição de dados”, pois “estamos combatendo a ciência livreira que não traz documentação nova e prática”; seguindo o exemplo de Luís Saia

(...) que está se metendo também em folclore (científico, sério, pertencente ao grupinho de pesquisadores que estou formando aqui, com o Curso de Etnografia e agora com a Sociedade de Etnografia e Folclore), ele concordou logo com o jeito anticientífico do estudo de você, a ausência de dados sobre como foram colhidos os dados, de quem, etc. (ANDRADE *in* MORAES, 2010, p. 279 e 295).

Além do escritor tentar atrair Cascudo para colaborar à equipe

Paulo, nov. 1936.

17 Encontram-se seis referências de artigos publicados por Cascudo na Revista do Arquivo Municipal: Desplante. CLXXVI, 127; Lição etnográfica nas “Cartas chilenas”. LXXXIX, 193; Uma interpretação da couvade. XXIX, 51; Um etnógrafo salesiano. XC, 195; Notas pretas. LXXXV, 175; O chapéu do Saci Pererê. LXXXV, 177. Vários livros são encomendas que foram passadas para Cascudo que vivia da sua escrita, como *História da cidade do Natal* publicado em 1947 (ARRAIS, 2011, p. 16).

dos pesquisadores paulistas, essas críticas demonstram um certo *avant-gardisme* ao renunciar à perspectiva do estudo sobre as origens das manifestações culturais. O modernista descreve:

E mesmo nos casos mais sérios das rezas cantadas de Candomblés e Catimbós recentes, a própria usança, universalmente generalizada de vozes cabalísticas de encantação, está indicando que muitas das sílabas, não são palavras de qualquer lugar da África, nem mesmo deturpações dessas palavras. São meras invencionices orais, de função estupefaciente, criadas pelo feiticeiro pra atuar sobre os créditos, entre os quais muitas vezes ele é o primeiro do cordão. Não quero, porém, com tais afirmativas, negar a persistência de muita palavra africana nos nossos cantos populares. Desisto francamente de procurá-las e lhes saber do sentido. (ANDRADE 1982b, p. 110).

Pelo visto, Mario de Andrade foi convertido à etnografia, renunciando à qualquer perspectiva histórica, mas, visivelmente, estas solicitações não foram atendidas e Cascudo não deve ter escrito esses artigos. Aliás, este nunca renunciou à tal perspectiva. Precisou-se esperar 1939, com a edição de *Vaqueiros e cantadores*, para que fosse publicado um estudo completo sobre a “cultura do sertão” e, mais tarde, em 1957, uma descrição das técnicas, da vida cotidiana e da tradição oral dos pescadores nos livros *Jangada: uma pesquisa etnográfica* e *jangadeiros*. Estes são os primeiros textos que se aproximam Cascudo de uma tentativa de escrita etnográfica, mas o autor nunca irá renunciar à sua análise histórico-filológica. O potiguar aparece também como sendo um dos precursores de uma antropologia histórica ao descrever a vida nos engenhos coloniais, os velhos costumes sertanejos, as técnicas, as lendas, as mitologias populares, certas “nobilarquias” do sertão, etc., seguindo os passos do mestre e amigo Gilberto Freyre. Com efeito, é com a realização de um exaustivo inventário dos fatos de folclore nacionais e das “áreas de cultura” do estado cujo nome será inscrito, definitivamente, no rol da *intelligentsia* local e nacional, legando o seu reconhecimento além das fronteiras potiguares.

O *Dicionário do folclore brasileiro*, publicado pela primeira vez

em 1954, é a obra que confere a Cascudo maior notoriedade intelectual em círculos acadêmicos nacionais e internacionais, pois antes, ocupava um papel marginal no cenário intelectual nacional (ALBUQUERQUE Jr., 2010, p. 10-11). Para escrever seu *Dicionário*, Cascudo manteve uma longa e intensa relação epistolar com pesquisadores estrangeiros e brasileiros, contribuindo ao museu imaginado do folclore:

O dicionário nasce da necessidade e desejo, socialmente produzidos, de dominar a maior quantidade possível de conhecimento e, ao mesmo tempo, dar a ele uma ordenação, uma hierarquia, uma classificação, fixando sentidos e significados, estabilizando dadas formas. O dicionário seria um gênero textual nascido desse desejo de arquivamento e, ao mesmo tempo, de monumentalização, de estabilização de uma dada ordem, nasce de um gesto de colecionismo e taxinomia, visando a preservação e a memória perene daquilo que é dicionarizado (ALBUQUERQUE Jr., 2015, p. 20).

A escrita do *Dicionário*, obra da vida de Cascudo, é motivada por um longo trabalho de classificação e organização de dados, proposta que está na criação de coleções passíveis de serem museificadas. No entanto, não há critérios para escolha das manifestações culturais descritas, a não ser, a do pesquisador: o inventário não pode ser exaustivo apesar de a proposta do dicionário abranger todo o território nacional, inclusive porque as fontes e o método de coleta das informações não são informados. São nesses aspectos que Cascudo se afasta de um procedimento científico. Assim, o dicionário pode ser comparado a um museu no qual é apresentado um inventário das expressões culturais do “povo brasileiro” acompanhado de uma descrição arqueológica das suas origens múltiplas, remontando, às vezes até o Egito antigo! Ao lado de outros intelectuais nordestinos que podem ser considerados, com justiça, fundadores de uma antropologia na região ou da região – como Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Gilberto Freyre –, “Mestre Cascudo”, como era tratado pelos amigos e intelectualidade potiguar, estabeleceu uma tradição local de estudos folclóricos que não conseguiu atingir um reconhecimento acadêmico.

Ainda que sua obra, no conjunto, carecesse de uma clara proposta teórico-metodológica, uma vez que seus estudos folclórico-etnográficos se distanciam voluntariamente dos modelos científicos rígidos vigentes, Cascudo descreve, com elegância e talento literário, as manifestações culturais “do povo”, a literatura oral, os gestos, os hábitos, as crenças e as personagens pitorescas. Contudo, apesar da sua relevância para o conhecimento das tradições locais e da sua elegância estilística, o projeto cascudiano não se enquadra nos padrões da etnografia, não se preocupa com uma reflexão teórica, apenas procura mostrar a universalidade das tradições culturais ou simplesmente retoma a tese das sobrevivências (ARAÚJO, 2015, p. 42-44).

Presenças africanas e danças dramáticas

Nêgo, Nêgo num drome

Só leva a vida a apanhá

Levando surra de branco

Só presta pra trabaiá¹⁸

O diálogo entre Cascudo e Mário de Andrade revela também posições contrastantes no que diz respeito à questão das tradições culturais: se o primeiro é interessado em demonstrar a supremacia da herança portuguesa, o segundo procura incansavelmente elementos das tradições indígenas e africanas para encontrar a essência da brasilidade. É como se o esforço do modernista não tivesse sido suficiente para abrir os olhos do amigo, preocupado em demonstrar a supremacia da origem europeia na cultura brasileira (ALBUQUERQUE Jr., 2010, p. 10-15). Limitaremos a exemplificar como a questão das tradições africanas foi tratada por ambos os escritores, apontando para alguns aspectos da poesia e das manifestações de grupos afro-brasileiros.

Nos seus estudos sobre o folclore e a poesia sertaneja, Cascudo

18 Trecho de um verso de Zambê, cantado por Eduardo Leandro, em 1969, e transcrito na revista *Realidade* em 1962.

insiste sobre os elementos que testemunham a persistência da cultura ibérica no Brasil, sejam eles presentes nos aboios, nos romances velhos ou nos desafios. No caso da música, como lembra Mário de Andrade, a razão da composição da cantoria em trovas “infundáveis e monótonas”, avançando a tese da “onipotência da narrativa sobre a música”, explicando a diferença das técnicas poéticas do coqueiro de ganzá e do cantador sertanejo que teria recebido menos influência da África do que no litoral (CASCUDO, 1939, p. 142-147; CASCUDO in MORAES, 2010, p. 329-331).

No entanto, essa postura parece se alterar nos anos 1950. Cascudo dedica o quarto capítulo do seu livro *Literatura oral* (1952, p. 154) às influências afro-negras no folclore e na literatura oral brasileira e um capítulo inteiro da sua *História da alimentação no Brasil* (CASCUDO, 1983, p. 177-238). A indiferença do Mestre Cascudinho em relação à presença afro-brasileira no Rio Grande do Norte contrasta estranhamente com o registro de personagens da cultura potiguar, como é o caso de Fabião das Queimadas (1849-1928), autor do *Romance do boi da mão de pau*, que fora escravo de José Ferreira da Rocha, fazendeiro em Santa Cruz, no agreste (CASCUDO, 1939, p. 109-114; 1985). Foi Câmara Cascudo quem registrou, com detalhes, a produção do poeta rabequeiro e contou sua trajetória.¹⁹ Após ter conseguido se alforriar, Fabião das Queimadas libertou sua mãe e uma sobrinha, com quem se casou (Joaquina Ferreira da Silva), comprou uma pequena propriedade, Riacho Fundo, no município de Barcelona. Ao invés de uma viola,

19 Encontramos outras referências a poetas negros: Inácio da Catingueira (1845, município de Piancó ou Patos, PB - 1879 ou 1881) embolador e cantador analfabeto, escravo de Manoel Luís de Abreu, morto em 1875, e depois do seu genro, Francisco Fidíé Rodrigues. Ele gozava de uma liberdade relativa e ficou famoso por suas cantorias com Romano Mãe d'Água em 1874. Joaquim Francisco de Santana (1877, PE -?) pernambucano; Rio Preto (- 1868) cantador e cangaceiro que viveu na região de Pombal, PB.; Sebastião Cândido dos Santos, vulgo Azulão ou Zé Limeira (1890, PE - 1945); Luís Gonzaga Pinto da Gama: Getulino (1830, BA - ?), escravo que foi vendido por seu pai, rico proprietário de origem portuguesa que tinha contratado uma dívida num jogo. Poeta, escritor, advogado e jornalista em São Paulo a partir de 1859; Manoel Preto Lima (por volta de 1875, Bananeiras, PB - 1918, Natal, RN) era escravo do comendador Felinto Rocha; José Pretinho do Tucum: (? , Crato, CE), ex-escravo que viveu até os anos 1930 e era conhecido por sua célebre cantoria com o cego Alderado.

como a maior parte dos cantadores, tocava rabeca para acompanhar suas cantorias, organizadas nas fazendas abastadas, como ocorreu em 1920 quando cantou para o coronel José Bezerra de Araújo Galvão, Zé Bezerra da Aba da Serra, perto de Currais Novos ou, ainda, quando tirava verso durante as vaquejadas, cuja temática o inspirava a criar sua poesia. Há o registro de vários romances que foram, inclusive, parcialmente transcritos por Cascudo como *A vaca malhada* ou *O boi mão de pau* (CASCUDO, 1956; CAVIGNAC, 2006).

Em toda sua produção, Cascudo menospreza a presença de descendentes de africanos no Rio Grande do Norte. O autor reafirma esta ideia em vários dos seus escritos e foi retomada, de modo consensual, nas obras dos historiadores locais²⁰; todos apontam para a pouca presença ou a chegada tardia dos escravos no Rio Grande para trabalharem como vaqueiros no sertão. Outros avançam que a maioria das comunidades negras se formaram depois da Abolição, diminuindo o peso da Escravidão na narrativa oficial da história (CASCUDO, 1975, p. 20):

Os negros começaram a vir e foram ficando nos vales onde ondulavam os canaviais, Ceará Mirim, Capió. Para o sertão do Seridó e Oeste, abria-se a zona pastoril, pedindo raros braços (CASCUDO, 2002, p. 43).

Em *Tradições populares da pecuária nordestina*, livro publicado em 1956, Câmara Cascudo, destaca a liberdade que os escravos gozavam no sertão, em oposição ao litoral. Podiam trabalhar, guardar um pecúlio e alguns conseguiram se libertar com sua poesia:

Os negros Inácio da Catingueira e Fabião das Queimadas, escravos de fazendeiros e grandes cantadores, um de pandeiro e outro de rabeca, eram produtos de impossível nascimento entre o canavial dos eitos açucareiros (CASCUDO, 1956, p. 11).

20 Encontramos rápidas referências à pouca importância da mão-de-obra escravizada na obra de Câmara Cascudo (1947: 95, 1955: 45-50, 1985c; 2002: 43, 2003: 39). A tese foi retomada nos livros de Tavares de Lyra, de Manoel C. de Andrade, de Tarcisio de Medeiros, de Irineu Joffily, de Juvenal Lamartine e também de Manoel Dantas. Para mais detalhes, ver Cavignac et alli. (2006).

Segundo a versão cascudiana da história, o engenho de açúcar teria agregado os escravos, pois a lida do gado não precisava de muita mão-de-obra. É na ocasião da viagem, feita em 1934, pelo sertão do Rio Grande do Norte que Câmara Cascudo anuncia não ter encontrado um único negro (CASCUDO, 1975, p. 20-24). Otávio Pinto o responde, no dia 13 de julho do mesmo ano, através do jornal *A República* no artigo intitulado “Uma aldeia de negros no Seridó”, onde afirma ter visitado a comunidade de Boa Vista dos Negros, situada entre as cidades de Carnaúba dos Dantas e de Parelhas: lá, foi recebido na casa de Teodósio, liderança da época, que lhe relatou a situação precária em que viviam e se deliciou com uma galinha torrada preparada para a ocasião:

Antigamente éramos uns 500 negros residentes aqui em Bôa-Vista, começou o capitão, com certo orgulho. Mas devido aos anos consecutivos de seca eles foram emigrando para os brejos (...) Hoje, nada mais disso existe, acrescentou, finalmente, o velho Capitão, baixando a voz cheia de saudades. A seca veio e acabou com nosso povoado e com os nossos divertimentos. (PINTO, 1934).

Repentinamente, Cascudo parece ter aberto os olhos para a importância da África na cultura brasileira, sobretudo no que diz respeito à alimentação, aos festejos e aos folguedos como o ‘Bumba-meu-boi’, o Maneiro Pau (Zambê ou ‘Pau furado’); também termina por reconhecer o elemento africano presente nas manifestações culturais e rituais religiosos que ele conheceu na infância ou na sua convivência cotidiana ²¹. Anterior-

21 Encontra-se várias referências a escravos no livros *A cozinha africana no Brasil* (1964), *História da alimentação no Brasil* (1967/68) e *Antologia da alimentação no Brasil* (1977). Contando com sua memória, Cascudo (1983, p. 236) relata detalhes da vida de uma escrava que conheceu: “Silvana fora escrava num engenho de açúcar no vale do Ceará-Mirim, RN, mas vivera sempre no quente da casa-grande. Os pais desembarcaram, vindos da Costa d’África em travessia clandestina, em Serinhaém, Pernambuco, e vendidos para o Rio Grande do Norte. Foi alforriada em 1888. Negra octogenária em 1925, seca, sacudida, foliona, com risadas maliciosas, cantava toadas do eito, contando estórias, algumas escabrosas, de sua juventude, imitando as brancas com quem privara. Seria capaz de ditar um *Der Schwarze Dekameron* muito mais capitoso que o de Leo Frobenius. Tirava esmolos às sextas-feiras, às ocultas dos filhos que a mantinham decentemente. Frequentava nossa casa, dando espetáculo movimentado na confidência das recordações. No *Vaqueiros e Cantadores* há um refrão de zambê que colhi de sua memória incomparável. Publiquei no *Boletim de Ariel* (Rio de Janeiro), não sei quando,

mente, ele não havia dado importância devida à Dança do Espontão que assistiu em Jardim do Seridó durante a festa de 1943-1944 ou, sequer, à irmandade do Rosário, cuja fotografia consta na segunda edição de seu Dicionário de folclore (CASCUDO *in* MORAES, 2010, p. 329; CASCUDO, 1962, p. 297-298).

A Dança do Espontão é uma dança ritual ligada à irmandade do Rosário, presente na região do Seridó potiguar e paraibano; é realizada durante a festa de N. Sra. do Rosário, cuja data varia em função das cidades. O grupo de dançarinos, composto por homens, é conduzido pelo chefe do pulo que dirige homens negros vestidos de azul e branco, levando uma lança enfeitada com fitas coloridas nas pontas, seguidos da banda composta por instrumentos de percussão - caixa, bumbo e tarô - e um pífaro. Logo depois da banda e do pulo, vem o Reinado, conduzido pelo Rei e a Rainha do ano, seguidos pelos representantes de ambos os sexos dos outros cargos vitalícios e anuais (escrivão, juiz, presidente e guardas de honra). Câmara Cascudo deve ter participado da festa na cidade de Jardim do Seridó e, provavelmente, em Currais Novos em 1944; ele define a dança como “um bailado de guerra, ao som do tambor marcial”:

Até 1944, havia no Jardim do Seridó uma cerimônia alusiva ou semelhante: coroação dos Réis (sem denominação do Reino), missa em lugar privilegiado, e nas ruas, um longo bailado guerreiro, acompanhando a tambor a dança do Espontão, pequena lança, sem versos e sem cantos. Apenas um bailado ginástico de ataque e defesa, com lanças e à pé (CASCUDO, 1980, p. 46).

Por sua vez, Mário de Andrade fez, também, uma rápida referência a essa dança, com o verso “Pretinho de Angola”, possivelmente coletado durante sua viagem em 1928, em Jardim de Piranhas, onde havia uma irmandade e onde a “casa do Rosário” continua em pé. O escritor modernista classifica como uma versão de “canto religioso de Congo”. No entanto, tem uma clara referência à festa do Rosário que é celebrada em Jardim do Seridó até hoje, também conhecida com Conceição dos Azevedo:

umas ‘Notas sobre o Escravo’, fiado nas conversas de Silvana”.

- Pretinho de Angola
- Para onde vai?
- Para a Conceição
- Vamo festejá!” (ANDRADE, 1982, p. 114-115).²²

Para Cascudo, ciceronear o “folclorista modernista” significou fazer uma viagem de “redescoberta” das tradições populares potiguares, se reaproximar de um universo que ele conheceu, quando criança, na região de Campo Grande, no Oeste potiguar. Não sabemos os detalhes da viagem, temos as anotações em estilo modernista do *Turista aprendiz*, as anotações de Cascudo e as poucas fotografias que foram tiradas durante essa expedição. Estas encontram-se guardadas no Instituto de Estudos Brasileiros, tendo algumas delas sido publicadas no livro de correspondências entre os dois amigos (MORAES, 2010). Mas é bem provável que foi nessa ocasião que a amizade entre os dois estudiosos “das coisas do povo” se fortaleceu.

A viagem tinha como objetivo coletar dados, isto é, “assuntar (...) côcos e bumbas-meus-boi...”, pastoris, cheganças, cantigas, congos e maracatus (ANDRADE, 1991, p. 77). Mas, na verdade, Mário de Andrade irá conhecer uma experiência de estranhamento que terá uma marca na sua produção intelectual. Na zona dos engenhos, Mário de Andrade descobre a manifestação cultural que irá fasciná-lo: durante sua estada no engenho Bom Jardim, em Goianinha, encontra o coquista Chico Antônio. Mário irá se hospedar num dos principais engenhos da região que tinha, ainda no século XIX, muito escravos. Lá, o escritor modernista descobre os diferentes Côcos que associam canto de trabalho, poesia, percussão, dança e cachaça. Assim ele apresenta sua experiência:

De longe se escuta um zambê noutra casa de empregados. O som do bumbo zambê se escuta longe. Vamos lá. O pessoal dança passos difícilimos. O tambor bate soturno em ritmo estupendo. Estou no meu quarto e inda o zambê ruga no longe. Adormecerei e ele ficará rufando. Pleno século XIX. Plena es-

22 “Conceição” é o nome antigo de Jardim do Seridó.

cravidão. Minha comoção é dramática e forte. (ANDRADE, 2002, p. 312).

O turista aprendiz descreve, também, o encontro com Chico Antônio no seu livro *Vida do cantador* (ANDRADE, 1993, p. 39):

Estava hospedado no Bom Jardim um moço rico que viera do sul e Chico Antônio foi chamado pra cantar. (...) E Chico Antônio quis cantar, quis fazer o favor que o moço do sul pedia, em vez de mandar. (...) Estava muito atrapalhado porque queria cantar pro moço do sul e, pela primeira vez na vida teve medo de não saber cantar. O ganzá chiava brusco feito boi alçado, Chico Antônio ele mesmo sentia-se um boiato glorioso de sua liberdade, que lhe impunha seu côco preferido. Cantou alto, quase exclamando: 'Oh, Iaiá, pega o boi!' (...)

E assim continuava, nas vozes mais solares e sentidas que possuía, se despedindo do amigo, de tudo o que era dele, (...) Pois bem: que ele partisse sempre, mas nunca mais poderia se esquecer de Chico Antônio, os dois sentindo a saudade danada pra maltratar. Nunca mais que nós se visse! Mas a saudade mais triste, presença deste ganzá: Eu de cá fico sentindo, e vós, do lado de lá!

E ajoelhado, olhos esbugalhados, metálicos, ofertou o ganzá para o amigo.

O escritor paulista solicita um piano emprestado de uma fazenda vizinha para transcrever as melodias: sozinho, ele anotava letras e músicas que Chico Antônio cantava, o trabalho durou dias e noites. Mário não disfarça o seu encantamento pelos côcos cantados por Chico Antônio, ritmados "na pancada do ganzá". Até sua morte, o escritor publica artigos inspirados do seu encontro com o coquista genial (ANDRADE, 2002; CASCUDO, 1971, p. 353-356).²³

Considerada uma expressão genuinamente brasileira, agregando poesia improvisada, melodia, dança, as diferentes modalidades de coco interessam o Pôlista (VILHENA, 1997, p. 154):

²³ O embolador morreu em 1993, após ter sido redescoberto em 1979 pelo folclorista Deífilo Gurgel.

O gênero que se destaca é o da poesia improvisada, ritmada por um instrumento de percussão, tambor ou ganzá. O côco é o termo genérico para designar as diferentes modalidades poéticas e dançadas encontradas, sobretudo, nas comunidades tradicionais ligadas ao cultivo da cana de açúcar e à pesca. Em várias localidades pesqueiras situadas na beira da praia, perto dos rios ou nas regiões de lagoas, o canto acompanha até hoje o trabalho e o lazer das populações locais. (CASCUDO, 1971, p. 233).

Maria Ignez Ayala (2000, p. 22-28) adverte que é possível duvidar das classificações feitas por Cascudo, uma vez que há uma diversidade nas modalidades do côco. Destaca, ainda, que a dança é de origem africana, proveniente da tradição Banto e fora batizada com vários nomes: “dança do pau furado”, batuque, côco de zambê, bambelô, lundu, umbigada (1962, p. 224, 331). Ayala afirma que esta é uma

(...) dança popular nordestina, cantada em côco o refrão que responde aos versos do ‘tirador de côco’ ou ‘coqueiro’, quadras, emboladas, sextilhas e décimas. É o canto-dança das praias e do sertão. A influência africana é visível. (...) é o canto coral, bailado de roda, palma de mão, dançarino no meio, dando vênica com o pé, cabeça ou umbigada valorosa (...)

Podendo ser comparada ao Mineiro-Pau descrito ou, ainda, ao engenho que

(...) é coletivo, comunitário, grupal. É o pai do Bumba-meu-boi, convergência de entremeses rudimentares e dinâmicos, e do Maracatu, desfile vistoso e sonoro dos Reis de Angola e Matamba, onde está sepultada a Rainha Jinga. (CASCUDO, 1971, p. 194).

Assim, os autores ressaltam, quase sempre, a origem africana da dança, ou, melhor, associam-na diretamente com o trabalho escravo do cultivo da cana de açúcar. De fato, parece que o coco de zambê era amplamente dançado na região dos engenhos, no litoral, e hoje é retomado como sinal diacrítico por algumas comunidades afro-descendentes do Rio Grande do Norte, como Sibaúma, em Tibau do Sul ou Capoeira dos Negros, no município de Macaíba. Distingue-se do

coco de roda da qual as mulheres participam, por ser uma dança estritamente masculina, mesclando movimentos de luta com passos de dança e uma improvisação poética com um refrão que é cantado por todos: os participantes batem palma enquanto um ou dois dançarinos apresentam-se no centro da roda, ensaiando passos que lembram uma luta (CAVIGNAC et alli., 2006).

Mário de Andrade ficou tão encantado com sua estada no Rio Grande do Norte, que expressa o desejo em retornar em sua correspondência com Cascudo; recebe, ainda, um presente do então presidente do Estado do Rio Grande do Norte, Juvenal Lamartine de Faria que promete doar uma pequena casa na praia de Areia preta onde o poeta poderia receber "(...) os *outlaws*, cantadores, coqueiros, dançadores de Bumba e Fandango, catimbozeiros e cangaceiros. A respeito das duas últimas classes me arranjei com o chefe de polícia e com o presidente, que são camaradas e que entendem as coisas" (ANDRADE in MORAES, 2010, p. 175). Sua vontade em voltar para o Rio Grande do Norte faz com que Mário fique "berrando pros amigos esta saudade pelo Norte, e a recordação danada que está roendo este pobre coração do Mário" (ANDRADE in MORAES, 2010, p. 155).²⁴

À sombra de Cascudo

A histórica ausência de estudos sobre grupos quilombolas ou indígenas em terras potiguares ganha inteligibilidade à luz do projeto intelectual dos grupos locais dominantes – entre as quais destaca-se Câmara Cascudo, pesquisador de extrema importância no que diz respeito à criação de uma tradição local de pesquisa e de ações de preservação cultural dependentes da conjuntura política. Neste sentido, imerso nos interesses da elite econômica e política do estado, Cascudo elabora uma versão "dirigida" da história e da antropologia potiguar, trazendo para a Europa as expressões poéticas e as danças "dramáti-

24 Até pelo menos 1938, Mario de Andrade expressava sua vontade de voltar para o Nordeste: cf. carta de Luís Saia a Mário de Andrade, em Recife, 26 de fevereiro de 1938 (<http://www.centrocultural.sp.gov.br/caderneta_missao/index.html>. Acesso em: 12 jan. 2016).

cas”; no lugar, Mário de Andrade reencontrou com a África ao escutar os batuques dos zambés. Assim, uma das razões pelas quais os trabalhos de cunho antropológico tiveram dificuldade em se desenvolver em Natal também está ligada à cegueira do Mestre Cascudo, pois todas as expressões culturais analisadas por ele e seus seguidores, passaram a ser lidas com as lentes do folclore, impedindo que os grupos sejam reconhecidos como afrodescendentes ou indígenas. Explica, também, a resistência dos interessados em afirmar suas identidades diferenciais.

Desde o início do século XX, a formação da identidade nacional brasileira representou um problema para os estudiosos, sejam eles folcloristas ou antropólogos. Além da “raça”, conceito que marcou o início das interpretações sobre o Brasil no século XIX, recorre-se a outros temas para discutir da formação de uma unidade nacional ou regional, como “tradição”, “cultura popular” ou “folclore” (QUEIROZ, 2008). Por sua vez, os estudos impregnados pela ideologia nacionalista não consideram as fronteiras disciplinares entre o folclore, a sociologia e a Antropologia, o que favorece o desenvolvimento das pesquisas sobre a cultura popular, sobretudo, nos institutos estatais de pesquisa, voltados para a orientação de políticas públicas (VILHENA, 1997). Isso explica que os estudos de folclore, área tradicionalmente investigada pela antropologia, continuaram sendo feitos fora do espaço acadêmico.

O nome de Luís da Câmara Cascudo e de Mário de Andrade associam imediatamente o Rio Grande do Norte ao folclore; os estudos feitos na região remetem ainda a uma produção assumidamente provinciana, não acadêmica e até iconoclasta, preocupada pela dimensão estética. Essa imagem explica, em parte, a timidez da antropologia potiguar até o início dos anos 1980, quando nasceu um dos primeiros programas de Pós-graduação em antropologia da região. Invocando, entre outras razões, a necessária interdisciplinaridade e a existência de projetos de pesquisa voltados para o desenvolvimento regional então na moda, o programa nascido em 1977 foi transformado em 1982 em mestrado em Ciências Sociais, o que teve como consequência imediata a eliminação de um projeto disciplinar arrojado cuja proposta, entre

outras, visava arejar a antropologia local.²⁵ Até a criação de um Departamento acadêmico, em 2000, a antropologia permaneceu na sombra de Cascudo e, mais tarde, da sua irmã mais velha, a sociologia.²⁶ A partir dessa nova conjuntura e com um espaço acadêmico mais definido, tendo conseguido se demarcar do folclore, os pesquisadores puderam retomar as pesquisas etnográficas que o escritor modernista tinha iniciado, com a nova agenda política dos grupos que re-etnicizam suas culturas. No entanto, observamos que as referências à obra de Cascudinho, com sua originalidade e sua prolixidade, continuam ausente dos trabalhos acadêmicos produzidos recentemente.

O projeto de um museu-laboratório no qual iriam se formar pesquisadores, proposta implementada nos anos 1960 pelo folclorista, foi abandonado e reformulado para se adequar a uma nova museologia. O Instituto de antropologia desapareceu e os antropólogos se distanciaram do lugar de nascimento dos estudos potiguares de Antropologia, tentando fugir de uma visão que não corresponde mais aos cânones da disciplina. Assim, a consolidação da disciplina e a emergência de uma tradição etnográfica em solo potiguar se constituíram paralelamente aos estudos locais “*made-in-Cascudo*”, que ainda são elaborados fora do âmbito acadêmico, mantendo, desse modo, a tradição de pesquisa com a marca do Mestre do folclore que mandava, inclusive, os visitantes “baixarem em outro terreiro” quando estava cansado.

Para a colheita de assuntos religiosos, macumbas, candombês, xangôs, catimbós, fique solidário com a turma informante. Coma, beba, dance, caretêie, salte, se tanto verificar seja indispensável para inspirar amizade. Seabrook, no Haiti, bebeu sangue quente de boi. O padre Colbacchini, entre os

25 Ver o artigo de Nássaro Nasser e Elizabeth Nasser: “Depoimento sobre o primeiro mestrado em Antropologia social na UFRN”, in: *Homenagens: Associação brasileira de Antropologia: 50 anos*, Cornelia Eckert, Emilia Pietrafesa de Godói (Org.), Blumenau, Nova Letra, 2006, p. 142. Desde 1976, alunos de graduação com habilitação em antropologia se formaram no âmbito do curso de ciências sociais e havia docentes com formação especializada na área na pós-graduação.

26 2000 é a data de criação do Departamento de Antropologia, sob inciativa da Profa. Anita Queiroz Monteiro, e 2005, a do nascimento do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – PPGAS da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Orarimugudoges do Mato Grosso bebeu aluá de milho mastigado pelas velhas. Folk Lore e Etnografia têm seus mártires. Sacrifique-se...²⁷

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. Mãos negras, mentes gregas: as narrativas de Luís da Câmara Cascudo sobre as religiões afro-brasileiras, *Revista Esboços*, vol. 17, n. 23, 2010, p. 9-30. <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/viewFile/2175-7976.2010v17n23p9/17576>>. Acesso em: 05 fev. 2016.

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. Consultando o Cascudo: gêneros textuais, escrita de si e interpretação do Brasil no Dicionário do folclore Brasileiro de Luís da Câmara Cascudo, *Revista Escrita da História*, ano II, 2/3, abr./ago., 2015. Disponível em: www.escritadahistoria.com>. Acesso em: 10 jan. 2016.

AMOROSO, Marta. Os sentidos da etnografia em Câmara Cascudo e Mário de Andrade, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* [on line], vol. 54, n.177-182, 2012. Acesso em: 13 nov. 2015.

ANDRADE, Mário de. *Vida do cantador*. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista, Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Vila Rica, 1993.

ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. Tomo I. Oneyda Alvarenga (org.), 2a ed., Belo Horizonte: Itatiaia, Brasília: INL, 1982a.

ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. Tomo II. Oneyda Alvarenga (org.), 2a ed., Belo Horizonte: Itatiaia, Brasília: INL, 1982b.

ANDRADE, Mário de. *Os Côcos*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga, São Paulo: Duas cidades, Brasília: INL, Fundação Nacional Pro-Memória, 1984.

²⁷ Luís da Câmara Cascudo. *Sociedade Brasileira de Folk-lore* (Pedibus Tardus, Tenax Cursu), Natal: Oficinas do D.E.I.P. 1942. (citado por OLIVEIRA, 2012, p. 118).

ANDRADE, Mário de. *Vida de cantador*, Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica ed. Ltda., 1993.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz* (texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez), Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo. *O modernismo. Anos 20 no Rio Grande do Norte*, Natal: Editora Universitária, 1995.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo. *O escritor Câmara Cascudo, continente: documento*, Recife-PE: Companhia Editora de Pernambuco, ano IV, 48: 22-31, 2006.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo. A moderna ocasião: posicionamentos cascudianos no início do século XX, *Imburana – revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN*, n. 3, fev./jun., 2011.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo. Câmara Cascudo e os contadores de “estórias: entre a tradição e a transmissão, In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiz Mara Rauen. *Contações de histórias: tradição, poéticas e interfaces*, São Paulo, ed. SESC, 2015, p. 39-47.

ARAÚJO, Marta Maria de; SILVA, Ana Verônica O. O Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte e seu acervo documental da história colonial do Rio Grande do Norte e Brasil, In: Ana Palmira Bittencourt S. Casimiro; José Claudinei Lombard; Livia Diana Rocha Magalhães. (Org.). *A pesquisa e a preservação de arquivos e fontes para a educação, cultura e memória*, Campinas-SP: Alínea, 2009, p. 67-84.

ARRAIS, Raimundo. Do alto da torre da matriz, acompanhando a procissão dos mortos: Luís da Câmara Cascudo, o historiador da cidade do Natal, *Espacialidades*, n. 04, 2011, p. 01-32.

AYALA, Maria Ignez Novais & AYALA, Marcos. *Côcos: alegria e devoção*, Natal: EDUFRN, 2000.

AYALA, Maria Ignez Novais. Os côcos: uma manifestação cultural em

três momentos do século XX, *Estudos Avançados*, n.13, vol. 35, 1999, p. 231-253.

BARROSO, Gustavo D. *Ao som da viola*, Rio: Leite Ribeiro, 1921.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*, Porto Alegre: ed. Globo, 1939.

CASCUDO, Luís da Câmara. *História da cidade do Natal*, Natal: Prefeitura da cidade do Natal, 1947.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral*, Rio: José Olympio, 1952.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Cinco livros do povo. Introdução ao estudo da novelística no Brasil*, Rio: José Olympio, 1953.

CASCUDO, Luis da C. *História do Rio Grande do Norte*, Rio: Mec, 1955.

CASCUDO, Luis da C. *Tradições populares da pecuária nordestina*, Rio de Janeiro: Ministério da agricultura, serviço de informação agrícola, documentário da vida rural, 1956, n. 9.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Jangada; uma pesquisa etnográfica*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, Coleção Vida Brasileira, 1957.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Superstições e costumes; pesquisas e notas de etnografia brasileira*. Rio de Janeiro: Antunes & Cia. Ltda., 1958.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*, Rio de Janeiro: Instituto nacional do livro, Mec, 2a. edição, 1962.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Folclore do Brasil*. Brasil; Portugal: Editora Fundo de Cultura, 1967.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Tradição, ciência do povo. Pesquisas na cultura popular do Brasil*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

CASCUDO, Luis da C. *Viajando o sertão*, Natal, Fundação José Augusto, 1975.

CASCUDO, Luís da Câmara. *História dos nossos gestos: uma pesquisa na mímica do Brasil*, Melhoramentos, 1976.

CASCUDO, Luís da Câmara. In: *Depoimento: Cascudo*, Produção Zita Bressane, São Paulo: TV Cultura, 1978.

CASCUDO, Luis da C. *Folclore no Brasil*, Natal, Fundação José Augusto, 2ª edição, 1980.

CASCUDO, Luís da Câmara. 1983. *História da alimentação no Brasil*, Belo Horizonte, São Paulo: Editora Itatiaia, Editora da Universidade de São Paulo, Reconquista do Brasil (nova série), v. 79-80.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*, Belo Horizonte, São Paulo: Editora Itatiaia, Editora da Universidade de São Paulo, Reconquista do Brasil (nova série), 3ª ed., vol. 84, 1984.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Superstição no Brasil*, Belo Horizonte, São Paulo: Editora Itatiaia, Editora da Universidade de São Paulo, 1985a.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Tradições populares da pecuária nordestina*, Recife: Asa Pernambuco, 2ª. ed., 1985b.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Tradições populares da pecuária nordestina*, Recife, Asa Pernambuco, 2ª. ed., 1985c.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Universidade e civilização*, Natal: EDUFRN [Edição comemorativa dos 30 anos de fundação da UFRN, 25 de junho de 1958/1988, 2. ed.], 1988.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Flor de romances trágicos*, Natal: EDUFRN (coleção nordestina), 1999 [1966].

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*, São Paulo: Global ed., 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Rede de dormir*, São Paulo: Global ed., 2003 [1959].

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 2004, n. 19, vol. 54, p.57-78.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; VILHENA, Luis Rodolfo. Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore, *Revista Estudos Históricos*, [S.l.], v. 3, n. 5, p. 75-92, jun. 1990. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2296>. Acesso em: 02 fev. 2016.

CAVIGNAC, Julie A. *A literatura de cordel no Nordeste do Brasil: da história escrita ao relato oral*, Natal: EDUFRN, 2006.

CAVIGNAC, Julie A. L'Américanisme français au début du XXème siècle: projets politiques, muséologie et terrains brésiliens, *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, n.9, vol.1, 2012 [<http://www.vibrant.org.br>].

CAVIGNAC, Julie A. Além da escrita: processos narrativos, cordel e transmissão oral no Nordeste, In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiz Mara Rauen. *Contaço de histórias: tradição, poéticas e interfaces*, São Paulo: ed. SESC, 2015, p. 82-95.

CAVIGNAC, Julie A.; OLIVEIRA, Luis Antônio de. A Antropologia nativa de um “provinciano incurável”. Câmara Cascudo e os estudos da cultura no Rio Grande do Norte. *Imburana*, n. 2, 2010, p. 63-75.

CAVIGNAC, Julie A.; OLIVEIRA, Luiz Antônio de. CASCUDO, Luis da Câmara. In: Jean Pierre Poulain. (Org.). *Dictionnaire des cultures et des modèles alimentaires*, 1ed., Paris: Puf, collection Quadrige, 2012, vol.1, p. 226-232.

CAVIGNAC, Julie; LINS, Cyro Holando de Almeida; MOREIRA, Stéphanie Campos Paiva; MAUX, Augusto Carlos de Oliveira. *Uma Sibaúma só! Relatório antropológico da comunidade quilombola de Sibaúma (Rn)*, Natal, Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária - INCRA, Departamento de Antropologia da Universidade Federal do

Rio Grande do Norte, UFRN, 2006.

COSTA, Bruno Balbino Aires da. Luís da Câmara Cascudo, historiador dos espaços, *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, 2012, n.4, vol.8.

DINIZ, Igor Mello. Os estudos de folclore e as ciências sociais no Brasil (1930 – 1940), *Revista Habitus: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais*, IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, n.8, vol. 2.(dez.), 2010, p. 132-141,

FABIAN, Johannes. Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar, *Mana*, n.16, vol. 1, 2010, p.59-73.

FAULHABER, Priscila. The production of the Handbook of South American Indians, vol. 3 (1936-1948), *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, vol. 9, n.1, Brasília: ABA. [<http://www.vibrant.org.br>], 2012.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda*, Rio de Janeiro: editora da UFRJ, Funarte, 1997.

GONSALES, Patricia Cecilia. A missão de pesquisas folclóricas realizada pelo departamento de cultura de São Paulo na gestão de Mário de Andrade (1934 a 1938) e sua contribuição para a cultura popular brasileira, *Revista Nacional de Gerenciamento de Cidades*, vol. 01, n. 07, 2013, pp. 54-67.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Em prol de um instituto de Antropologia física e cultural. *Revista do Arquivo Municipal*, n.2, vol.XVIII, 1935, p. 247-263.

LÉVI-STRAUSS, Dina. Société d'ethnographie et de folklore de São Paulo (Brésil), *Journal de la Société des Américanistes*, n.29, vol.2, 1937, p. 429-431

LIRA, José Tavares Correia de. Naufrágio e galanteio: viagem, cultura e cidades em Mário de Andrade e Gilberto Freyre, *Revista Brasileira de*

Ciências Sociais, n.20, vol.57, 2005.

MACHADO, Cristiane Marques. *Poética do lugar; o turista aprendiz, de Mário de Andrade, Angustia de Graciliano Ramos, Tristes trópicos, de Claude Lévi-Strauss*, Porto Alegre, Programa de Pós-graduação em Antropologia (Mestrado), UFRGS, 2008.

MELO, Veríssimo de. Introdução. In: ANDRADE, Mário de: *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*, Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Villa Rica, 1991, p. 15-28.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Câmara Cascudo e Mário de Andrade. Cartas (1924-1944)*, São Paulo: Global ed., 2010.

NEVES, Margarida de Souza. *Roteiros para descobrir a alma do Brasil: uma leitura de Luís da Câmara Cascudo*, Relatório parcial de pesquisa CNPq, [<http://www.historiaecultura.pro.br/modernosdescobrimentos>] (capturado em 20/12/07), 2000.

NEVES, Margarida de Souza. Viajando o sertão. Luís da Câmara Cascudo e o solo da tradição, In: CHALHOUN, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda; NEVES, Margarida de Souza (Org.). *A história em coisas miúdas. capítulos de história social da crônica no Brasil*, Campinas: ed. da UNICAMP, 2005, p. 237-262.

OLIVEIRA, Aluísio L. de. *Erudição e cultura popular na atividade intelectual de Luís da Câmara Cascudo*, Tese de doutorado em Sociologia, São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.

PEIXOTO, Fernanda A. *Dialogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*, São Paulo: ed. da Universidade de S. Paulo, 2000.

PEIXOTO, Fernanda. Lévi-Strauss no Brasil: a formação do etnólogo, *Mana*, n.4, vol.1. 1998, p. 79-107.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Identité culturelle et identité nationale au Brésil*, *Sociologies [online]*, *Découvertes / Redécouvertes*, Maria Isaura

Pereira de Queiroz, 2008 (1987). capturado 11/11/2012, <URL : <http://sociologies.revues.org/2103>>.

ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil, Folclore Brasileiro 1*, t. I-II, Rio: José Olympio, 1954a.

ROMERO, Sílvio. *Folclore brasileiro. Contos populares do Brasil, t. I, Contos populares do Brasil, t. II*, Rio: José Olympio, 2. ed., 1954b.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, Petrópolis, Vozes. 2 ed., 1977.

SANTOS, Raquel Barros dos. *Antropologia, Arqueologia e identidade no nascimento do Museu Câmara Cascudo (1960-1973)*, Rio de Janeiro, Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, 2013.

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

SILVA, Marcos (org.). *Dicionário Crítico. Câmara Cascudo*, São Paulo: Perspectiva, FFLCH-USP, FAPESP; Natal: EDUFRN, Fundação José Augusto, 2003.

VALENTINI, Luisa. *Um laboratório de Antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)*, programa de Pós-graduação em Antropologia Social, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2010.

VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*, Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Getúlio Vargas, 1997.

CAPÍTULO 4

Museus, narrativas e memória coletiva no Rio de Janeiro

Regina Abreu
Renata Almeida Oliveira

Introdução

Este trabalho inicia seu percurso com a aprovação de um projeto pela FAPERJ (Fundação de Apoio à Pesquisa no Estado do Rio de Janeiro) e desenvolvido pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) em parceria com o IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus) denominado 'Memória, Cultura, Transformação Social e Desenvolvimento: Panorama Museal do Estado do Rio de Janeiro'. Os protagonistas do projeto são professores e alunos da Escola de Museologia e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO. Partiu-se da constatação de que havia um grande desconhecimento por parte de professores e alunos da Universidade com relação ao campo da memória regional e que uma pesquisa sobre os museus existentes na região poderia ser um bom indicador ou, pelo menos, um bom ponto de partida metodológico para um conhecimento e uma troca de experiências no contexto de memórias regionais. Numa consulta ao Cadastro Nacional de Museus, desenvolvido pelo Instituto Brasileiro de Museus, constatamos haver no estado do Rio de Janeiro mais de 200 museus. A capital abriga quase 50% do total dessas Instituições e as demais se distribuem entre cerca de 40 municípios.

Desenhamos para o projeto a perspectiva de construir três instrumentos específicos: um guia analítico; um site com o banco de dados da pesquisa e uma produção de filmes que gerasse uma coletânea de DVDs com o objetivo de difusão por canais de televisão. Ver: <www.museusdorio.com.br>

A metodologia criada para o projeto foi nomeada de ‘etnografia dos percursos’, onde procuramos vivenciar a experiência do viajante que percorre uma região, buscando exercitar um olhar que estranha, que inquire, que indaga, que procura novos ângulos, novas perspectivas, novas faces de paisagens já vistas e consagradas. A justificativa para a criação dessa metodologia baseou-se na crença de que é a partir da pesquisa de campo e, principalmente, dos agenciamentos que o campo proporciona que um trabalho de pesquisa pode tomar corpo.

Os agenciamentos são datados, transitórios e sempre em relação com um limiar que, atingido, promove uma virada, uma mudança. Deleuze (1977, p. 84) escreve que a única unidade do agenciamento é o “co-funcionamento”, que ele também chama de “simpatia”. Na linguagem e na vida estamos sempre nesse regime de conexão, de falar ‘com’, agir ‘com’, escrever ‘com’. A *simpatia* para Deleuze (1977, p. 66) é essa composição de corpos (físicos, psíquicos, sociais, verbais etc.), essa “penetração de corpos”, essa afecção nos agenciamentos, e não “um vago sentimento de estima”. Pode envolver amor ou ódio, ela é o modo de conexão nos agenciamentos, o “co-funcionamento” (CAIA-FA, 2007, p. 152, grifo da autora).

Consideramos também que essa primeira incursão ao universo de memórias regionais do Rio de Janeiro, a partir dos museus como referências, poderia nos levar a incursões posteriores, a ações mais específicas. Ou seja, procuramos mapear universos que, posteriormente, justificassem outras ações tanto de educação patrimonial, quanto de uma militância/intervenção no campo da memória.

Inicialmente, o critério para a primeira etapa do projeto foi espacial. Partimos das sub-divisões regionais do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – Metropolitana, Costa Verde, Costa do Sol, Médio Paraíba, Serrana, Centro-sul Fluminense, Norte Fluminense e Noroeste Fluminense. Este seria apenas um ponto de partida, pois sabemos que as memórias sociais não se limitariam a esse escopo espacial.

Entretanto, essa primeira cartografia foi fundamental para traçarmos os primeiros percursos ou as primeiras rotas de viagem e pesquisa.

Inspirados na literatura de Walter Benjamin, inserimos, nesses percursos ou rotas, momentos de liberdade e de ‘flanerie’. Ou seja, procuramos mapear pistas de memórias regionais relevantes que nos levassem para outros rumos, não hesitaríamos em segui-las. O recurso audiovisual foi desde o início incorporado ao projeto e todas as viagens exploratórias foram documentadas em filme, fotografia, gravações e anotações em diários de campo. Um dos objetivos centrais do projeto consistia em descobrir narradores privilegiados de memórias regionais. Segundo Caiafa (2007, p.135), “a etnografia é ao mesmo tempo um tipo de investigação e um gênero de escritura que se desenvolveu na tradição antropológica. Mas ela surge de fato com outras tradições e experiências, sobretudo os relatos de viagem”.

Os museus escolhidos eram tomados como pontos de referência de memórias locais e regionais. Mas, uma reflexão importante foi realizada com relação a outras instâncias de memórias plurais e diversas, como pontos de memória, centros culturais, memoriais ou mesmo cronistas e/ou pesquisadores locais. Entendemos, portanto, essas instâncias de memórias plurais e diversas não como instituições congeladas em suas estruturas materiais, mas como “signos de múltiplas narrativas sobre si mesmos e sobre o espaço onde se inserem” (ABREU, 2011, p.77).

O foco deste mapeamento concentrou-se na busca de narradores-indivíduos que são guardiões de memórias locais, sejam moradores da região, funcionários dos museus, que muitas vezes são moradores ou ativistas dedicados a iniciativas que visam preservar a memória local. Deste modo,

[n]a pesquisa etnográfica, a participação do etnógrafo naquilo que investiga produz conhecimento, faz avançar a investigação. Trata-se de um problema muito fértil e que coloca outros também interessantes, como o da relação que o observador-participante estabelecerá com as pessoas que encontra

no campo. Estes são chamados “informantes” na tradição antropológica – um tanto inadequadamente, já que tal expressão, ao mesmo tempo que traz uma ressonância policial, dá a entender que aquilo que o etnógrafo coleta é apenas informação. (CAIAFA, 2007, p. 137, grifo da autora).

As relações estabelecidas no campo entre o observador-participante e o narrador, então, são diferentes da relação com o informante. Neste caso, o intuito não é de simplesmente coletar informações, e sim, intercambiar experiências, afinal, “a experiência que passa de pessoas a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1993, p. 198).

A narrativa, na condição de modalidade específica de comunicação humana, floresce num contexto marcado pelas relações pessoais. O narrador é alguém que retoma o passado no presente na forma de memória; ou que aproxima uma experiência situada num ponto longínquo do espaço. A narrativa sempre remete a uma distância no tempo ou no espaço. Essa distância é mediada pela experiência pessoal do narrador. Para Benjamin, os grandes modelos de narradores eram o velho artesão que conhecia as tradições de sua aldeia, e o marinheiro, que narrava suas experiências, adquiridas em viagens. (GONÇALVES, 2009, p. 172).

Deste modo, podemos considerar ‘o velho artesão’, os narradores que encontramos no caminho, e nós, etnógrafos, ‘o marinheiro’ que narra as experiências adquiridas nas viagens. Em muitos museus encontramos a imagem do velho artesão benjaminiano, pessoas que conhecem a história da cidade profundamente e transformam essa história em suas memórias pessoais, pois fizeram parte da construção da identidade local, ou de alguma forma, consideram importante preservar essas memórias.

Nesses percursos, encontramos os mais diversos narradores, cada um com suas características. No percurso da região denominada Costa do Sol, integrada por cidades praianas, à beira do litoral do es-

tado do Rio de Janeiro, visitamos museus muito diferentes, uns administrados pelo Instituto Brasileiro de Museus do Ministério da Cultura do Governo Federal, outros iniciativas de particulares. Entrevistamos seus diretores ou idealizadores, o que nos trouxe uma visão muito ampla e diversificada de pormenores da região. No Museu de Arte de Sacra e Religiosa, um museu que integra o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM-MINC) que funciona dentro de um antigo convento de frades franciscanos, a diretora que nos recebeu foi exímia narradora de aspectos marcantes da tradição católica portuguesa configurada na arte barroca da estatuária e da edificação da própria igreja, situada na pequena cidade de Cabo Frio. Próximo dali, ainda em Cabo Frio, um outro pequeno museu, o Museu do Surf, nos chamou a atenção. Trata-se de uma iniciativa de particulares que reuniram uma ampla coleção ligada à prática do surf e a dispuseram num espaço aberto à visitação pública. Os diretores são pai e filho, ambos surfistas e amantes do esporte. Suas narrativas permitem descortinar um aspecto importante na cultura regional e pouco presente nas narrativas oficiais dos museus do Estado. São cerca de 400 pranchas de diversas épocas de vários campeonatos que ocorreram ao longo dos tempos no mundo, revistas, troféus, camisetas que pertenceram a campeões, entre outros objetos que contam a história do surf.

Encontramos narradores que integram a própria história da cidade onde vivem, como um senhor que se dedicou durante toda sua vida a colecionar conchas, reunindo sua coleção num 'Museu das Conchas' em Mangaratiba, na chamada região da Costa Verde, também no litoral do estado do Rio de Janeiro. Coleção de uma vida inteira, as conchas representam testemunhos de outras eras, onde a natureza e a vida marinha eram abundantes. O narrador, neste caso, traz ao visitante suas reflexões sobre o crescimento desordenado da construção civil, responsável pelo desaparecimento de espécies da vida marinha na região. Trata-se de uma coleção afetiva, onde as conchas são reunidas não por critérios científicos, de estudos malacológicos, mas em referência à trajetória do colecionador e de sua relação com a cidade.

Num outro local, na região do Norte Fluminense, na cidade de Macaé, o viajante se depara com o contraste entre as recentes construções de feição moderna e um pequeno museu, instalado num solar, uma construção de arquitetura neo-clássica, que outrora abrigou uma família abastada. O diretor é um narrador privilegiado, pois beirando os setenta anos, nos conta que viveu toda sua vida naquela cidade e que a aquisição do solar e sua transformação em museu foi obra em que se empenhou pessoalmente por muitos anos. Ao relatar a história do 'Solar dos Mello', o narrador se emociona e traz um ponto de vista interessado e apaixonado pelas memórias afetivas de sua própria origem.

Deste modo, 'colecionamos' narradores e lugares de memórias, resultado do encontro de múltiplas vozes e temporalidades, agenciados na experiência da pesquisa de campo¹.

[...] se o flâneur se torna sem querer detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica a sua ociosidade. Sua indolência é apenas aparente. Nela se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor. Assim, o detetive vê abrirem-se à sua auto-estima vastos domínios. Desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande. Capta as coisas em pleno vôo, podendo assim imaginar-se próximo ao artista. (BENJAMIN, 1989, p. 38).

Este primeiro mapeamento nos possibilitou diferentes desdobramentos de pesquisas e intervenções. Alunos e professores escolheram, a partir do Banco de Dados formado pela pesquisa inicial <www.museusdorio.com.br>, lugares de memória e narradores para seus trabalhos de pesquisa e ações específicas. Essas pesquisas deram origem a monografias de final de curso (Escola de Museologia), dissertações

1 "Faltaria agora qualificar esse agenciamento de campo - defini-lo, singularizá-lo, indicando o que está envolvido nesse caso, mostrando de que tipo de agenciamento se trata. [...] No campo estamos sempre às voltas com estrangeirismos e com a experiência de distanciar-se, nesse sentido complexo de distância como transformação e inquietação. Outra singularidade dos agenciamentos de campo é que envolvem um investimento particular no aspecto de produção coletiva. Como temos visto, é preciso tomar toda a pluralidade de vozes e presenças para entender o que é trabalho de campo, e para realizá-lo." (CAIAFA, 2007, p. 153).

de Mestrado e Teses de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Memória Social/UNIRIO). Alguns alunos se dedicaram a trabalhar com percursos regionais como o Percurso da Região Serrana (Caroline Coelho); o Percurso do bairro de São Cristóvão na cidade do Rio de Janeiro (Simone Bessa); o Percurso do bairro de Botafogo (Claudia Waite); o percurso da região do Médio Paraíba (Heloisa Magalhães); o percurso da Baixada Fluminense, especialmente da cidade de Caxias (Renata Oliveira) e assim por diante.

A contribuição da pesquisa para a visibilização de narradores de memórias subterrâneas: o caso do Museu da Maré na cidade do Rio de Janeiro

A atividade da pesquisa não se esgota nos produtos que ela cria e difunde. Em Ciências Humanas e, notadamente na pesquisa de campo de caráter antropológico, os encontros entre pesquisadores e pesquisados podem gerar muitos desdobramentos inesperados. No processo de colecionamento de narradores e memórias relacionadas a cidades no estado do Rio de Janeiro, gostaríamos de destacar o encontro especialíssimo com os narradores do museu da Maré na cidade do Rio de Janeiro. Inicialmente, é preciso contextualizar sobre a complexidade da cidade do Rio de Janeiro, capital do estado de mesmo nome. Se, de um lado, trata-se da cidade-cartão postal do próprio país, com as paisagens emblemáticas do Pão de Açúcar, do Corcovado, das Praias de Copacabana e de Ipanema, por outro lado, a cidade revela contrastes profundos entre classes sociais, expressas em sistemas de habitação, condições de vida, infraestrutura e equipamentos urbanos. Esse contraste é tão abissal que o escritor Zuenir Ventura chegou a caracterizar a cidade como uma “cidade partida” entre pelo menos dois grandes universos, a zona Sul - para onde os grandes investimentos urbanos secularmente foram dirigidos - e a zona Norte - que concentra a maior parte da população trabalhadora em favelas e habitações precárias, muitos frutos de ocupação (VENTURA, 1994). Embora a cartografia da cidade seja algo bem mais complexo, e as divisões não se esgotem entre ‘zonas’ geograficamente regulares, a ideia da separação entre

mundos que muitas vezes não se comunicam é útil para nos guiarmos em nossa 'flanerie'. O 'flaneur' desavisado poderá ter problemas com a polícia ou com agentes do tráfico de drogas em regiões que margeiam a Avenida Brasil, uma das principais avenidas que corta a cidade e que liga a 'zona sul' passando pelo centro até a 'zona norte', território que abriga trabalhadores e que foi sendo construído de forma desordenada sem qualquer planejamento urbano a partir do final dos anos 1930, acompanhando a formação dos parques industriais que se estabeleceram ao longo da Avenida Brasil. Essa via expressa foi inaugurada em meados de 1940, contribuindo para a expansão da cidade em direção aos subúrbios. Numa cidade onde os governos optaram por privilegiar as estradas, em detrimento da malha ferroviária, a Avenida Brasil passou a deter grande relevância para o deslocamento e moradia das camadas menos favorecidas da população da cidade, sobretudo os migrantes que não pararam de chegar em grandes levadas vindos sobretudo do Nordeste e de diversas regiões do interior do país, entre elas, o estado de Minas Gerais. Atualmente, segundo dados da Prefeitura do Rio, a Avenida Brasil possui 58 Km de extensão, cortando 28 bairros, partindo da Zona Portuária, atravessando a Zona Norte e tendo como limite final o bairro de Santa Cruz, localizado na Zona Oeste da capital fluminense. Um fluxo de 250 mil veículos atravessa a avenida durante o dia. Tal fluxo se deve à influência geográfica da via, em decorrência do fenômeno da migração pendular que se caracteriza pelo deslocamento diário de uma gama populacional residente em áreas diversas da capital e região metropolitana carioca em direção ao Centro da cidade. É nesse cenário que se encontra um dos maiores complexos de favelas da cidade do Rio de Janeiro, o bairro da Maré com uma área de cerca de 800 km² que se estende pela orla da Baía de Guanabara. Instituída como bairro por meio da Lei Municipal n. 2119, de 19 de janeiro de 1994, a Maré é formada por dezesseis comunidades (denominação que substituiu oficialmente a denominação anterior de 'favela' devido ao conteúdo pejorativo associado à pobreza e à criminalidade que o termo foi adquirindo ao longo do tempo), com uma população de cerca de 130 mil pessoas distribuídas em torno de 42.000 domicílios, onde

estão localizadas quinze escolas públicas de ensino fundamental, três escolas de ensino médio, seis postos de saúde e um batalhão da Polícia Militar, o 22ºBPM (Instituto Pereira Passos, com base em IBGE, Censo Demográfico 2010).

O bairro-complexo de favelas conta com poucos equipamentos culturais, como uma Lona Cultural, uma biblioteca pública municipal e a Casa de Cultura da Maré. Na área esportiva, há algumas tentativas esparsas de dotação de praças e quadras, entre as quais uma vila olímpica administrada pela prefeitura e por uma ONG local. Como áreas de interesse sócio-ambiental, a Prefeitura construiu o Parque do Piscinão de Ramos e o Parque Ecológico da Vila do Pinheiro. A administração pública municipal se faz presente através da XXXª Administração Regional, cuja área de abrangência corresponde a toda extensão do bairro. O Governo do Estado mantém no local um Centro de Cidadania onde oferece alguns serviços como retirada de documentação, balcão de empregos e cursos profissionalizantes. Atuam, também, na Maré várias organizações não-governamentais, sendo as mais expressivas o Viva-Rio, a Ação Comunitária do Brasil e o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – CEASM, uma instituição de origem local. Do ponto de vista político, as principais instituições são as associações de moradores que tiveram um papel preponderante no processo de permanência e organização do bairro e, hoje, bastante esvaziadas de representatividade institucional, são ainda numerosas, num total de quinze associações. O bairro-complexo de favelas está longe de constituir um conjunto harmonioso, pelo contrário, é conhecido como território de violência e de conflitos entre as facções do narcotráfico instaladas no local e as ações policiais.² O viajante-‘flaneur’ percebe aqui uma tensão permanente e é imediatamente informado das demarcações territoriais definidas entre grupos rivais que incluem facções do narcotráfico e forças policiais

2 As dezesseis localidades ou comunidades que formam o complexo da Maré são as seguintes: o Morro do Timbau (1940), a Baixa do Sapateiro (1947), Marcílio Dias (1948), Parque Maré (1953), Parque Roquette Pinto (1955), Parque Rubens Vaz (1961), Parque União (1961), Nova Holanda (1962), Praia de Ramos (1962), Conjunto Esperança (1982), Vila do João (1982), Vila do Pinheiro (1989), Conjunto Pinheiro (1989), Conjunto Bento Ribeiro Dantas (1992), Nova Maré (1996) e Salsa e Merengue (2000).

e militares, o que fortalece a fragmentação e a impossibilidade de trânsitos e diálogos entre moradores e agentes sociais (VIEIRA, 2006).

Nossa chegada à Maré é cercada de cuidados. Há que se saber por onde andar e por onde não andar, com quem falar e com quem não falar. E é nesse contexto que passamos a interagir com um grupo de jovens ativistas que cresceram em comunidades da Maré e devotam suas ações hoje para a melhoria das condições de vida neste território. Um dos pilares desse ativismo é a Organização Não Governamental 'Centro de Ações Solidárias da Maré', cujos projetos abarcam um Curso para preparar jovens para ingressar na Universidade, uma Biblioteca, um Arquivo, um Museu: o Museu da Maré. Luiz, Cláudia, Carlinhos, Marcelo, Marilene, Marli, entre outros, são narradores privilegiados que partem de suas próprias narrativas - histórias vividas - para construir coleções e montarem um museu com objetos doados pela comunidade para contarem um pouco da história de vida de pessoas em carne e osso com suas memórias subterrâneas. Memórias de uma ocupação pioneira e desordenada do local. Memórias de trabalhadores que se fizeram numa sociedade com poucos direitos trabalhistas e que trouxeram de seus locais de origem as crenças, as festas, as lembranças da vida na roça e muita saudade.

O Museu da Maré, inaugurado em 9 de maio de 2006, é um museu-narrativa ou um museu-memória, tudo assinado pela primeira pessoa do plural - o 'nós' em oposição a toda e qualquer impessoalidade. É um museu que se afirma como relato simultaneamente mágico e trágico, trazendo o que restou de objetos e raras fotografias com imagens pungentes da insistência da vida numa área da cidade carregada de aspereza e hostilidade.

O Museu da Maré é um ponto de vista, formado por múltiplos pontos de vista. Ele conta histórias e veste a pele do narrador, ele emociona, dá conselhos, acolhe e permite que cada um puxe o fio das narrativas e projete a memória em outros tempos e espaços. Um museu concebido em doze tempos: tempo da água, tempo da casa, tempo

da migração, tempo da resistência, tempo do trabalho, tempo da festa, tempo da feira, tempo da fé, tempo do cotidiano, tempo da criança, tempo do medo e tempo do futuro. Um museu que concebe o tempo, ao mesmo tempo, de modo diacrônico e sincrônico. Um museu que dialoga com relógios, calendários, cronômetros e diferentes ritmos naturais e sociais.

O painel de entrada da exposição de longa duração é de um laranja forte quase avermelhado, 'cor da terra do sertão, de onde vieram os primeiros migrantes', nos explica Marcelo Pinto Vieira, cenógrafo, morador do Timbau e responsável pelo projeto museográfico. Logo em seguida, passamos à primeira sala de exposição que é toda azul, um azul intenso, vibrante. Expressão da cor da maré, a maré que regulou durante anos a vida dos moradores da região. Maré baixa, maré alta, sinalizando o tempo de chegar em casa e o tempo de permanecer nela. Quando a maré ficava alta não dava pra andar nas pontes que ligavam as casas de palafitas. O jeito era esperar que a maré baixasse... Uma placa sinaliza 'Tempo da Água'. Tempo especial, quando havia peixe em profusão e muitos pescavam nas águas da Baía de Guanabara. Tempo de fartura e de pobreza; fartura de peixes, pobreza de saneamento urbano e de condições de moradia e saúde. Nas paredes, fotografias antigas, a primeira é do fotógrafo Augusto Malta³ e mostra uma bucólica paisagem da Enseada de Inhaúma. Imagem de um Rio antigo em sua esfuziante beleza natural. Outras fotografias vão sinalizando as transformações por que passou a região. Um imenso manguezal dando lugar a uma espantosa cidade de palafitas que por sua vez é transformada em vias expressas. O singelo morro do Timbau com uma casinha aqui, outra ali, conservando ainda a aparência de roça. Chiqueiros, galinheiros, pequenos roçados. Outra foto mostra a paisagem do Timbau já completamente transformada e repleta de construções em alvenaria sobrepondo-se umas às outras e trazendo a visão da *urbis* em toda a sua plenitude.

3 Augusto Malta foi um dos mais importantes fotógrafos atuantes entre as décadas de 1900 e 1930, tendo se notabilizado como o fotógrafo oficial do então Distrito Federal, que se situava na ocasião na atual cidade do Rio de Janeiro.

Detalhes de personagens que fazem parte de um tempo já passado. Crianças brincando nas pontes de tábuas que dão acesso às casas de palafitas. Mulheres carregando latas d'água na cabeça. As longas filas nas bicas. Porcas amamentando filhotes ao lado de crianças jogando bola. Uma mulher levando seus filhos gêmeos num carrinho de mão. A alegria das crianças fazendo algazarra e os cabelos alisados das mulheres. Detalhes sensíveis de cenas do cotidiano.

No centro do 'Tempo da Água' encontramos um modelo de barco com 2 metros e 70 centímetros de comprimento, enfeitado com bandeirinhas e flores artificiais. Na proa vemos uma imagem de São Pedro e na lateral um lampião e uma rede de pesca. A rede foi confeccionada pelo Seu Jaqueta, antigo pescador da Maré, falecido em 2004; o barco foi confeccionado por seu filho Sérgio; a lanterna e a imagem eram utilizadas nas procissões marítimas. Esse expressivo conjunto foi especialmente doado pela família do Seu Jaqueta por ocasião da abertura do Museu.

Olhamos para o alto e lá está ela, a casa de palafitas! Símbolo maior da Maré, a casa de palafitas que chegou a ser signo da miséria nacional nos anos 80, o que determinou sua erradicação e remoção dos moradores para outras favelas do próprio Complexo da Maré (Nova Maré e Bento Ribeiro Dantas). Baixamos os olhos e compreendemos: aquele é o 'Tempo da Casa' e lá está ela – a casa –, com suas pernas imensas fincadas no 'Tempo da Água'. É impactante nos depararmos com uma casa que já havíamos nos habituado a esquecer.

Algumas indagações nos assaltam: qual o sentido e o significado de querer lembrar-se das casas de palafitas? Não seria melhor lançar essa lembrança no rol das coisas boas pra esquecer? Por que a equipe do Museu quis ressuscitar essa lembrança? Diante da palafita musealizada, somos levados à compreensão da dimensão humana, ancestral e arquetípica desse formato de casa. Há na palafita uma dimensão universal, ela não é uma exclusividade da memória e da história da favela da Maré, ela faz parte da história da humanidade, da nossa própria história, por isso ela nos encanta e nos desafia tanto.

Ainda mobilizados pelos sentimentos, pensamentos, sensações e intuições que a visão da casa de palafitas nos provoca, somos surpreendidos por um grupo de contadores de histórias que do alto da varanda da singela edificação de madeira começa a contar uma história. É a história de um casamento que ocorreu numa casa de palafitas. A história é engraçada e o grupo, composto por moradores locais, diverte-se em relatar o que aparentemente teria sido uma tragédia: o dia em que numa casa de palafitas se comemorava o casamento de um morador chamado Juvenal. No relato, no dia do casamento, os convidados cantavam e dançavam muito, quando o piso da casa, não suportando o peso dos convidados, desabou na lama. Os contadores de histórias evocam a lembrança desse inusitado casamento numa casa de palafitas, adicionando uma pitada de humor a uma situação ocasionada pela tragédia da pobreza. Segundo eles, os convidados ficaram todos enlameados, mas superaram o incidente e não se deixaram abater. Depois de se lavarem e trocarem suas roupas, dançaram até o sol raiar. Essa metáfora da vida que insiste e resiste apesar das condições precárias de existência parece dar o tom para a narrativa do museu da Maré.

Os contadores de histórias e as crianças de uma Escola da localidade que assistem à encenação parecem se divertir muito. E nós também. A história do 'Casamento na Casa de Palafitas' integra um dos múltiplos *causos* colhidos pela equipe do Museu entre os moradores e que terminou gerando um livro, *Contos e Lendas da Maré*. No final da história, ninguém ficou ferido. De algum modo, os convidados e os noivos conseguiram transformar o acidente da festa em alegria e riso, mesmo cobertos de lama. E nós, somos levados a perceber a poética do grupo e a embarcar na alegria que transforma as dores, abre os corações e estimula novos modos de olhar para os incidentes e acidentes da vida. Os contadores ressaltam a animação da festa, a alegria dos noivos, a fartura dos comes e bebes.

Após a contação da história, o grupo nos convida a subir e visitar a casa. É uma casa simples, mas quem foi que disse que casas simples não têm histórias? Quem foi que disse que é preciso banir as

memórias daqueles que viveram durante tantos anos nessas casas aparentemente tão frágeis e ao mesmo tempo tão resistentes? Resistentes às marés, resistentes à ausência de políticas que incorporassem de fato toda esta população migrante que chegava à cidade em busca de melhores condições de vida e trabalho.

As casas de palafitas, de algum modo, nos remetem às casas de estuque de pequenos arraiais que ficaram na história, como o Arraial de Canudos⁴, todo feito de barro e terra seca do sertão, mas que simbolizava a possibilidade criativa e singular de sobreviver num sertão marcado pelos grandes latifúndios e pela vontade expressa dos coronéis; ou à Casa do Mestre Vitalino⁵, no Alto do Moura, em Pernambuco, feita de barro e de onde saíram obras de arte extraordinárias que se espalharam pelo mundo; e também à pequena Casa de Chico Mendes⁶, em Xapuri, no Acre, símbolo da luta pela defesa do meio ambiente, memória que incomoda aqueles que se consideram os donos do poder da região.

Como num conto de uma pequena aldeia perdida na Rússia de Dostoiévski ou no filme *Dodescaden* de Kurosawa, a casa de palafitas é um microcosmo que a despeito de tudo e de todos busca existir com dignidade. Seus personagens são guerreiros de uma vida que pulsa e supera as condições precárias de sobrevivência. São como as flores de lótus, belas e perfumadas, com suas raízes fincadas na lama.

Ao adentrar a casa, somos levados pelo ritmo de um texto criado por um dos organizadores do museu, Antonio Carlos Pinto Vieira.

4 O Arraial de Canudos, no interior da Bahia, era um território ocupado por trabalhadores pobres que viviam à beira das grandes fazendas em busca de trabalho esporádico. Seguidores de um líder religioso, Antonio Conselheiro, foram perseguidos no final do século XIX, logo após a Proclamação da República, pelo Exército e pelas elites locais e políticas, sob a acusação de constituírem um movimento anti-republicano.

5 Mestre Vitalino, mestre ceramista atuante no Alto do Moura em Pernambuco, foi reconhecido como dos mais talentosos e criativos artistas populares brasileiros. Sua obra encontra-se preservada em museus brasileiros, entre eles o Museu Casa do Pontal, na cidade do Rio de Janeiro.

6 Chico Mendes era um seringueiro, trabalhador da borracha, na região de Xapuri, no Acre. Era um ativista ambientalista e foi morto em 1988 a mando de grandes fazendeiros locais.

É um texto repleto de imagens poéticas que vai direcionando nosso olhar e nossa emoção. Vale a pena reproduzi-lo aqui:

Um pequeno barraco de madeira sustentado por estacas. Ícone de uma paisagem inexistente no presente, imagem simbólica do passado. Surpresa nos causa pelo equilíbrio, pela estabilidade, pela centralidade que ocupa no espaço onde está. Âncora da lembrança. Sua cor é azul. Não o azul monótono e frio das paredes lisas. É um azul de muitos tons, roubado da cor das águas, do céu e da vida, mutável conforme a luminosidade dos dias, os anúncios de tempestades, os fluxos do mar e os dramas da existência. O espaço é escasso. Uma pequena varanda é o que restou como porção do mundo exterior. A porta se abre em duas, primeiro para olhar quem chega, depois para convidar a entrar. Por dentro, a vida é rosa. As paredes, de evidente estrutura, selada por tábuas criam um cenário de móveis e objetos. Num único cômodo se escreve a vida, dividida em ambientes que propõem o alimento e o repouso. Aqui os objetos falam, feitos de metal, argila, madeira, tecido, papel, couro, eles têm vida. Isso nos assusta na medida em que nos damos conta da reflexão ali proposta, num convite para vermos adiante dos olhos. Esses objetos nos falam porque são portadores de vida. Na parede, a lamparina, velhas fotos retocadas, um calendário antigo. Quadros, muitos quadros, do Sagrado Coração, São Jorge, Menino Jesus de Praga, Nossa Senhora da Conceição, todos acima da velha cama patente, geralmente preterida pela rede dependurada sob o travessão. Ao lado, um guarda-roupa, vestidos de chita, saias, blusas, calças e camisas usadas com suas marcas e cheiros. Sobre o guarda-roupa há malas de couro e papelão, malas surradas, corroídas por inúmeras viagens, depósitos de lembrança, denunciando que quem vive ali está constantemente de passagem. Há um criado mudo. Num barraco, sim! Duas gavetas que podem ser abertas, porque aqui, os objetos dialogam e podem ser tocados. E ao abrir se encontra mais vida: grampos de cabelo embrulhados num tosco papel, bijuterias descoloradas pelo tempo, orações já muito recitadas e antigas notas de dinheiro, que não compram mais nada, somente o passado. Um velho rádio emudecido que foi do “Seu Carlos”, uma velha Bíblia com as marcas do sebo e uma imagenzinha de Nossa Senhora Aparecida dão conta das conexões necessárias nesse ambiente dedicado aos sonhos e à fé. No outro

espaço da casa somos devorados. Um velho fogão a gás, da marca “cosmopolita”, um panelheiro arrumado com panelas brilhantes e areadas, bule e pratos de ágata, garfos, colheres e facas desgastados pelo uso, despertam um apetite da alma. Um pote de cerâmica sobre a aba do fogão nos alerta que ali ainda se cozinha com banha. Sobre o fogão uma prateleira, singelamente forrada por um papel cortado de forma decorativa, com a geometria dos balões. Ao lado, uma mesa revela que às vezes se substitui o gás pelo querosene, o fogareiro ‘jacaré’. Como não há geladeira, a água geladinha verte do filtro e da moringa. E ali somos devorados pelo pensamento, do alimento ganho com o trabalho do dia a dia, dos dias em que não há nada para comer, nos devora a percepção da fome. O pequeno lugar ainda encontra espaço para uma mesa cercada por três cadeiras, todas diferentes entre si, acabam por assim formar um conjunto interessante. Ali é um lugar de encontro, de celebração, ali se encontram as individualidades que vivem na casa. Na mesa se expõem as angústias, nela se conversa e se silencia. Podemos ver a família, os amigos, os vizinhos, tomando o café da tarde, passando no coador de pano, com um pedaço de pão; a avó fazendo o ‘capitão’, misturando o feijão cozido com carne seca e a farinha crua de mandioca; os pais alegres no dia do batizado servindo o macarrão com galinha. O telhado é pesado, de telhas de barro tipo francesas, em duas águas, de acabamento irregular. Não protege tão bem do sol e das chuvas, tem frestas e goteiras. As telhas, o vento pode arrancar e expor os medos. Esta casa é de todos e de ninguém. Um barraco de madeira, razão de ser e centro da história de vida de milhares. É mais que um lugar, é um lugar de memória!

A alusão à casa como um “lugar de memória” (NORA, 1984) não poderia ser mais pertinente. Nela, não apenas as lembranças dos moradores das casas de palafitas vêm à tona. É todo um universo de um Brasil rural, pré-industrial e pré-globalizado que salta aos nossos olhos. Quem não se lembra de uma avó coando café com coador de pano num bule de ágata? Ou das notícias sendo transmitidas por um rádio enorme do alto de uma prateleira? Ou das fotos retocadas dos bisavôs e bisavós pendurados na sala acima dos sofás? Quem não se lembra dos detalhes das colchas de fuxico, das folhinhas do Sagrado

Coração de Jesus, dos antigos armários de madeira, dos paineleiros e das panelas muito bem areadas, dos fogões Cosmopolita, dos fogareiros Jacaré? Objetos evocativos de um outro tempo que não faz tanto tempo assim, mas que já vai longe e do qual já não lembrávamos mais. Assim, a casa de palafitas da Maré é também uma casa da nossa memória mais remota, de quando o Brasil ainda era mais rural que urbano, de quando muitos de nós éramos bem crianças, de quando não existiam televisões e computadores. A casa nos emociona porque 'é de todos e de ninguém', pertence à Maré, mas também ao Brasil, expressa uma vivência local que é também universal. E aqui sentimos intensamente a força do Museu da Maré. Museu que fala da Maré, mas que ao expressar a história deste complexo de comunidades lança elementos para lembranças e reflexões mais amplas, que dizem respeito a todos nós em nossas contingências mais íntimas, em nossas necessidades mais imediatas e fundamentais. O bule de ágata, o café coado no pano, o fogão, a mesa para refeições, a cama e a rede expressando duas formas de dormir, padrões culturais que convivem lado a lado, singulares e universais.

Da casa de palafitas vemos as roupas no varal, emocionados olhamos para os outros 'Tempos'. Muitas crianças e jovens que visitam o Museu referem-se de modo carinhoso à casa de palafitas como 'casinha'.

Saímos da casa, descemos uma escada de madeira e nos deparamos com uma outra placa: 'Tempo do Trabalho'. Algumas fotos indicam o trabalho cotidiano, os trabalhadores e seus gestos de trabalho. Varrer as ruas, lavar as roupas, fazer obras em mutirão. O 'Tempo do Trabalho' se mistura com o 'Tempo da Resistência', até porque muito material de trabalho (tijolos, areia, madeira e cimento) serviu para a construção da resistência ...

Numa pequena vitrine, podemos ler notícias em jornais artesanais, documentos singelos da união de alguns moradores lutando por melhores condições de vida na região. As primeiras associações

de moradores, as tentativas recorrentes de resistir às remoções, a reação de lideranças diante de visitas de autoridades à Maré. Tentativas tímidas e corajosas de organização e emissão de opiniões de cidadãos que ousavam fazer política em tempos difíceis. Menções à Dona Orosina, mulher combativa que defendia seu território portando um temível facão e uma garrucha, líder que ficou na lembrança do imaginário popular.

Mais adiante chegamos a um outro ‘tempo’: ‘Tempo das festas’. Folias, blocos, carnavais. ‘Mataram meu gato’ era o nome do bloco. Lá está o estandarte, o bumbo, a cuíca, o pandeiro, símbolos da festa maior dos rituais populares, o carnaval. Mas também há referências às Folias de Reis que existiam em profusão na região. O ‘Tempo das Festas’ parece estar apenas indicado, citado. Em certa medida isto é estimulante, podemos exercitar a imaginação museal e visualizar o que o museu conterà um dia nesta área, podemos imaginar o que poderá ser feito com um pouco mais de pesquisas sobre as festas da Maré. Fica a promessa, vale a referência.

Ao fundo, a sala é margeada por instalações de tijolos, massas de cimento batido, telhas, basculantes, emoldurando fotografias de interiores das casas: é o ‘Tempo do Cotidiano’. Mulheres com filhos ao colo e cozinhando. Crianças sentadas nas camas. Temos a ilusão de poder observar na intimidade o interior das novas casas, aquelas que substituíram as antigas palafitas, casas de tijolo, cimento e laje. Casas sólidas e em permanente construção, um puxadinho aqui, um puxadinho ali, como se a cidade da Maré não ficasse pronta nunca, convivendo com a fugacidade dos dias, das noites, dos moradores, das paisagens. “O museu também não está totalmente pronto”, adverte Claudia Rose Ribeiro da Silva, uma das diretoras do Museu. É um museu em construção, como o complexo das comunidades da Maré, como as favelas, como a vida! Caminhamos com a sensação que estamos num canteiro de obras. Ainda há muito para ser feito, neste museu processo, o ‘Tempo da Migração’ e o ‘Tempo da Feira’, por exemplo, ainda não foram desenvolvidos.

Mais adiante está o 'Tempo da Fé' ou da religiosidade. Não há nenhuma religião privilegiada, há uma clara indicação dos hibridismos, das miscigenações culturais. Numa mesma vitrine vemos objetos ligados aos cultos afro-brasileiros, ao espiritismo, ao catolicismo popular e aos evangélicos protestantes. A escultura de Nossa Senhora dos Navegantes que esteve exposta durante algum tempo voltou para a igreja; a imagem de São Jorge, cedida pela paróquia, está em exposição, mas poderá a qualquer momento sair do nicho da cultura e voltar para o seu lugar de culto. A fé e a religiosidade estão em movimento.

Continuamos o nosso percurso... agora estamos diante de brinquedos e jogos espalhados pelo chão em caixas de areia, cobertas por placas de vidro muito resistente. É possível caminhar sobre essas placas de vidro, o que produz um sentido lúdico para esse setor da exposição. Ali estão bolas de gude, patinetes, carrinhos de rolimã, piões, pipas, atiradeiras, bambolês, patas de cavalo, petecas, telefones sem fio... Brincadeiras de outros tempos, brincadeiras de crianças que faziam seus próprios brinquedos e reciclavam sobejos com as alegrias infantis. O primeiro registro escrito no Livro de 'sugestões, impressões, ideias e opiniões', resultado de uma visita realizada no dia 22 de maio de 2006, refere-se exatamente a esse 'Tempo': "Bom dia! Meu nome é Rosi morei mais de 20 anos aqui na Maré. Gostaria de sugerir que colocassem Perna de Pau essa brincadeira fez parte da minha infância e de muita gente. Um grande beijo a todos que tiveram essa idéia brilhante de me fazer voltar no tempo. Parabéns! Rosilane". Na sequência, espalham-se tábuas de madeira pelo solo onde somos forçados a pisar e tropeçar. Tudo é muito instável, como eram instáveis as pontes de tábuas que ligavam as casas de palafitas, como ainda hoje é instável a realidade dos moradores da Maré. A instabilidade do solo de tábuas é absolutamente proposital e por elas somos conduzidos a um espaço escuro, fechado, com as paredes pintadas de preto. Pequenas prateleiras com cápsulas de balas de vários calibres recolhidas nas ruas da Maré nos indicam que ali não há espaço para a descontração. O texto sinaliza a gravidade do que se tenta exprimir: 'Quais são os nossos medos? / No

tempo do medo havia tábua podre,/ Criança caindo na água/ Ventania, tempestade, ratos, remoções.../No tempo do medo, existe a bala perdida,/ Violência, morte bruta.../O medo que nos assombra pode nos paralisar/ Tanto quanto nos motivar a lutar/ Pela transformação da realidade’.

O módulo do ‘Tempo do Medo’ é uma parada estratégica. Ela nos provoca, nos instiga, nos incomoda. São centenas de cápsulas de balas amontoadas ao centro do espaço e recobertas por uma cúpula de vidro na intenção evidente de erigir um monumento. Um monumento ao medo? Um monumento aos homens e mulheres assassinados na guerra cotidiana da cidade do Rio de Janeiro? Ou um monumento à motivação para lutar pela transformação da realidade e para admoestar o estado ausente que se faz presente pela violência? O que aconteceu com a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro que o complexo das comunidades da Maré tão bem exemplifica? De onde saem tantas balas, tanta violência, tanta vontade de aterrorizar? Que descaminhos deixaram crescer esta hidra de muitas cabeças, este ovo de serpente, esta semente de barbárie que se banalizou?

Na potência de uma estratégia museológica reflexiva, e comovente, seguimos adiante para o módulo final: o ‘Tempo do Futuro’. Como será esse tempo? Que invenções? Que novidades nos aguardam? O que queremos construir como um novo tempo? Uma enorme maquete elaborada por crianças das escolas das comunidades apresenta um projeto para a Maré, projeto que inclui praças, árvores, lugares aprazíveis, casas com espaço entre elas, vias de circulação arejadas, campos de futebol, vilas olímpicas, pequenas igrejas, sonhos infantis de uma cidade possível que ainda anseia por existir, por que não? A maquete também não é definitiva. Está em processo de construção, será refeita e mais uma vez refeita.

O Museu da Maré, trabalhando com memórias, tempos, identidades, pertencimentos e representações simbólicas, ressignifica o mapa cultural da cidade e deixa patente para outras comunidades po-

pulares que é possível exercer o direito à memória, ao patrimônio e ao museu. O exercício desses direitos aqui e agora é peça chave para a construção de futuros com dignidade social.

Considerações finais

Extensa literatura vem apontando que o ato de musealizar não garante por si só a continuidade no tempo e no espaço de aspectos culturais centrais numa sociedade. Pesquisadores têm sinalizado que além da musealização propriamente dita, é preciso construir as condições para a transmissão dos saberes e para o fortalecimento dos elos de memória coletiva e social que os museus envolvem. O conceito de 'memoração social' vem sendo proposto por pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Memória Social, especialmente em publicação conjunta com pesquisadores franceses com apoio do Edital Capes Saint Hilaire intitulada 'Memória e Novos Patrimônios' (TARDY; DODEBEL, 2015). Entende-se por 'memoração social' o ato mesmo da atualização cotidiana de processos mnemônicos que asseguram certa continuidade no tempo e no espaço de manifestações culturais no contexto de uma coletividade ou grupo social. Como sinalizam diferentes autores, esse ato de memoração social não se faz de forma natural nas sociedades ocidentais modernas, uma vez que, hegemonicamente, essas sociedades primam pelo esquecimento potencializados pela invenção e difusão de novidades implementadas pelo consumo que garantem a reprodução do capital. Os museus podem se constituir em importantes instrumentos de construção da memória coletiva, por sua atuação de preservação da memória e difusão da cultura (local, nacional e universal), e também por suas múltiplas interfaces no âmbito da sociedade. Uma das conclusões do Projeto Museus do Rio é de que, particularmente no Estado do Rio de Janeiro, é crescente a potencialidade dos museus também como ferramenta para a construção social da memória coletiva. Entretanto, essa memória não se faz espontaneamente, ela requer trabalho e dedicação. Assim, alguns casos pesquisados, como o do Museu da Maré, permitem vislumbrar um novo caminho para os museus na relação com crescentes demandas

da vida social nas cidades. Como assinalou Michael Pollack em casos como este, percebemos uma eclosão de “memórias subterrâneas” que se espriam e trazem novos questionamentos para este equipamento público e social que é o museu (POLLACK, 1992, p. 3).

Referências Bibliográficas

ABREU, Regina. *Transbordamentos do Nacional: vestígios de memórias coletivas nos museus fluminense*, Magalhães, Aline Montenegro; Bezerra, Rafael Zamorano. (Org.). *Museus Nacionais e os desafios do contemporâneo*. 1ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2011, v. 1, p. 76-88. Disponível em <www.reginaabreu.com>

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 3.ed. São Paulo: editora brasiliense, 1994. (1ª Ed. 1989)

_____. *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993

CAIAFA, Janice. *Aventura das cidades: ensaios e etnografias*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze: Transcrição Integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos*. 1977.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Os Museus e a Cidade*. In: ABREU, R. & CHAGAS, M. (org.) *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. 1.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

INSTITUTO PEREIRA PASSOS, 2010. Disponível em: <<http://www.riomaisocial.org/territorios/mare-em-ocupacao/>>

MAGNANI, José Guilherme Cantor e TORRES, Lílian de Lucca (orgs.). *Na Metrópole: Textos de Antropologia Urbana*. 3 ed. São Paulo: Editora da

Universidade de São Paulo; Fapesp, 2008.

NORA, Pierre. *Les Lieux de Mémoire*, Paris, Ed. Gallimard, 1984, traduzido por Yara Khoury, disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>> acessado em 25/08/2015

POLLAK, M. “Memória, Esquecimento, Silêncio” In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV, 1992. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/43.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2009.

TARDY, Cécile (dir.); DODEBEL, Vera (dir.). *Memória e novos patrimônios*. Nouvelle édition [en ligne].Marseille :OpenEdition Press, 2015 (généré le 12 février 2015). Disponiblesur Internet : <<http://books.openedition.org/oep/417>>.

VIEIRA, Antonio Carlos Pinto. “Da memória ao museu: a experiência da favela da maré”. Texto apresentado no XII Encontro Regional de História ANPUH-RJ, 2006

Disponível em: <<http://rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Antonio%20Carlos%20Pinto%20Vieira.pdf>> acessado em 25/08/2015

VENTURA, Zuenir. *A Cidade Partida*. SP. Cia das Letras. 1994.

CAPÍTULO 5

Pensando retóricas expositivas no Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás

Nei Clara de Lima
Para Custódia Selma Sena

Refletir sobre um museu universitário requer situá-lo num lugar de pesquisas, de produção de conhecimento ou, pelo menos, tendo uma função auxiliar nesses processos. É o caso do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, criado no ano de 1970.¹ Idealizado no contexto da modernização da região Centro-Oeste decorrente do empreendimento de interiorização do país, integrou parte das estratégias de afirmação das Ciências Sociais locais, em que os intelectuais de um modo geral foram chamados – ou chamaram para si – a uma atuação comprometida com o ideário da modernidade. Esta atuação buscou, nos seus momentos pioneiros, e tem buscado, ao longo tempo, subtrair o estigma do atraso e da estagnação cultural da região, através do conhecimento da mesma, de suas populações e práticas culturais, aí incluídos os processos de sobrevivência e reprodução social, definidos como tradicionais perante uma modernização que ainda não acabou de se produzir.

A criação do Museu Antropológico ensejou a realização de várias incursões em aldeias indígenas e em localidades do interior do país para coletar, pesquisar e salvaguardar artefatos e outras manifestações culturais indígenas e de grupos tradicionais regionais, porque se acreditava que as expressões das populações nativas, em muito pouco

1 O Museu foi criado a partir de uma proposta de professores do então Departamento de Antropologia e Sociologia do Instituto de Ciências Humanas e Letras da UFG. O sertanista Acary de Passos Oliveira foi seu primeiro diretor e também o doador de muitas coleções de objetos indígenas à instituição que ajudara a criar.

tempo, estariam extintas frente às mudanças que se anunciavam com a chegada da modernização à região. No decorrer desses quarenta e cinco anos, o Museu Antropológico se estabeleceu como uma instituição museológica importante na região Centro-Oeste, desenvolvendo pesquisas nas áreas de etnolinguística, arqueologia, etnologia indígena, cultura popular e educação indígena, além das pesquisas propriamente museológicas, como a documental, a de conservação e as ações educativo-culturais, constituindo um acervo considerável de aproximadamente 150 mil peças, entre artefatos arqueológicos e etnográficos. Os estudos ali realizados não só contribuíram para a consolidação do museu, mas também para a institucionalização da antropologia no curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás.

A primeira exposição de longa duração do Museu Antropológico, denominada *Museu expressão de vida*, trazia o tema da diversidade cultural do Centro-Oeste e do Norte do país. Ficou aberta ao público de meados dos anos 80 até 2003. A curadoria do museólogo pernambucano Aécio de Oliveira elegeu mostrar no projeto expográfico as coleções de objetos arqueológicos, indígenas e de tecelagem artesanal numa narrativa que vinha reafirmar os discursos de timbre evolucionistas predominantes sobre a região, pois o circuito expositivo começava com as coleções arqueológicas, passava pelas indígenas e terminava com o mais “autêntico” exemplar regional através de instrumentos de trabalho e peças de tecelagem artesanal, uma das referências mais significativas da chamada economia de subsistência que caracterizava a região cuja temática era também objeto de vários estudos que primavam em indicar o seu atraso (em forma de isolamento, decadência ou enclave, entre outras) frente ao avanço da industrialização do país.

Buscando romper com os modelos lineares explicativos da região que fundamentaram aquela exposição e, ao mesmo tempo, experimentando trazer a reflexão antropológica para ser o fio condutor e narrativo de um novo processo de musealização do acervo etnográfico e arqueológico do Museu Antropológico, passo às reflexões que fundamentaram a exposição de longa duração *Lavras e louvores*, cuja curado-

ria foi lavrada em co-autoria com a antropóloga Custódia Selma Sena.²

A exposição *Lavras e louvores* tem como conceito gerador o tema da região. Menos do que uma entidade geográfica, a região é entendida neste contexto como uma construção cultural produzida pela articulação de práticas discursivas e não-discursivas que a fazem emergir como diferença e singularidade. Ao contrário daqueles que procuram na natureza, na etnia ou nos mitos de origem os fundamentos essenciais das diferenças regionais, a exposição quer mostrar que a região é resultado de narrativas transformadas em práticas sociais.

Assim, a recorrência de certas imagens, memórias, práticas, sentimentos, crenças e moralidades selecionadas para “dizer” uma região e reproduzidas na literatura, nos estudos regionais, nas ações políticas e econômicas, tanto localmente quanto externamente, é que produz a região como “diferença” em relação a outras e como “identidade” em relação a nós que aqui nascemos e vivemos. São essas realidades simbólicas, concebidas como próprias de uma região que constituem o fenômeno região e, por isso, os regionalismos não devem ser tratados apenas como falsas moedas políticas das elites regionais. Pelo contrário, são as práticas discursivas – produzidas localmente e/ou externamente – que a produzem como comunidade imaginada e é através do regionalismo que a região se encena, quer dizer, produz sentidos.

O argumento principal do discurso da identidade regional é o de que “nós que aqui nascemos” é que sabemos a verdadeira região, a qual podemos orgulhosamente contrapor aos clichês através dos quais somos representados no imaginário, na mídia, nas piadas e na ignorância intencional cujo objetivo é denegar regiões diferentes daquela de onde se fala. Nas ideologias regionais a fidelidade à origem e às tradições locais é entendida como um penhor de autenticidade e, portan-

2 A curadoria da exposição partiu de um diagnóstico museológico da exposição *Museu expressão de vida*, realizado por Maria Cristina de Oliveira Bruno no início dos anos 2000. A exposição apresentava vários problemas da ordem da conservação do ambiente e do acervo, mesmo após intervenções feitas pontualmente no seu circuito expositivo, mas principalmente perdia público devido às linguagens expositivas pouco atraentes e ultrapassadas.

to, de identificação, já que a tradição é definida como uma mesmidade essencial. O que tal estratégia ufanista falha em ver é que, propondo-se como resistência à caricatura, ela termina por substantivar igualmente a região, supondo-a um objeto da natureza.

A concepção geradora de *Lavras e louvores* – a ideia de sertão como narrativa cultural – pretende evitar tanto a estereotipia quanto o ufanismo. O que interessou à curadoria sobre as representações regionais não foi afirmar sua verdade ou falsidade, mas enfatizar o seu caráter social, isto é, o fato de que elas dão sentido à nossa existência como uma dimensão importante da definição de quem somos. Tanto a identidade quanto a diferença são processos de produção cultural, fundados em relações assimétricas de poder. Por isso nomear, definir, delimitar, classificar uma espacialidade, uma região, é simultaneamente dizer o que ela é e o que ela não é; é hierarquizar num mesmo movimento o nós e os outros.

O sertão, região imaginada para conter o alterno da nação brasileira que se pensa como moderna e civilizada, é a configuração que classifica o Nordeste do Brasil, o Norte de Minas Gerais e as regiões Norte e Centro-Oeste. Por isso, falar da região Centro-Oeste é falar sobre o sertão. A noção de sertão, recorrente nas narrativas sobre a região Centro-Oeste, é uma categoria referida ao universo natural e ao modo de vida das populações que aqui se estabeleceram.

O sertão tem sido configurado com muitas palavras-imagens, que aludem à dureza e à inospitalidade geográficas, climáticas e dos gentios da terra. No Centro-Oeste, as noções de escassez, de decadência e de rusticidade compõem a figura do vivente sertanejo e de seu modo de vida. Partindo de imagens matriciais de um sertão quase-natureza, narrativas modelares sobre o Centro-Oeste passam a descrever um movimento quase mecânico desse ponto original em direção à civilização, relevando aqueles estágios – configurações econômicas, políticas e sociais – considerados significativos para explicarem os processos modernizadores e civilizadores: primeiro, os movimentos iniciais da

colonização pelas entradas e bandeiras paulistas em busca de mão de obra indígena e de riquezas minerais, estabelecendo em pleno sertão os primeiros núcleos urbanos; segundo, sobrevivendo à decadência do ouro, a fazenda de gado e a ruralização da sociedade, com seus latifúndios e coronéis e, por último, na atualidade, a modernização advinda das estradas, da mecanização das lavouras e da urbanização. Tal é a construção narrativa modelar que recobre o Centro-Oeste, fornecendo os repertórios histórico-culturais, os valores e as paisagens mentais que especificam a identidade regional como parte importante da definição de quem somos.

Relatórios de governantes, relatos de viagens – principalmente os dos estrangeiros –, textos literários, historiográficos e outros terminaram por fundar um mito de origem da região – “o sertão” –, constituído de camadas estratigráficas embebidas de temporalidades lineares. Tanto interna quanto externamente à região, séries de imagens, relatos, memórias, crenças e práticas são acionadas para dizerem que “o sertão” é lugar de inospitalidade e perigo: geografia e gentes igualmente perigosas e rudes.

A esse tempo-espaço primitivo segue a lenta penetração da civilização, com as entradas e bandeiras, a incipiente urbanização em torno dos veios de ouro; as lavouras de subsistência e a criação de gado, as precárias vias de comunicação ainda impeditivas de contatos com o mundo civilizador. Com essas imagens, o mito do sertão como “pura natureza” passa a operar também com o referente do “isolamento”. E mais tarde, agrega-se a ele a “decadência” referida ao declínio das atividades mineradoras e ao movimento dispersivo da população pelas fazendas de lavouras e campos de gado. Na lenta passagem do tempo da decadência e da estagnação, novas transformações são operadas no mito que narra a formação da região: a Marcha para o Oeste, as linhas da estrada de ferro, as mudanças nas relações de trabalho, a urbanização, enfim, a chegada do capitalismo e a conquista do sertão realizam a desejada modernização. Com isso, as narrativas completam a estrutura mítica da fundação da região: o de-

envolvimento e a modernidade finalmente projetam o Centro-Oeste no concerto da nação.

É de um outro lugar de fala que a exposição *Lavras e louvores* quer contar sobre a região. Primeiramente, a curadoria pretendeu colocar em questão a hegemonia dessas narrativas que, para se legitimarem, recorrem exaustivamente aos recursos da essencialização e naturalização do social e do cultural. A noção de cultura como produção de sentido fornece a matriz através da qual esta exposição quer narrar a construção simbólica da região. É desse ponto de vista que relatos literários, científicos, etnográficos, objetos, imagens, memórias e todo tipo de registro que se quer histórico possuem, no projeto museográfico de *Lavras e louvores*, o mesmo estatuto e todos são igualmente tratados como coisas culturais, como produtos e produtores de sentidos.

Na tessitura desta exposição, procuramos também por em relevo as relações complexas que a cultura estabelece com a política. Nos dois circuitos de *Lavras e louvores* nomeados de *Paisagem telúrica* e *Topografias sobrenaturais*, os objetos – fotografias da região, artefatos indígenas e regionais, utensílios e objetos de decoração do comércio popular de Goiânia, exsicatas da flora local, objetos arqueológicos e históricos, exemplar de livro de literatura regionalista, objetos rituais, exemplares de pinturas rupestres – estão colocados de modo a suscitar inúmeras outras narrativas (e inúmeros outros sentidos) que disputam com aquelas que modelaram a região de forma substantivada. Acreditamos, assim, que o recurso da multiplicação de versões sobre a formação regional, muitas delas conflitivas entre si, é um movimento na direção da desconstrução do mito fundador, aquele que conta a região através da dualidade sertão/civilização.

Com vistas a romper o enfoque estratigráfico da construção mítica modelar, enfatizamos um enredo baseado na noção de simultaneidade: de tempos, de espaços, de atividades econômicas, de poéticas. Dessa ótica, os acervos indígena, regional, arqueológico e o recentemente adquirido no comércio popular é apresentado expograficamen-

te sem qualquer hierarquia temporal ou de importância histórica. Ora eles são apresentados para expressar suas singularidades, ora se apresentam numa profusão de misturas para ressaltar o caráter híbrido das nossas atividades econômicas, das práticas religiosas e das sociabilidades; ora eles representam inversões do mito de origem.

Desse modo, queremos chamar a atenção para o caráter eminentemente simbólico de construção de identidades e, ao mesmo tempo para a complexidade e a provisoriedade de ações e signos que conformam os processos identitários. Ressignificar identidades substantivadas, abrindo brechas e desvios nas representações hegemônicas (e estereotipadas), de onde novos olhares e novas poéticas possam fazer alargar o imaginário da região. Alargar para incluir falas, imagens e representações soterradas ou desconsideradas no jogo de poder que é a disputa simbólica de “dizer” as identidades regionais.

O circuito expositivo de *Lavras e louvores*, como o título indica, é orientado pela ideia de alternância/transitividade entre trabalho e festa. O lavrar as grupiaras e as terras entremeia-se com as festividades religiosas para ser também inspeção da cultura – como suspeita e como poética. Os circuitos do módulo expositivo *Lavras*, também chamado de *Paisagem telúrica*, foram nomeados de *A Flor da terra*; *De pedras, plantas e bichos*; e *Linhagens*. O módulo *Louvores*, chamado de *Topografias sobrenaturais*, contém os circuitos *Objetos de culto* e *As entradas do sagrado*.

Do ponto de vista propriamente expográfico, o espaço expositivo e os seus circuitos ou ambientes foram arquitetonicamente projetados de modo a romper com a forma evolutiva predominante de “dizer” a região, bem como com as formas naturalizadas de classificação dos artefatos. Procuramos, na narrativa expositiva, desarranjar as sequências temporais que estão na base da explicação hegemônica da região, começando pelo sertão inóspito e selvagem e suas gentes igualmente rudes (senão exóticas), passando por vários estágios – sempre em direção ao desenvolvimento capitalista – para vir desembocar inelutavelmente na modernização.

A noção de simultaneidade multitemporal, geradora de configurações culturais híbridas foi o recurso utilizado para fazer desencadear sentidos diferentes dos que propõem uma leitura linear do sertão em direção à civilização, do sertão como passado e da modernização/civilização como o presente almejado. Acreditamos que a disposição dos ambientes expositivos e as relações que estabelecem entre eles não sugerem a linearidade narrativa: objetos arqueológicos estão dispostos lado a lado com objetos de arqueologia histórica, imagens fotográficas ao lado de coleções cerâmicas e plumárias indígenas, objetos de trabalho de vários grupos e de diferentes temporalidades dispostos numa mesma vitrine e assim sucessivamente. O conjunto da exposição ora mistura coleções, textualidades, instalações, projeções de imagens ora isola a coleção, a peça para sugerir explorações do passado na contemporaneidade: “atravessar o passado com a intensidade de um sonho, para experimentar o presente como o mundo acordado, ao qual o sonho se refere”, na expressão de Walter Benjamin (apud BOLLE, 1994, p. 321). Pela poética da memória, evocar a produção do passado, os conflitos e as disputas discursivas que essa produção instaura no tempo atual.

Cada vitrine, instalação ou ambiente expositivo fala por si, podendo ser extraído do conjunto e, ao mesmo tempo, lido na totalidade da exposição. Múltiplas possibilidades de significação são propostas ao visitante e várias são as conexões que podem ser estabelecidas entre elas. Se há uma síntese no circuito expositivo, ela só aparece ao final, na sala interativa, denominada Fronteira, recoberta de espelhos intercalados de imagens de moradores da cidade de Goiânia, de diferentes filiações étnico-raciais, que se espelham junto às imagens do espectador, formando um interessante jogo especular apropriado para se pensar a construção de identidades.

Outro recurso utilizado especialmente para desestabilizar a noção essencializada de patrimônio foi a inserção de instalações – e sua precariedade – ao longo do percurso expositivo e ao lado das vitrines museologicamente corretas, isto é, tratadas com as técnicas e

recomendações da preservação. Essas instalações cujos títulos (*Tramas, simulacro?*, *Passagem e fronteira*) tanto remetem o pensamento e a sensibilidade para as temáticas contemporâneas das Ciências Sociais quanto põem em cheque o acervo musealizado ao ser confrontado pela simétrica e incômoda companhia de outro tipo de acervo, adquirido nas lojas do comércio popular da cidade, chamadas entre nós de “lojas de 1,99”. Com isso, ferramentas agrícolas, artefatos de caça e pesca indígenas, objetos rituais de diferentes e híbridas práticas religiosas se misturam no circuito a inúmeras mercadorias chinesas, paraguaias, coreanas e brasileiras, convocando o espectador a refletir sobre as dinâmicas culturais e museológicas. No caso específico do conceito gerador da exposição, esta estratégia discursiva institui novas cartografias simbólicas, entre outras, a que convoca o sertão não como passado e esquecimento, mas como figura da contemporaneidade atualizada como crítica à modernidade. Como está dito na abertura, a exposição *Lavras e louvores* utiliza “a ação cultural como instrumento reflexivo e político”, para através dela “contestar as continuidades e congruências das narrativas modelares sobre a região por meio de um texto em processo, provisório e sem solução. Este texto não termina afirmando o triunfo da modernidade sobre um sertão mudo. Ele começa com a escuta do sertão.”

Por fim, a proposta contida na exposição de longa duração do Museu Antropológico não se circunscreve somente ao circuito expositivo, mas engloba o museu enquanto uma instituição produtora de conhecimento. Sendo um museu de antropologia, ele não pode se furtar, através da pesquisa e da reflexão, ao debate sobre a produção e o lugar da cultura neste momento histórico específico de mundialização dos mercados simbólicos.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz. 2001. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2. ed., Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez.

AMADO, Janaína. 1995. "Construindo mitos: a conquista do Oeste no Brasil e nos EUA." In: PIMENTEL, Sidney Valadares e AMADO, Janaína (Orgs.) *Passando dos limites*. Goiânia: Editora da UFG.

ARAÚJO, Emmanuel. 2000. "Tão vasto, tão ermo, tão longe: o sertão e o sertanejo nos tempos coloniais." In: DEL PRIORE, Mary (Org.) *Revisão do Paraíso: os brasileiros e o estado em 500 anos de história*. Rio de Janeiro: Campus.

BHABHA, Homi K. 1998. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

BOLLE, Willi. 1994. *Fisiognomia da metrópole moderna: representações da história em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP.

CANCLINI, Nestor García. 1997. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP.

CHAUL, Nasr F. 1997. *Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade*. Goiânia: Editora da UCG; Editora da UFG.

CUNHA, Euclides. 1963. *Os sertões*. Brasília: Editora da UnB.

DENÓFRIO, Darcy França e SILVA, Vera Tietzmann. 1993. *Antologia do conto goiano I – dos anos dez aos sessenta*. (Orgs.) 2.ed., Goiânia: Editora da UFG.

LIMA, Nei Clara de. 2003. *Narrativas orais: uma poética da vida social*. Editora da UnB.

LIMA, Nei Clara de. 2006. "Os crespos do sertão". *O Público e o Privado*. 4(7): pp. 151-169.

LIMA, Nísia Trindade. 1999. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade regional*. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ: UCAM.

MANSO PEREIRA, Eliane M. 1995. "A construção da nação e região em Goiás, 1830-1945." *Ciências Humanas em Revista*, 2(6): p. 65-77.

RAMOS, Hugo de Carvalho. 1984. *Tropas e Boiadas*. 6. ed. Goiânia: P. D. Araújo – Livraria e Editora Cultura Goiana.

SENA, Custódia Selma. 2003. *Interpretações dualistas do Brasil*. Goiânia: Editora da UFG.

SENA, Custódia Selma e LIMA, Nei Clara. 2005. "Regiões e regionalismos" In: MOURA, Ana Maria S. e SENA FILHO, Nelson (Orgs.) *Cidades: relações de poder e cultura urbana*. Goiânia: Editora Vieira. pp. 35-48.

Parte 2

Museus e o diálogo intercultural

CAPÍTULO 6

Relações (possíveis) museus e indígenas – em discussão uma circunstância museal

Marília Xavier Cury

São muitas as experiências que vêm se dando no Brasil, há décadas, na relação entre museus e indígenas, em diálogo com um cenário internacional. Os avanços da antropologia, etnografia, museologia e museografia, entre outros campos, apoiam inúmeras iniciativas, ações e processos, além de, obviamente, intervir em protocolos de trabalho, visto que estamos nos referindo a projetos desenvolvidos com a colaboração dos indígenas, ora os profissionais indo às aldeias indígenas, ora os indígenas se dirigindo aos museus por iniciativas próprias ou por iniciativas institucionais que veem outras formas de atuação com os índios, sobretudo para requalificar suas coleções outrora formadas. Não serão relacionados, porque são muitas, as ações e atores institucionais ou profissionais envolvidos nesse processo de estabelecimento de novos entendimentos e práticas nos museus etnográficos ou a etnografia de museus no contemporâneo, mas é pertinente destacar que há um cenário que se amplia, se modifica e se transforma, ajustando-se e/ou atendendo a novas fundamentações e demandas sociais. Embora pertinente, não entraremos na discussão sobre as especificidades dos museus etnográficos, museus indígenas, museus comunitários e outros, para centrar em uma apresentação de uma experiência particular entre museu e indígenas. No entanto, é necessário colocar, igualmente sem intenção de aprofundamento no texto, que há uma aproximação grande entre a antropologia e a museologia, a etnografia e a museografia, e o antropólogo e o museólogo, de modo que vejo como possível e necessário o trânsito de pessoas em especialidades, assim como a incorporação, por troca, de pressupostos, metodologias e técnicas. Refiro-me à forma

como a antropologia e a museologia vêm se relacionando e como um profissional de museologia, no caso o museólogo, pode participar dessa trajetória com sua contribuição específica.

A experiência apresentada refere-se a um conjunto de ações que formam um plano de trabalho que se realiza na parceria entre a Universidade de São Paulo (USP) e a Associação Cultural de Apoio ao Museu Casa de Portinari (ACAM Portinari) por meio do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE-USP) e o Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre. O olhar sobre esse plano é da museologia, considerando certa problematização.

Antes de entrar no relato da experiência, seria oportuno definir um posicionamento para os museus na atualidade, em se tratando de tantas críticas ao seu papel social. As críticas não são recentes, os museus norte-americanos já promoviam na primeira metade do século XX debates bastante difundidos e intensos nessa direção, presenciados por Bertha Lutz em 1932. No amplo e detalhado relatório elaborado, Lutz relata alguns tópicos em discussão à época: “A evolução do museu”, “O modelo clássico e o conceito moderno de museu”, “O museu estático: tempo das musas, relicário de troféus” e “O museu dinâmico e a sua projeção social”, assim como os “Fatores científicos: o controle dos métodos e o estudo psicológico do visitante revolucionam a técnica do museu” (MIRANDA et al, 2008, p. 29-30). No Brasil, com a participação de Bertha Lutz, o Museu Nacional foi precursor de uma visão já propagada internacionalmente. Outros referenciais têm origem na Europa e advêm do pós II Guerra Mundial¹, o Maio de 1968² e outros marcos que colocam o museu em outros patamares muito além de modelos hegemônicos, particularmente o museu nação³ que, desde

1 Regina Abreu (2008) apresenta um panorama das concepções antropológicas na relação com os museus em “Tal antropologia qual museu?” na Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia.

2 Sobre essas críticas, ver Formas de antimuseus em La memória del mundo, María Bolaños (2002).

3 Sobre o museu nação e as transformações dos museus no século XX, ver Dominique Poulot (2013).

o século XIX, imprimiu um *modus operandi* que, hoje, se desfaz com a ideia de nação na atualidade, por um lado, e com a diversidade cultural e a ampla abertura das instituições museais para participações nos processos de democratização pela musealização, por outro. Podemos falar em paradigmas para os museus para tratar introdutoriamente a questão de como se encontram os museus hoje. Lauro Zavala (2003) nos ajuda com a aproximação entre, como denominou, paradigmas tradicional e emergente, o que estabeleceu tendo como base os avanços das ciências humanas e sociais nas últimas décadas, sobretudo com a contribuição da transdisciplinaridade. O autor em seu artigo explana sobre os inúmeros fatores para estabelecer uma comparação entre os paradigmas apontados, os quais reduzimos àquilo que se refere à participação (de equipes e públicos) na constituição do que entendemos como museu, posto que esse aspecto é definidor das transformações que a instituição continua sofrendo. A exposição, nesse sentido, é objeto central de atenção, pois revela muito sobre o museu, seu estatuto conceitual, a relação da instituição com os distintos grupos culturais e segmentações sociais e seus métodos de trabalho, ora disciplinar ou interdisciplinar, ora autocrático, participativo ou cooperativo/colaborativo. Em síntese, a forma como a instituição entende o seu papel científico, social e educacional e como conceitua comunicação, educação e público está sob observação.

A experiência de visita à exposição e as ações de educação museal estão no cerne da questão sobre os paradigmas tradicional e emergente, como podemos averiguar em alguns dos fatores apresentados por Zavala aqui selecionados no Quadro 1.

Aproximação de paradigmas para os museus	
Tradicional	Emergente
Visita como obtenção de conhecimento	Visita como possibilidades múltiplas e únicas
Valorização do conteúdo da exposição	Valorização do diálogo entre cotidiano e experiência de visita ao museu
Naturalização do significado	Contextualização social de produção do significado
Objetividade expográfica	Subjetividade e intersubjetividade
Experiência como representação clara e convincente do mundo	Experiência museal ritualística e lúdica
Ênfase na visão e no pensamento	Espaço para a afetividade, emoção e multissensorialidade
A autoridade recai sobre os especialistas do museu	O visitante é ativo e autônomo
O museu é uma janela para realidades	O museu é uma oportunidade para a construção simbólica
Experiência e circuito museal coincidem	Experiência museal extrapola os muros do museu

Quadro 1 – Comparativo entre paradigmas tradicional e emergente. Adaptação de Zavala (2003, p. 19). Fonte: Cury (2014a).

Então, o paradigma tradicional está aqui considerado por alguns aspectos do museu do século XIX que perduram até o presente de forma a caracterizá-lo na atualidade. Não se questiona o paradigma em si e tampouco a sua contribuição ao campo museológico, mas outras demandas sociais provocam mudanças, ou seja, demandam por outros modelos institucionais que se

expressam especialmente por recusas àquilo que se quer mudar. O paradigma emergente, por sua vez, existe como enunciação que ainda não encontrou o seu modelo museográfico, propõe um ideal de museu para o futuro. Em outras palavras, na prática o museu ainda não sabe realizar o que propõe para si, há uma construção hipotética que precisa ser testada, o que coloca o museu em uma situação transitória, o museu vive uma transição entre dois paradigmas.

O museu em transição não nega as tradições museográficas advindas do século XIX, mas questiona seu *modus operandi* e se propõe a alterá-lo por meio de experimentações, pois não sabendo realizar o museu emergente, a transição propõe experimentações de distintas ordens que permitam análises críticas e remodelações curatoriais e museográficas.

Podemos colocar lado a lado alguns pontos para melhor verificar como cada paradigma e a transição se colocam (Quadro 2), como tentativa de entendimento, mesmo que limitadamente, do momento atual em que se encontram os museus, posto que há uma grande proliferação de práticas que se propõem a ser atualizadas, muitas vezes autorreferenciadas como “modernizadas”⁴. O fato é: estamos dentro da transição, por isso temos limitações para entendê-la, mas esse desafio não pode ser deixado de lado pelo risco de perdermos a oportunidade que o caráter experimental nos permite para a crítica.

Museu Tradicional	Museu em Transição	Museu Emergente
Museu nação	Museu diversidade e diferença	Museu desglobalizante
Memória e identidade no singular	Memória e identidade no plural	Memórias e identidades circunstanciais
Patrimônio como ideia fechada	Patrimônio como ideia aberta e em mudança, muitas possibilidades de (re) interpretações	Patrimônio e exercício criativo e de poder
Patrimônio como estratégia de educação	Patrimônio como ponte de aproximação entre sociedades e culturas distintas, tempos e espaços	Heterogeneidade, multiplicidade, pluralidade, fragmentação
Agenda limitada	Agenda múltipla	Agenda aberta

4 Sobre o que é novo, velho e o falso novo em exposições, ver Cury (2014b).

Excludente	Inclusivo	Ampla participação
	Improdutivo	Insatisfeito
	Vive um dilema com a lógica do mercado	Enfrenta o mercado
	Tenso	Intenso
	Incerto	Plástico
	Crítico e contestador	Simbólico e político
Discurso fechado	Discurso = sinergia entre narrativas múltiplas e multivocalizadas	Discurso em construção
Unificador	Diversidade	Fragmentado, múltiplo, plural e diverso
Terceira pessoa gramatical	Terceira e primeira pessoa gramatical	Primeira pessoa gramatical
	Diálogo entre o local e o global	Diálogo entre o local e o global
	Desterritorialização	Reterritorialização
Educação como instrução	Educação como ensino-aprendizagem	Educação como experiência
Educa / Instrui	Educa / Se educa	Cria situações performáticas, ritualísticas e lúdicas
Comunicação como transmissão	Comunicação como capacidade de diálogo com o público	Comunicação
Sentido único	Polissemia	Polissemia
Significado fechado	Significação aberta	Significação circunstancial
Acesso como possibilidade de visitação	Acesso como direito à informação e ao entendimento	Acesso como reconhecimento do diferente
Curador = pesquisador de coleção	Curador = profissionais diversos	Curador = profissionais e públicos
O público precisa do museu	O museu precisa do público	O museu é o público
Democrático	Democrático	Solidário

Quadro 2 - Comparativo entre museu tradicional, em transição e emergente. Inspirado em Canclini (2003), Zavala (2003), Martín-Barbero (1997). Fonte: Cury (2014a).

Algo a ser destacado, colocado por Lauro Zavala, é o circunstancial: todo museu é o resultado de um processo histórico e deve ser entendido na circunstância na qual foi criado, se desenvolveu e se insere.

A transição na qual o museu está e a circunstância em que cada instituição consiste é o recorte adotado para a experiência que relato a seguir.

Circunstância museal - o Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre

O Museu Índia Vanuíre é uma unidade da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo⁵ gerenciada pela organização social ACAM Portinari⁶. Situa-se no município de Tupã, São Paulo. Foi criado em 1966 e inaugurado em 1967 com a presença de Vinício Stein Campos⁷ e seus criadores, dentre eles Luiz de Souza Leão, fundador da cidade que inaugurou em 1929.

Não por acaso, Tupã está na Alta Paulista formada pelo espigão dos rios Aguapeí e do Peixe, área alta protegida de geadas, fértil e propícia à cafeicultura. Em mapa do estado de São Paulo do fim do século XIX sobre a localidade era inscrita a frase “sertão vazio habitado por Kaingang” como anúncio de terras disponíveis à expansão do café. As expedições aos rios Aguapeí e do Peixe entre 1905 e 1907 pela CCGSP - Comissão Geológica e Geográfica do Estado de São Paulo, a construção da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, para aproximar o Centro Oeste do Brasil ao litoral de São Paulo, a especulação imobiliária pelas terras e a publicitação dos Kaingang como belicosos levou ao

5 Por meio da UPPM - Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico coordenada entre 2010 e 2015 por Claudinéli Moreira Ramos e, posteriormente, Renata Motta.

6 Sob direção de Angelica Fabbri e Luiz Antonio Bergamo.

7 Vinício Stein Campos (1908-1990), Diretor da Divisão de Museus, da Coordenadoria do Patrimônio Cultural, da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Governo do Estado de São Paulo, Conselheiro do Condephaat, participou da implantação de rede de museus históricos e pedagógicos.

quase extermínio dos indígenas, processo violento interrompido pelo SPI – Serviço de Proteção aos Índios que chegou à região em 1911 e concluiu em 1912 a “pacificação” e o aldeamento dos remanescentes desse grupo na Vila Kaingang, posteriormente transferidos para os aldeamentos hoje denominados como Terra Indígena (T.I.) Icatu e Vanuíre, para desocupar as terras cobijadas por fazendeiros.

Luiz de Souza Leão, pernambucano, iniciou seus empreendimentos no estado de São Paulo em 1923. Juntamente com João Ribeiro do Val e Eurípedes Soares da Rocha, Souza Leão criou Tupã e manteve seus negócios na “Empresa Melhoramentos da Alta Paulista”. Tupã foi uma cidade planejada a ponto de ter o trajeto do trem modificado para atender ao plano urbanístico, o que demonstra, principalmente, o poder político do fundador. O centro urbano organizado em quadras tem as ruas identificadas com etnônimos indígenas, assim como o nome da cidade, Tupã, o propósito foi de homenagear os índios brasileiros, nas palavras do fundador:

O nome de Tupan vinha nascendo como homenagem aos índios, os verdadeiros donos das terras do Brasil, que ainda tinha uma vantagem – Seria uma advertência aos Brasileiros, para que procurassem pela inteligência e pelo esforço, formar uma Nação forte, para não suceder a eles, o que sucedeu aos índios, que foram derrotados pelos conquistadores! (LEÃO, 1969, p. 17, grifos do autor).

A suposta homenagem de Souza Leão aos índios brasileiros revela a sua visão e oportunismo, usando os supostos “derrotados” para levar sua mensagem de desenvolvimento e empreendedorismo aos tupãenses. Outro aspecto que se nota é o fato de a homenagem se estender ao Brasil, enquanto os Kaingang das proximidades foram colocados, sem distinção, juntamente com outros povos presentes no território brasileiro.

Luiz de Souza Leão foi um empreendedor e homem influente e bem relacionado na política estadual. Com isso, conseguiu que a qua-

dra e a casa⁸ onde morou em Tupã fosse tombada pelo Condephaat⁹. Nessa quadra, custeou um edifício para o Museu Índia Vanuíre inaugurado em 21 de setembro de 1980 no período da manhã, fato marcado pelo falecimento dele no período da tarde do mesmo dia, concluindo seu planejamento de cidade, com a preservação de suas memórias no museu. O museu foi a última pedra de seu plano, criado também pelo poder político que tinha, com status de estadual, integrante da rede paulista de museus históricos e pedagógicos liderada por Stein Campos¹⁰, com o propósito hegemônico de construção de uma memória e identidade paulista sustentada por nomes e fatos históricos de destaque, para isso utilizaram-se de Vanuíre como patrona, a “pacificadora” dos Kaingang em 1912, na visão dos não indígenas. A homenagem aos índios brasileiros, ignorando a violência sofrida pelos índios presentes na região, foi transposta para o Museu com o aporte complementar de uma índia heroína, a Vanuíre, que reforça a ideia dos Kaingang como violentos, omitindo-os como vítimas que foram, história que não interessava ser contada pelo fundador no seu museu. Nesse sentido, o acervo teve desde a sua criação dois recortes temáticos, a história local e as culturas indígenas no Brasil, que formam um eixo conceitual e uma intenção: contar a história da colonização pela ótica do colonizador. O acervo se formou nessas direções, assim como as três¹¹ primeiras exposições de longa duração seguiram essa lógica. O eixo história da colonização e homenagem indígena perdurou por décadas.

A Vanuíre dos indígenas é outra, não é a mesma heroína criada pelos “brancos”, mas é uma referência forte para eles. Interessante registrar que Vanuíre viveu até 1918 no então aldeamento Icatu, Braúna,

8 A entrada principal da casa dá-se pela rua Kaingangs.

9 Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico. Órgão subordinado à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo de proteção ao patrimônio do estado de São Paulo.

10 Sobre a rede de museus históricos e pedagógicos (1956-1973), ver Misan (2008).

11 A primeira teve como espaço o Edifício Marajoara, na avenida Tamoios, de propriedade de Luiz de Souza Leão, e as demais na nova edificação erguida por ele para o Museu situado na rua Coroados.

onde foi sepultada, mas décadas depois um funcionário do SPI levou seus restos mortais para Tupã, sepultando-os pela segunda vez no jardim de frente da Escola Estadual Índia Vanuíre na rua Guaranis. Parece que, no entanto, os educadores e alunos dessa escola não têm grande reconhecimento quanto a isso, pouco exploram pedagogicamente o fato. Há outras referências de líderes entre os Kaingang como o Iacri, Kankre, Lakri e Lencri. As ruas com etnônimos indígenas não parecem dizer muita coisa para eles, nunca mencionaram sentirem-se melhor caminhando nelas, em especial nas ruas Coroados, Kaingang e Botocudos. Tupã para eles é o Deus de suas religiões. Mas, o nome e as imagens fotográficas de Luiz de Souza Leão conseguem tirar emoções tristes dos Kaingang, pelas memórias de perseguições aos indígenas em suas fazendas por seus funcionários. Há quem negue que o fundador tenha maltratado os Kaingang, há aqueles que o distanciam da “pacificação”, pois ainda não havia chegado ao Oeste de São Paulo, mas as memórias Kaingang dos ancestrais e dos mais velhos não podem ser negadas, sobretudo porque são passadas de geração em geração, estão ativas. A memória é também bastante forte para marcar as opressões, castigos, restrições e perseguições pelos chefes do Posto Indígena Vanuíre, assim como as obrigações com a produção agrícola que não retornava aos indígenas após a venda. Os índios da região, os Kaingang e os Krenak, que começaram a chegar e se instalar na Terra Indígena Vanuíre na década de 1950, começam a ser chamados pelo Museu Índia Vanuíre na década de 1980 para apresentações culturais em datas comemorativas como o 19 de abril. Da mesma forma ocorreu com os Kaingang e Terena de Icatu. Eles têm boas relações com o Museu e com os funcionários antigos e mais recentes, nutrem um sentimento de gratidão e frequentam a instituição desde anos anteriores, mas agora por outros motivos, uma vez que o Museu é um lugar de trabalho e de apoio para os projetos de fortalecimento das suas culturas.

A população da cidade convive sem informação sobre o passado pré-colonial da região, sobre a história indígena em face da “pacificação” e colonização e sobre o presente indígena. Mas, alimenta uma

relação romantizada, pois parece haver algum orgulho em se viver em uma cidade com tantos nomes indígenas, além das ruas, o comércio apresenta uma proliferação de denominações com inspiração em nomes de índios. O elemento mais criativo nessa apropriação é o brasão da cidade que não representa índio algum, embora seja um, mesmo que inventado.

Não se muda a trajetória de um museu tão facilmente, mas algumas intervenções podem impactá-lo, foi o que ocorreu em 2008 quando uma política pública para a cultura colocou os museus estaduais em gestão mista com organizações sociais. Os museus históricos e pedagógicos foram municipalizados¹², à exceção de poucos, como o Índia Vanuíre de Tupã. O Museu Índia Vanuíre passa, então, a ser co-gestado pela ACAM Portinari e uma série de mudanças passam a acontecer de diferentes ordens – desde a reformulação da política de acervo até a elaboração de um programa de comunicação. Algumas das ações novas do Museu Índia Vanuíre¹³ contou com a participação do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP que passamos a apresentar.

A primeira ação foi a exposição de longa duração Tupã Plural, com o módulo “Aldeia Indígena Vanuíre”. Nunca antes o Museu havia exposto enfaticamente objetos dos Kaingang da região e, da mesma forma, nunca houve uma exposição sobre esses Kaingang nesse museu. Em 2010, a exposição teve a participação dos Kaingang e Krenak que habitam a Terra Indígena Vanuíre. Eles foram os definidores do

12 Sobre o processo de municipalização dos museus estaduais de São Paulo, ver Ávila (2014).

13 A equipe do Museu tem a seguinte formação (2010-15): Gerente Tamimi David Rayes Borsatto, equipe (em ordem alfabética): Anderson C. de Souza, Andressa A. de Oliveira, Ary S. Landim, César F. Ribeiro, Cláudio A. da Rocha, Denise Yonamine, Eduardo B. Gonçalves, Erivelton I. de Souza, Gabriela da Silva Sanches, Gessiara da S. G. Andrade, Isaltina S. F. da Costa, José Luís Alves, Lamara D. R. Estevam, Lílian B. Zorato, Luis Fernando Marques, Luís O. Fornazieri, Marcelo Damasseno, Maria Odete C. V. Roza, Maria Rosalina da Silva, Pamela A. de S. Bonetti, Raquel Maria F. M. S. de Luna, Uiara P. R. Daneluti, Valquíria C. Martins, Vera L. P. de Lima, Vilma Campos, Viviani M. G. Bononi. Estagiários: Brayam M. da Silva, Bruno R. Silva, Leandro H. Andrade, Lucas B. Donegá e Rafael G. Paschoal. Todos eles participaram das ações apresentadas e outras.

conteúdo do módulo subdividido em “Bravos Kaingang. Tahap!” e “Os Borun do Watu. Ererré!”, assim como os realizadores dos artefatos expostos. Aceitaram o convite feito pelo Museu com o argumento de que queriam mostrar como viviam, sem a mediação de pesquisadores ou jornalistas.

Em 2012 foi idealizado o Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus¹⁴ com o tema Questões Indígenas e Museus – Debates e Possibilidades que contou com convidados do estado e do Brasil e indígenas da Terra Indígena Vanuíre. Nesse evento, o Museu apresenta e discute a formação do Centro de Referência Kaingang setor com a função básica de conhecer, reunir e difundir conhecimentos acerca desse povo, centrando-se nos grupos remanescentes na região Oeste de São Paulo. A pesquisa faz parte da proposta desde o início e esse Centro tornou-se um articulador de todas as ações do Museu com os indígenas (CURY; YONAMINE, 2014). Com o Centro de Referência Kaingang¹⁵ foi possível que Josué Carvalho¹⁶, Kaingang da T.I. Nonoai, RS, formasse uma coleção Kaingang contemporânea denominada *Lifay Kanhgág*, com a concepção de materialização das memórias dos anciões Kaingang do sul e sudeste do Brasil, baseando-se na dissertação *Releituras do Passado no Presente: Os Etnosaberes nas Narrativas Oraís de Anciões Kaingang do Sul e Sudeste do Brasil Contemporâneo*¹⁷. Em 2013, Josué foi o idealizador e curador da expografia de *Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial*, com aspectos do cotidiano na T.I. Nonoai, RS, envolvendo o dia a dia da família e da criança, a iniciação da moça Kaingang e o casamento.

14 Concomitantemente ao III Seminário Museus, Identidades e Patrimônio Cultural.

15 Durante a realização do III Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus e o IV Seminário Museus, Identidades e Patrimônio Cultural, a pedido dos indígenas participantes dos eventos simultâneos, a proposta se amplia para Centro de Referência Kaingang e dos Povos Indígenas no Oeste de São Paulo.

16 Mestre em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Doutorando da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

17 Defendida em 2012 no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO, sob orientação de José Ribamar Bessa Freire.

Outras exposições foram realizadas. Em 2012, os professores indígenas da Escola Estadual Indígena Índia Vanuíre, T.I. Vanuíre, Arco-Íris, solicitaram apoio para a realização da exposição itinerante sobre um dos seus projetos pedagógicos. Foi desenvolvida, em conjunto, a exposição Oficinas de Alimentação, acrescida de outra parte Oficina de Armadilhas em 2013. A itinerância das exposições é realizada pela escola.

Em 2013, a pedido dos professores da Escola Estadual Indígena Índia Maria Rosa, T.I. Icatu, Braúna, foi realizada a exposição Dois Povos, Uma Luta - Terra Indígena Icatu: Kaingang e Terena. Para essa ação solicitamos apoio de Louise Prado Alfonso e Marcia Lika Hattori, pois essas duas pesquisadoras já haviam trabalhado com os Kaingang e Terena de Icatu, os conheciam bem e nós não.

As Oficinas Trocas de Saberes de Mulheres Kaingang resultaram em dias de convívio e troca de conhecimento entre mulheres Kaingang das T.I. Vanuíre e Icatu, SP, e Nonoaí, RS. Para essa ação, Josué Carvalho teve o papel de articulador das indígenas e das ações realizadas, contando com o apoio da Kaingang Lucilene de Melo.

Outra coleção foi formada por Josué Carvalho, essa organizada por pinturas de óleo sobre tela que ilustram mitos e lendas coletadas entre os *kujás* (Jorge Garcia e Maria Constante) e os anciões Kaingang da T.I. Nonoaí.

Os *kujás* Jorge Garcia e Maria Constante com seus filhos, aprendizes de *kujás*, atuaram em diferentes momentos e atividades, sempre contribuindo com os saberes tradicionais e, quero destacar, a liderança espiritual que exercem no povo Kaingang. Entre nós, os *kujás* nos fizeram entender a relação entre tradição, mito e espiritualidade, o dom e a preparação, o papel do *kujá*, do antepassado, dos ancestrais e mais velhos e a importância da comunicação com os espíritos para o modo de vida Kaingang.

A Semana do Índio de Tupã (abril) e a Semana Tupã em Comemoração ao Dia Internacional dos Povos Indígenas (agosto) começam

a melhor definir as comemorações a partir de datas específicas. A Semana do Índio de Tupã é evento antigo da cidade e do Museu, mas foi reorganizada, visando a uma aproximação cultural entre indígenas e não indígenas por meio de contato direto por oficinas, conversas no espaço de exposição do Museu e apresentações de dança. A Semana Tupã em Comemoração ao Dia Internacional dos Povos Indígenas foi criada em 2012 e tem como diferenciais a Feira de Artesanato Indígena, a Feira de Culinária Indígena, além de outras atividades como oficinas de artesanato e apresentações de grupos de danças. Foi em 2014 e junto a essa Semana que se realizou o I Festival de Dança e Música Indígena do Oeste Paulista com as participações de 11 grupos das T.I. Icatu, Vanuíre e Araribá (Avaí).

O ano de 2014 foi marcado por grandes projetos em parcerias com a T.I. Nonoai, pesquisas realizadas por Josué Carvalho, e com as T.I. Icatu e Vanuíre. Com os professores da Escola Estadual Indígena Índia Maria Rosa foi desenvolvida a pesquisa com as Famílias de Icatu que resultou em uma coleção de CD com depoimentos de diversas famílias Kaingang e Terena, além de registros diversos do cotidiano na aldeia. No mesmo ano, por solicitação dos professores da Escola Estadual Indígena Índia Vanuíre, foram desenvolvidos os projetos de pesquisa Cânticos Kaingang e Krenak e Pesca de Loca. Os professores desenvolveram as pesquisas e o Museu deu suporte para as gravações e edições. Foi nesse ano que, em decorrência de tantas ações, nos vimos diante de um impasse que se estabeleceu entre as obrigações de um museu e os direitos indígenas, pois as atividades com os indígenas promovem coleta e formação de coleções e uma política de gestão de acervo deve se orientar pela salvaguarda das coleções museológicas (conservação e documentação) em respeito aos direitos indígenas à participação na musealização e à tomada de decisão sobre os usos de objetos indígenas no museu e pelo museu. Foi então promovido o IV Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus / V Seminário Museus, Identidades e Patrimônios Culturais com o tema Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão.

Nesse crescente de ações, e a pedido do Kaingang José da Silva Campos, foi desenvolvido o projeto para a exposição autonarrativa Fortalecimento da Memória Tradicional Kaingang - De Geração em Geração, em co-autoria com Ena Luisa de Campos, participação de Ana Maria de Jesus e apoio de Constantino Jorge da Silva. José da Silva Campo, Zeca, filho de Ena Campos, foi educado por Candire, uma das ancestrais mais respeitada entre os indígenas da região. Dona Ana é filha da Mulata, outra ancestral sempre lembrada e respeitada. Constantino, professor indígena em formação, vê agora a importância da pesquisa para o seu trabalho e sua identidade Kaingang. O ponto de partida foi a contestação de Zeca a uma parte da exposição de longa duração Tupã Plural do Museu, no módulo Bravos Kaingang. Tahap!, onde o processo cerâmico Kaingang é apresentado por fotos realizadas durante pesquisa de Delvair Montagner Melatti¹⁸ com ceramistas de Vanuíre e Icatu, entre eles Candire, Mulata, Canuto e Ena quando jovem. Ele afirma que não está tudo lá, todas as etapas. Também observa com certa atenção as legendas da antropóloga para as fotos, questionando o conteúdo. A discussão sobre pontos de vistas diferentes entre antropólogos e indígenas foi em vão porque, de fato, o que Zeca quer é afirmar o que aprendeu com a sua avó, o que sabe e o que quer manter para as futuras gerações. O trabalho se desenvolveu em mais de dois meses, com a equipe indo trabalhar com o Zeca e com sua mãe vários dias por semana, vivendo todas as etapas do processo cerâmico, como ele quis, ele foi o diretor e o curador. Caminhadas na mata e a coleta da argila, a preparação dos instrumentos e peças cerâmicas, a queima, os acertos e erros decorrentes das fases da lua ou da (nossa) pressa na execução, o convívio com uma espiritualidade desconhecida por nós, as brincadeiras, o peixe assado na folha servido com o *yami*, as nossas indefinições e os desafios da responsabilidade de montar uma exposição que está na cabeça do outro com prazo, tudo isso e muito mais permeou o trabalho. A curadoria foi do Zeca e da sua mãe, com a participação da dona Ana. O nosso ensinamento foi sobre o que é

18 Publicada como Aspectos da organização social dos Kaingáng Paulistas, Funai, 1976.

uma exposição, o saber do nosso domínio, assim como a metodologia, desde os registros fotográficos e em vídeo até as pré-montagens para que o Zeca e a Ena definissem o desenvolvimento conceitual, as cores, os textos, as fotos, os objetos na relação com o espaço disponível para a exposição. Zeca reconheceu os nossos saberes museológicos e demonstrou admiração e respeito. A montagem da exposição contou com a presença deles, para que as decisões finais não ficassem alheias aos seus interesses. As trocas com a equipe dos Museus foram bastante importantes, para que o Zeca se sentisse integrado, colaborando, escutando e aprendendo também. A exposição foi inaugurada em 30 de junho de 2015, quando Zeca, após anos, se preparou para dançar com outros homens Kaingang treinados por ele. Dançou posteriormente o grupo da Dirce Jorge Lipu Pereira. A presença indígena da T.I. Vanuíre foi grande e contou com a presença do cacique Gerson Damaceno e de lideranças de outras aldeias. A abertura da exposição foi parte do IV Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus / V Seminário Museus, Identidades e Patrimônio Cultural, que reuniu pesquisadores, profissionais de museus e indígenas para discutir o tema Direitos indígenas no museu e gestão de acervo museológico (CURY, 2015). Esses eventos que ocorrem simultaneamente como resultado da parceria entre os Museus Índia Vanuíre e de Arqueologia e Etnologia refletem as experiências estabelecidas entre os museus e os indígenas na região. A temática de 2015 decorreu da mútua constatação, dos indígenas e não indígenas, de que as realizações conjuntas, a política de gestão de acervo e as bases museográficas devem refletir as negociações construídas em cada ação e, antes de tudo, devem refletir os interesses do museu como instituição pública e os direitos indígenas legalmente garantidos. Em síntese, a gestão de coleções deve incorporar a legislação em seus processos, mas somente um novo código de ética vai de fato garantir que os anseios sejam respeitados, somente a ética é que poderá sustentar plenamente as demandas dos indígenas na relação com o museu. Não há esse código de ética, por isso um grupo de trabalho será formado para uma proposição.

Nos eventos mencionados, como estratégia, foram apresentadas experiências e projetos de museus indígenas, de modo a trazer para o debate outros pontos de vista e expectativas dos índio. Essa opção também decorreu do interesse dos indígenas no Oeste paulista de criarem seus próprios museus, não como recusa ao Museu Índia Vanuíre, mas como possibilidade de autonarrativas, fortalecimento cultural, empoderamento e ação política. Para atender a tal demanda espontânea e ao pedido de ajuda, o Museu de Arqueologia e Etnologia ofereceu o curso de extensão universitária Museologia para Indígenas, realizado em três turmas nas T.I. Icatu e Vanuíre. Com a contribuição parcial do curso, três projetos de museus indígenas estão em elaboração, mas que só podem ser apresentados pelos grupos envolvidos. Seguindo esse movimento, os museus apoiaram projetos indígenas para participar de edital do Ministério da Cultura para Pontos de Culturas Indígenas, o que foi atendido pelo forte desejo dos indígenas de tentar obter recursos para seus projetos e pelas dificuldades que o edital apresenta. Como dizem os indígenas, o que é para ser será, o acaso não existe, mas o edital poderia facilitar, pois a linguagem não é apropriada e muitas questões solicitadas não fazem sentido para eles. Assim, os indígenas continuam a depender de não indígenas para fazer o que têm direito.

Alguns pontos para debate

Os profissionais da museologia e da museografia têm o privilégio de participar de ações museais, intervindo nos rumos dos programas e dos museus. A circunstância museal apresentada revela alguns pontos da problemática em que se insere e se valoriza o Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre para a qual a pesquisa em museologia se voltou, apoiada pela área de Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Uma cidade, um museu e muitas relações estabelecidas com os indígenas, para enquadrar o museu em outros patamares muito além daqueles que foram reservados a ele por seu criador e pelas diretrizes da rede de museus históricos e pedagógicos, duas faces da mesma moeda, pois se apoiam para a mesma finalidade.

O Museu Índia Vanuíre é hoje uma base de pesquisa em museologia, porque permite as experimentações inerentes aos museus em transição. Temos questionamentos e críticas, mas os fundamentos estão sobre as relações entre museus e indígenas e como essa relação ajuda a transformar a instituição e a gerar novas inquietações nos indígenas. O Museu Índia Vanuíre não é um museu etnográfico, pois não se constituiu pela etnologia, tampouco é um museu indígena, apesar da intensa participação indígena em sua programação¹⁹. Podemos tratá-lo de museu de alcance regional – pela territorialidade que compreende e para a qual os indígenas são elementos importantes para delimitação – e mesmo estadual, porque revela parte substancial da história de São Paulo e da colonização, inserindo o indígena, além de lembrar sempre que em São Paulo há índios. Mas, antes de qualquer tentativa classificatória, o que nos interessa é que esse museu como tantos outros vivam a transição entre os paradigmas tradicional e emergente. Para melhor entendimento, o Museu Índia Vanuíre é um museu tradicional e dificilmente deixará de ser, como o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, esse é o seu papel, ser tradicional e ao mesmo tempo abrir-se para outras modelações.

É importante nesse processo entender as contribuições mútuas e os ganhos para as partes. Considerando a experiência sequencial e cumulativa tratada que decorreu entre 2010 e 2015, o museu para os indígenas é “lugar” para os narradores e as narrativas, dos conflitos, disputas e negociações entre indígenas e não indígenas e entre os indígenas, o local para ver-se e mostrar-se e, com isso, lugar para ganhar visibilidade e valorização. Mas é também lugar para trabalhar com remuneração, encontrar apoio para seus projetos e constantes reformulações culturais tão importantes no momento em que precisam aproximar a tradição dos ancestrais e mais velhos da inovação que os jovens e crianças esperam. Os indígenas para os museus são elementos constitutivos para a transformação da instituição – estatuto conceitual, objetivos e políticas –, por meio da equipe – alterando a

¹⁹ Devemos acompanhar essa participação no período em que os orçamentos públicos sofrem grandes cortes, o que atinge os museus públicos.

cultura organizacional –, possibilidade real de participação – porque os indígenas reivindicam esse espaço com e para suas autonarrativas. Nas relações estabelecidas com os indígenas, o museu e sua equipe adquirem criatividade e flexibilidade e entendem a plasticidade como base do paradigma emergente, sem plasticidade o museu emergente não existirá. Nessa perspectiva, há de se considerar as políticas de formação e documentação de acervo, o conceito de curadoria, a ação curatorial sobre as coleções, o reposicionamento dos profissionais e das especializações, novos limites e alcances, a autoridade do museu e novas proposições quanto ao seu lugar físico e social do museu. Nesse sentido, não posso deixar de lembrar antigas lições de Museologia recebidas, impregnadas de concepções que, ao meu entender, deveriam ser revistas. Destacarei duas, sobre a desmitificação e a dessacralização do museus. Ora, se essas lições tiveram sentido outrora, porque a quebra de hegemonia era necessária, hoje as questiono, sobretudo após seis anos de trabalho intenso com os indígenas no Oeste de São Paulo. Nesse processo pude compartilhar muitas experiências com os indígenas que me levaram a conhecer o universo dos *pajés* e do sobrenatural, manifesto na aldeia ou no Museu Índia Vanuíre, levando-me a refletir que a reinitificação e a ressacralização do museu não somente é importante, mas necessária. O esvaziamento do museu e das coleções do mítico e do sagrado colocaram a instituição distante de problemáticas complexas, como a espiritualidade para os indígenas. Quando o *kujá* batiza uma menina no meio da exposição de um museu, ele lembra a todo o povo Kaingang dos heróis mitológicos Kamé e Kairu, enquanto se comunica com os espíritos. Igualmente, quando há uma dança no meio do espaço da exposição e um dos indígenas é incorporado (porque o espírito tem esse direito), o museu torna-se também um lugar sacrado, mesmo que momentaneamente. Da mesma forma, se um indígena se orienta pela comunicação com o mundo espiritual para alguma ação museal, a entidade faz parte do processo, é parte da equipe e, pela colaboração que traz e deixa, é curador também. Ainda, se um espírito debate com um museólogo após uma palestra, esse museólogo deve aprender a lidar com esse outro mundo. Obviamente que essas ideias podem ser ques-

tionadas, mas são, certamente, uma boa pista para um universo que o museu deve adentrar, se quiser de fato se transformar pelo diálogo com outras estéticas entendidas aqui como outras visões de mundo.

Para Lauro Zavala (2003), a comunicação tem papel chave nos paradigmas museais, para caracterizá-los e alterá-los. Acrescentaria que o museu se faz nas relações comunicacionais, pelas quais reorganiza as falas e as práticas, constrói narrativas ao mesmo tempo que intervém efetivamente em processos de recepção. E porque realiza experimentações, o museu se dá o direito de ser contraditório, inseguro e incerto, de negar o que não quer, promover a participação, projetar ideais, questionar tipologias e modelos, quebrar preconceções e concepções, pois reconhece que não se adequa a parâmetros preestabelecidos ou estabelecidos anteriormente. Extrapolar a sede e romper com a ideia ultrapassada de extramuros são dois exemplos concretos de superação, pois os limites da instituição não podem ser as paredes de uma edificação, o museu não é e não está em um prédio, como a ação do museu não se limita a esse espaço. Esse museu precisa do território, da diversidade de públicos e dos diferentes culturais para educar e se educar sucessivamente. Os erros, os acertos, as dúvidas, inseguranças, limitações, equívocos são inerentes ao museu em transição, geram movimento e no momento a nossa principal função como profissionais é gerar movimentação e como pesquisadores da Museologia é entendê-la.

Referências Bibliográficas

ABREU, Regina. Tal antropologia qual museu? *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, suplemento n.7, p. 121-143, 2008.

ÁVILA, Ana Carolina Xavier. *Museus históricos e pedagógicos no século XXI: processo de municipalização e novas perspectivas*. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

BOLAÑOS, María. *La memoria del mundo. Cien años de museología [1900-*

2000]. Gijón: TREA, 2002.

CANCLINI, Nestor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CURY, Marília Xavier. Direitos indígenas no museu - Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervo em discussão. *IV Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus/V Seminário Museus, Identidades e Patrimônios Culturais, 2015, Tupã. Programa e Resumos - Direitos indígenas no museu - Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervo em discussão*. Brodowski, São Paulo: ACAM Portinari, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, Secretaria da Cultura do Estado de SP, 2015. p. 6-10.

CURY, Marília Xavier. Museologia e conhecimento, conhecimento museológico - uma perspectivas dentre muitas. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v.3, n.5, p. 55-73, 2014a. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/10949/7824>.

CURY, Marília Xavier. Museu, comunicação museológica: o que há de novo?. In: CURY, M. X. (Org.). *Fronteiras regionais e perspectivas nacionais: Museologia, história, moda, sociologia, educação e turismo*. Blumenau: Museu Hering: Fundação Hermann Hering, 2014b. p. 35-49.

CURY, Marília Xavier; YONAMINE, Denise. Centro de Referência Kaingang: coleção, conservação, pesquisa e comunicação da cultura indígena. In: CURY, M. X. (Org.). *Questões indígenas e museus - Enfoque regional para um debate museológico*. Brodowski, São Paulo: ACAM Portinari, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, Secretaria da Cultura do Estado de SP, 2014. p. 199-203.

LEÃO, Luiz. de Souza. *A fundação de Tupan*, 1969. Mimeo.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MIRANDA, Guilherme Gantois; SANTOS, Maria José Veloso da Costa; ESTEVÃO, Silvia Ninita de Moura; FONSECA, Vitor Manoel Marques (Orgs.). *A função educativa dos museus*. Berta Maria Julia Lutz. Rio de Janeiro: Museu Nacional; Niterói: Muiraquitã, 2008.

MISAN, Simona. Os museus históricos e pedagógicos do estado de São Paulo. *Anais do Museu Paulista*, v. XVI, n. 2, p. 175-204, 2008.

POULOT, Dominique. *Museu e Museologia*. Belo Horizonte: Alternativa, 2013.

ZAVALA, Lauro. La educación y los museos en una cultura del espectáculo. In: *ENCUENTRO NACIONAL ICOM/CECA MÉXICO. La educación dentro del museo, nuestra propia educación, 2., 2001, Zacatecas. Memoria*. [Zacateca]: ICOM México, CECA, 2003. p. 19-31.

CAPÍTULO 7

O Fluxo das coisas Karajá e a coleção William Lipkind do Museu Nacional: a construção de um diálogo intercultural.

Manuel Ferreira Lima Filho

O Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, além de ser um expoente nos estudos antropológicos desde os primeiros tempos da formação de etnólogos no país, possui um acervo etnográfico e etnológico (30 mil peças) de grande potencial acadêmico que inspirou trabalhos pioneiros no campo da cultura material indígena brasileira, tal como as produções de Castro Faria (1955 e 1959), Berta Ribeiro (1957) e Maria Heloisa Fénelon da Costa (1968).

A cultura material Karajá está representada na Seção de Etnografia e Etnologia (SEE) do Museu Nacional por meio de 59 entradas de objetos no seu Catálogo Geral. A primeira peça teve seu registro em 1889 e as últimas foram acervadas em 1968 (Coleções Ione Leite e Neide Esterici).

Entre as coleções Karajá do Museu Nacional encontra-se a que recebeu o nome do antropólogo estadunidense William Lipkind. Ele foi aluno de Ruth Benedict e Franz Boas na Universidade de Columbia tendo realizado pesquisa de campo por 14 meses com o grupo nos anos de 1938 e 1939.

Pesquisei no Brasil e nos Estados Unidos sobre os bastidores acadêmicos, sociais e políticos da época da feitura dessa coleção etnográfica. Analisei as trajetórias dos atores sociais, das instituições e suas intercepções que tiveram a Coleção William Lipkind como ponto de encontro. Inspirei-me em Bourdieu (1996) sobre os acontecimentos biográficos e a noção de trajetória relacionada ao mesmo agente: no

caso William Lipkind e a trama acadêmica construída em torno da coleção. Igualmente acatei a sugestão de Johannes Fabian (2010), quando sugeriu que inquirir sobre “itinerários” e “histórias de vida” de coleções poderia ser um começo promissor para tornar possível apreender aspectos essenciais das coleções, tais como suas identidades materiais (LIMA FILHO, 2015a).

O detalhado processo de identificação, documentação e conservação museológica da Coleção William Lipkind, na reserva técnica da SEE do Museu Nacional, permitiu contabilizar e acondicionar de maneira apropriada 358 objetos de um total de 426 itens Karajá registrados no livro do Tombo (EWBANK, 2015; GRIPP, 2015).





Coifa Plumária Karajá. Foto: Cecília de Oliveira Ewbank, 2014



Coleção de tembetás de quartzo leitoso, não mais confeccionado pelos Karajá, da Coleção William Lipkind do Museu Nacional/UFRJ. Foto. Manuel Ferreira Lima Filho. 2011.

Nesse sentido, buscou-se aprender sobre a dinâmica dos fluxos dos materiais na vida dos Karajá, instigado pela reflexão de Tim Ingold de que:

(...) a coisa tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem neles contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas vazam, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas. (INGOLD, 2012, p. 29).

Assim, se a coisa existe na sua coisificação - no processo de vir a ser - e não apenas enquanto um objeto fora do fluxo de sentidos do pensar e do fazer de quem com ele se conecta em momentos quando rastros são produzidos. Portanto, nossa proposta de diálogo intercultural com os Karajá é a de construir uma exegese das narrativas compartilhadas sobre o lugar que a cultura material, para Ingold (2012) “materiais” e para Koptoff (2008) “biografia/circularidade/cadeias valorativas”, tem na vida social.

Dessa forma, a proposta centra-se na intenção de experienciar a coetaneidade assumida enquanto um desafio processual de comunicação intercultural permanente, pois concordo com Fabian (2013, p. 179) quando afirma que “a antropologia, como o estudo da diferença cultural, só pode ser produtiva se a diferença é trazida para a arena da contradição dialética”. Portanto, os Karajá, o antropólogo e a coleção co-participarão de um processo etnográfico tal como um evento performativo, comunicativo e pragmático.

Outra dimensão, não menos importante dessa proposta, é a conexão proativa com redes de pesquisa a respeito do patrimônio cultural e museus por meio da Associação Brasileira de Antropologia (ABA) que tem contabilizado resultados de excelência (seminários, congressos, produções de livros, artigos, exposições, participações em bancas nacionais e internacionais) envolvendo instituições no Brasil, como: UNIRIO, Museu Nacional, Universidade Federal de Pernambuco, Universidade Federal do Pará, Universidade Federal de Ouro Preto, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Universidade Federal de Goiás, Universidade Federal de Santa Catarina, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Universidade Federal da Paraíba, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Universidade Federal de Pelotas e instituições como IPHAN e Fundação Getúlio Vargas\CPODC (RJ). No âmbito internacional, temos realizado experiências de intercâmbio acadêmico com a Universidade de Coimbra, Universidade de Lisboa, College of William and Mary, The Washington University of Saint Louis, National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, Museo del Oro da Colômbia e a Comissão Fulbright. Tais redes têm visibilizado o avanço de produções acadêmicas brasileiras de excelência a respeito de arquivos, curadoria, repatriação, agências, produção de discursos, processo artísticos, atos de colecionar e políticas públicas patrimoniais.

Os Karajá, o fluxo das coisas e a antropologia dos sentidos

O antropólogo Johannes Fabian (2010) chamou a atenção para o fato de que o renascimento da cultura material, que temos acompanhado com vigor nos últimos anos, desempenhou um papel crucial nas reorientações que a Antropologia vem assumindo num movimento consciente de superação do positivismo e de sua atuação quanto à condenação moral que sofreu enquanto empresa colonial-imperial. O papel da cultura material nesse processo de reorientações epistêmicas foi pelo menos tão significativo quanto a “virada literária” da Antropologia na direção do movimento da cultura como texto.

O interesse pelo estudo de artefatos e coleções segue, então, na direção de implodir a inércia de análises centradas no paradigma culturalista preso à própria origem da antropologia numa obsessão por enquadramentos tipológicos, hierárquicos e colonialistas.

A tarefa de recontextualizar objetos etnográficos ganha amplitude ao serem investigados os sentidos e os novos conceitos que contribuiram para a sua redefinição, uma tarefa absolutamente indispensável, à qual devem se debruçar tanto os museólogos quanto os antropólogos. O grande desafio é o de ultrapassar primeiramente uma perspectiva clássica, que considera apenas os artefatos obsoletos da vida cotidiana, ditos ‘tradicionais’, ou então os empregados em cultos ou rituais. (VAN VELTHEM, 2012, p. 58).

A literatura antropológica e as produções provenientes dos estudos culturais têm, então, apresentado textos críticos sobre a apropriação dos objetos deslocados de contextos culturais, mercado e arte e o papel dos museus na contemporaneidade. Nesse sentido, as práticas do colecionamento, para Reginaldo Gonçalves (2007) uma categoria de pensamento, assumem uma função mediadora nos processos que envolvem desde a retirada dos objetos de seus contextos culturais nativos até suas transformações em objetos etnográficos, preservados e expostos nos museus ocidentais.

Quanto aos museus, Néstor Canclini afirma que:

(...) a crise do museu não se encerrou (...) são debatidas as mudanças de que necessita uma instituição, marcada desde sua origem pelas estratégias mais elitistas, para rever sua posição na industrialização e na democratização da cultura. (CANCLINI, 2003, p. 170).

Algumas antropologias produzidas a respeito dos museus e do colonialismo têm fortalecido essas assertivas críticas. James Clifford (1998) demonstrou o jogo de significados presente no Museu Kwagiulth na ilha de Quadra no Canadá onde as narrativas míticas orientam a concepção museal do grupo étnico, enquanto Sally Price advertiu sobre a atitude de silenciar o subalterno e a ausência de crítica social no Musée du Quai Branly (PRICE, 2007).

Muito mais do que um dado inerte nas reservas técnicas ou arquivados em nossos gabinetes de estudos, os objetos passam a ser observados sob novas perspectivas conceituais e, dessa maneira, assumem um estatuto polifônico e que pode acionar o trabalho da memória de marcos identitários, uma vez que as imagens dos objetos também “circulam” nos meandros das memórias dos sujeitos, carregando lembranças de situações vividas outrora. Tais situações são permeadas por certas sutilezas e emoções próprias do ato de lutar contra o esquecimento e a finitude do ser, bem como de seus vínculos com o seu lugar de pertença (SILVEIRA & LIMA FILHO, 2005), ou seja, elas são propulsoras de uma “antropologia dos sentidos” conforme proposto por Fabian (2010, p. 67) que conecta ações e noções sobre arquivos, curadoria, repatriação, natureza/cultura, agência, produção de discursos, processos artísticos e atos de colecionar.

Se os referidos apontamentos teóricos já enquadram a minha proposta de pesquisa numa perspectiva crítica e dialógica, soma-se a ela a refinada concepção de Tim Ingold (2012) sobre a desconstrução da noção de objetos a favor da noção de coisas e de materialidades. A concepção de fluxos e contrafluxos, vazamento e rompimento da dicotomia natureza/cultura atravessando a concepção de materialidade

aponta para uma antropologia do devir “pois é no contrário da captura e da contenção – na descarga e vazamento – que descobrimos a vida nas coisas” (INGOLD, 2012, p. 35).

As coisas e os Ameríndios

A sensibilidade teórica em favor das coisas, da materialidade na Antropologia chegou até aos debates relacionados aos grupos ameríndios. Hugh-Jones (2009), para quem o fascínio que se tem dado à noção de pessoa e à economia política tem deixado invisível o mundo dos objetos nos estudos etnológicos, e Santos-Granero (2009), para quem os objetos são tão mais visíveis que os animais nas cosmologias amazônicas, inspiraram Olivia Rosa quando estudou sobre a materialidade dos Nambiquara de que a noção de animais como formas primordiais nas cosmologias amazônicas não é universal (ROSA, 2012).

A respeito da interação de grupos indígenas com museus e a construção de coleções/acervos, já são contabilizadas experiências entre os Tikuna, Wajãpi, os Karipuna, os Palikur, os Galibi-Marworno e os Galibi Kalí'na. Estas ações museológicas indígenas foram analisadas por Regina Abreu (2007; 2012) que constatou correlações com questões identitárias, demarcação de territórios e estratégias de empoderamento das etnias diante do Estado e outras agências, indicando uma potencial transformação nas relações entre museus e antropologia.

A parceria entre curadorias e indígenas em qualificações dos acervos resultou num interessante estudo realizado com grupos indígenas da Groelândia, Américas do Norte e do Sul (BROEKHOVEN, BUIJS; HOVENS, 2010). No Brasil, a troca de conhecimentos interculturais entre povos indígenas e pesquisadores tem acontecido como entre os Xicrin e o Museu de Etnologia da USP (SILVA & GORDON, 2013). Registram-se ainda as análises etnográficas a respeito de arte, cosmologia e agência como entre os Kaxinawa (LAGROU, 2007), sobre a produção da estética e da predação dos Wayana (VAN VELTHEM, 1998; 2003) e os recentes trabalhos de Rondon (2015) sobre a ritxoo Karajá como objeto artístico e cultural e de Athias (2013) sobre a qualifi-

cação das fotografias¹ de Curt Nimuendaju do Museu de Pernambuco sobre grupos indígenas do Rio Negro.

Se Athias (2003) estudou as fotografias de Nimuendaju, Priscila Faulhaber (2005) já havia registrado os depoimentos de anciões e especialistas Tikuna sobre objetos coletados por Curt Nimuendaju, esclarecendo que os artefatos são concebidos como objetos vivos, mediadores entre níveis cosmológicos.

João Pacheco de Oliveira, nessa mesma direção, sobre sua experiência analítica a respeito de um objeto da reserva técnica do Museu Nacional e os Bororo conclui:

As coleções etnográficas, uma vez retiradas das aldeias e dos seus contextos de utilização cotidiana e ritual, tendem a ser transformadas em abstrações sociológicas, nas quais a história e a reflexividade estão congeladas. A análise de uma pintura de um menino Bororo, localizada no Museu Nacional, permite reencontrar estórias esquecidas e encobertas, apresentando uma abordagem alternativa que propõe uma historicização radical e discute o jogo de forças que estão em torno da aquisição, classificação e exibição de objetos etnográficos. (OLIVEIRA, 2007, p. 73)

Mais recentemente, Thiago Oliveira (2015) defendeu sua tese de doutorado sobre os Baniwa, a respeito dos artefatos, a cultura material e a construção nativa do território tendo em vista a dialogia entre o pesquisador e um ancião do grupo.

Uma vez situado o referencial teórico como condutor conceitual deste estudo, se faz necessário desenhar o quadro etnográfico já realizado a respeito dos Karajá para, a partir dele, direcionar as estratégias do diálogo proposto.

1 Registro que o Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (IGPA) da PUC-GO está desenvolvendo um projeto financiando pelo BNDS em parceria com grupos indígenas para a qualificação das coleções fotográficas de Jesco von Puttkamer. Estão em curso ações compartilhadas entre os Metuktire, Surui, Cinta Larga e Nambikuara (MOURA, 2014).

O Povo do Grande Rio

Habitantes seculares das margens do rio Araguaia, que divide os estados de Goiás, Tocantins, Mato Grosso e o Pará, o grande rio é um eixo de referência mitológica e social para os Karajá.

O grupo tem uma longa convivência com a sociedade nacional. Mas tal contato não os impediu de manter os costumes tradicionais como: a língua nativa², as pescas familiares, a feitura dos rituais, a confecção de enfeites plumários, cerâmica, artesanato em madeira, as pinturas corporais como os característicos dois círculos na face, o *omarrura*. Hoje, eles contam com uma população de três mil pessoas distribuídas nas aldeias ao longo do rio Araguaia, de modo especial na ilha do Bananal, TO, maior ilha fluvial do mundo, medindo cerca de dois milhões de hectares que assenta várias aldeias preferencialmente próximas aos lagos e afluentes do rio Araguaia e do rio Javaés, assim como no interior da ilha do Bananal. Cada aldeia estabelece um território específico de pesca, caça e práticas rituais demarcando internamente espaços culturais conhecidos por todo o grupo. Isso mostra uma grande mobilidade dos Karajá, que apresentam como uma de suas feições culturais a exploração dos recursos alimentares do rio Araguaia e os propiciados pelo cerrado e seus matizes de transição para a Floresta Tropical Amazônica (DONAHUE, 1982; LIMA FILHO, 1994; 1999).

O mito de origem dos Karajá conta que eles moravam numa aldeia, no fundo do rio, onde viviam e formavam a comunidade dos Berahatxi Mahãdu, ou povo do fundo das águas. Satisfeitos e gordos, habitavam um espaço restrito e frio. Interessado em conhecer a superfície, um jovem Karajá encontrou uma passagem, *inyasedena*, lugar da mãe da gente (TORAL, 1992), na Ilha do Bananal. Fascinado pelas praias e riquezas do Araguaia e pela existência de muito espaço para

2 Iny é o termo de autodesignação que os Karajá expressam na própria língua. O nome Karajá é um nome tupi. Ehrenreich, no ano de 1888, propôs a grafia Carajahí, mas foi Krause, em 1908, que consagrou a grafia Karajá. A família linguística Karajá se divide em três: Karajá, Javaé e Xambioá. Cada uma tem formas diferenciadas de falar de acordo com o sexo falante, mas todos se entendem (LIMA FILHO, 1999).

correr e morar, o jovem reuniu outros Karajá e subiram até a superfície. Tempos depois, encontraram a morte e as doenças. Tentaram voltar, mas a passagem estava fechada e guardada por uma grande cobra, por ordem de Koboi, chefe do povo do fundo das águas. Resolveram, então, se espalhar pelo Araguaia, rio acima e rio abaixo. Com Kanyxiwe, o herói mitológico que viveu entre eles, conheceram os peixes e muitas coisas boas do Araguaia. Depois de muitas peripécias, o herói casou-se com uma moça Karajá, transformaram-se em pássaros e foram morar na aldeia do céu, cujo povo, os Biu Mahadu, ensinou os Karajá a fazer roças.

Existe uma correspondência simbólica entre a distribuição vertical dos referidos povos míticos e as atuais aldeias Karajá ao longo do vale do rio Araguaia. Os *Xambioá* são os *Iraru Mahãdu*, o Povo de Baixo, ao norte do Araguaia. Os Karajá da ponta sul da ilha e os de *Aruanã* são alguns dos representantes do Povo de Cima, ou *Ibóó Mahãdu*, e os *Javaé*, segundo alguns autores, são o Povo do Meio ou *Itua Mahãdu* (PETESCH, 1993; RODRIGUES, 1993). Essa distribuição das aldeias ao longo do Araguaia tem correspondência com a distribuição das casas numa única aldeia, como Santa Isabel do Morro (TO), por exemplo, cujas casas formam duas linhas retas paralelas. Se imaginarmos estas duas retas paralelas de casas cortadas por duas transversais, formam-se três segmentos: as casas de cima (rio acima), as casas do meio e as casas de baixo (rio abaixo).

No ritual de iniciação masculina, conhecido como *Hetohoky* ou Casa Grande, os homens também se dividem em homens de cima, homens de baixo e homens do meio e, na disposição espacial das casas rituais, igualmente tem-se a casa pequena (rio abaixo), a casa grande (rio acima) e casa de Aruanã, que fica sempre no meio destas. Portanto, a localização das aldeias Karajá possui uma razão de ser nesse ou naquele local com relação ao Araguaia, assim como a disposição das casas de moradia, dos cemitérios, das casas rituais, segundo um simbolismo próprio à cultura Karajá

A produção da cultura material Karajá que envolve técnicas de construção de casas, a tecelagem de algodão, a fabricação de artefatos de palha, madeira, minerais, concha, cabaça, córtex de árvores, miçangas, cestaria, plumária e da cerâmica, com destaque para as bonecas/*ritxoo*, estaria diretamente relacionada com a construção social do corpo representado miticamente por *Kanyxiwe*, o herói mitológico que ensinou e nomeou as coisas do mundo exterior para os Karajá. Mas na saída mítica do mundo do fundo das águas, onde tudo era mágico e quando viviam numa ordem temporal cíclica estável, chefiada pelo gordo chefe Koboí (LIMA FILHO, 1991; PETESCH, 1992; RODRIGUES, 2015), outros objetos vieram com eles para superfície como o banco e os artefatos rituais. Sendo assim, formula-se a questão se haverá conexão com a noção Karajá de materialidade com as coisas da coleção William Lipkind e os sentidos de tradição, cultura, natureza, território e identidade na relação dialética com Estado Nacional e o mundo dos “brancos” e as políticas patrimoniais, de saúde, de educação e de demarcação de terras indígenas, por exemplo, diretamente relacionadas aos Karajá.

No meu estudo sobre o *Hetohoky* Karajá fiz alguns registros sobre a relação do corpo, da memória e dos objetos observados no grupo. Registrei que o olhar era uma boa pista para acessar a maneira como eles categorizam o mundo espiritual e o social. Marcas corporais de dois círculos na face abaixo dos olhos e a significativa alteração dos olhos do espírito do morto reforçavam tal observação. O choro ritual das mulheres, inserido na construção social de uma memória afetiva apresentava uma biografia da pessoa falecida ou doente, enquanto parte de seus objetos e casa eram queimados e parte distribuídos entre parentes; a proibição das mulheres de ver as máscaras de Aruanãs dentro da casa ritual e ainda pelo fato de Maluaré, um xamã da aldeia, ao me ver com um instrumental ritual que havia ganhado de outro xamã sentenciou que não havia mais *mana* no objeto e que eu poderia levá-lo para o museu (LIMA FILHO, 1994).

Seguindo nessa direção do conceito de corporalidade no discurso mítico e cosmológico, Patrícia de Mendonça Rodrigues escreveu

que, de algum modo, os objetos são “corporificados”, ou seja, “tudo tem corpo” na teoria Javaé, um subgrupo Karajá, sobre a construção da realidade. Os próprios níveis cosmológicos são pensados como corpos humanizados, assim como todos os outros tipos de seres, visíveis ou não. A “sociedade/cultura” é pensada como um corpo que se reproduz ao longo do tempo por meio da interação criativa entre interioridade (masculino) e exterioridade (feminino). Desse modo, a procriação dos corpos por meio da interação de substâncias masculinas e femininas é o modelo da reprodução histórica da sociedade, não havendo distinção entre o simbólico e o material, o abstrato e o concreto, a cultura e a natureza. Em outras palavras, o modo como se constrói a “pessoa” e o corpo é a base conceitual para se pensar o modo como se constrói a sociedade ao longo do tempo, ou seja, a História. Dessa maneira, a teoria nativa sobre a história, sobre como se dá a relação entre agência e estrutura ao longo do tempo, reproduzindo a sociedade, é baseada na teoria nativa sobre a construção dos corpos e da “pessoa”. “A realidade ‘material’ e ‘concreta’ (incluindo os objetos) é humanizada, não havendo distinção entre o simbólico e o material, entre a cultura e a natureza, entre o produto da agência humana e o produto de uma suposta ordem natural autônoma” (RODRIGUES, 2008, p. 341-351).

Chama-me atenção ainda a conexão das “coisas” Karajá com o que posso chamar de objetos terapêuticos. Jackeline Correa (2014) registrou em sua dissertação de mestrado sobre os Karajá de Aruanã (Goiás) que o ato de fazer artefatos transformados em artesanatos, para venda no centro cultural e nas residências das aldeias, é um ato de evitar o adoecimento. Na mesma direção, a antropóloga Patrícia Rodrigues (2015) interpretou o fazer das oleiras Karajá como uma transformação da dor em arte;

Assim, como nos tempos míticos e na vivência dos momentos de luto, foi em um tempo de grande desordem, de quebra de continuidade cultural e histórica (...) que as oleiras Karajá deram vazão à sua fértil criatividade (...). Repetindo um hábito tradicional, embora agora no contexto do contato, mais uma vez as mulheres dedicaram-se a árdua missão de digerir o

sofrimento coletivo originado nas grandes perdas. (...) a dor foi expurgada na forma catártica dos lamentos fúnebres, que se mantém até hoje, ou transformada em beleza concreta e amor próprio por meio de mãos hábeis. (RODRIGUES, 2015, p. 41-42).

Os dois relatos das antropólogas relacionados com o tema da dor e da saúde se conectam ao presente plano de estudos a respeito dos status da materialidade nas atividades “xamânicas” (segredo, iniciação, controle/fabricação de feitiços, mediações entre a harmonia/desequilíbrio dos níveis cósmicos, o controle/descontrole da abertura para a alteridade e de seus bens simbólicos), uma vez que os Karajá têm passado por um doloroso e alarmante processo de suicídio de jovens em suas aldeias.

Compreender os significados das coisas na configuração dos níveis cosmológicos Karajá por meio das noções de corpo, alteridade, agência, xamanismo, processos técnicos e saberes e fazeres, tendo como ponto de partida os 359 objetos da coleção William Lipkind do Museu Nacional, e a dialogia intercultural como princípio do processo etnográfico, visando a coetaneidade como meta: esse é o desafio deste estudo.

Referências Bibliográficas

ABREU, Regina. *Museus indígenas no Brasil: notas sobre as experiências Ticuna, Wajãpi, Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kalí'na, Faulhaber, Priscila e Domingues, Heloisa. Ciências e Fronteiras*, RJ, CNPq, MAST, 2012.

ABREU, Regina “Tal Antropologia qual museus”? *Museus, Coleções e Patrimônios: narrativas polifônicas* (organizadores Regina Abreu, Mário de S. Chagas e Myrian S. dos Santos”. Rio de Janeiro Garamond/IPHAN/DEMU. 2007.

ATHIAS, Renato. *As Fotografias dos Índios do Rio Negro de Curt*

Nimuendajú do acervo fotográfico da coleção etnográfica Carlos Estevão de Oliveira do Museu do Estado de Pernambuco, *Studium* 35. Novembro de 2013.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Severo. (Orgs). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996.

BROEKHOVEN, Laura van, BUIJS, Cunera & HOVENS, Pieter. *Sharing Knowledge and Cultural Heritage: first nations of the Americas. Studies in Collaboration with Indigenous Peoples from Greenland, North and South America*. Leiden: Sidestone Press. 2010.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. Sao Paulo: Edusp. 2003.

COSTA, Maria Heloisa Fénelon. *A arte e o artista na sociedade Karajá*. Tese de livre docência. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1968.

CORREA, Jacqueline I. Ledesma. *Os itinerários terapêuticos do povo Iny-Karajá das aldeias Buridina e Bdé-Bré de Aruanã – GO*. Dissertação de mestrado do programa de pós-graduação em Antropologia Social- Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2014.

DONAHUE JR., George Rodney. *A contribution to the ethnography of the karajá indians of central Brazil*. 343 f. Dissertacion- (Departament of Anthropology), University of Virginia, Virgínia, 1982.

EWBANK, Cecília de Oliveira. *Documentação museológica da Coleção William Lipkink (1939-1939)*. Museu Nacional-UFRJ. Relatório Técnico de Pesquisa. CNPq.2015.

FABIAN, Johannes. Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar. *Mana*, Abr 2010, vol.16, no.1, p.59-73.

FABIAN, Johannes. *O tempo e o outro – como a antropologia estabelece seu objeto*. Petrópolis: Editora Vozes. 2013.

FARIA, L. de Castro. *A Figura Humana na Arte dos Índios Karajá*. Rio de

Janeiro: Universidade do Brasil- Museu Nacional, 1959.

FARIA, Luiz de Castro. *Figurines em Argilefaites par lês Indiens Karajá du Rio Araguaia*. Actes Du IV Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques (Vienne 1952), II, Wien, p. 370-375,1955.

FAULHABER, Priscila O etnógrafo e seus “outros: informantes ou detentores de conhecimento especializado? *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n” 36, julho-dezembro de 2005.

GRIPP, Maria Pierro, Relatório Parcial de Pesquisa - *Documentação Museológica da Coleção William Lipkind do Museu Nacional, UFRJ*. Rio de Janeiro, CNPq, 2015.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Jun 2012, vol.18, no.37, p.25-44

HUGH-JONES, Stephen. 2009. The Fabricated Body: Objects and Ancestors in Northwest Amazonia. In *The Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*. Fernando Santos-Granero, ed. Pp. 33–59. Tucson: University of Arizona Press. 2009.

KOPTOFF, Igor. The cultural biography of things: commoditization as process. APPADURAI, Arjun. *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press. 2008.

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agencia em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *Hetohoky: um rito Karajá*. Goiânia: Editora a UCG. 1994.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Karajá. *Enciclopédia dos Povos Indígenas*. Instituto Sócio Ambiental. São Paulo. 1999.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *William Lipkind e as trilhas de uma*

coleção Karajá: memória, atores e agência (submetido a revista MANA para publicação, em processo).2015a

MOURA, Marlene C. Ossame de. *Projeto ações educativas e de qualificações interculturais para a coleção Jesco Puttkamer*. Goiânia. IGPA/PUC-GO. 2014.

OLIVEIRA, João Pacheco de. O retrato de um menino Bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus, séculos XIX e XXI. In: *Tempo*[online]. 2007.

OLIVEIRA, Thiago. *Os Baniwa, os Artefatos e a Cultura Material no Alto Rio Negro*. Tese de Doutorado. PPGAS/MN. 2015.

PETESCH, Nathalie. A trilogia Karajá : sua posição intermediária no continuum Jê-Tupi. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; CUNHA, Manuela Carneiro da (Orgs.). *Amazônia: etnologia e história indígena*. São Paulo : USP-NHII/Fapesp, 1993. p. 365-84. (Estudos).

PETESCH, Nathalie. *La pirogue de sable modes de représentation et d'organisation d'une société du fleuve : les Karajá de l'Araguaia (Brésil Central)*. Paris : Université Paris X, 1992. (Tese de Doutorado.)

PRICE, Sally. *Paris Primitive. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago: The University of Chicago Press. 2007.

RIBEIRO, Berta. Base para uma classificação dos Adornos plumários do índios do Brasil. In: *Arquivo do Museu Nacional*, Vol. XLIII: 55-119. Rio de Janeiro. 1957

RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. *A caminhada de Tanyxiwè: uma teoria Javaé da História*. 2008. 933 f. Tese de Doutorado. (Departamento de Antropologia da Divisão de Ciências Sociais) Universidade de Chicago, Chicago, 2008.

RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. *O povo do Meio: tempo, cosmo e gênero entre os Javaé da ilha do Bananal*. 1993. 438 f. Dissertação. Brasília, (Mestrado em Antropologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 1993.

RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. Transformando dor em arte: o ofício das ceramistas Karajá como forma de resiliência histórica. In SILVA, Telma Camargo da; *Ritxoko*. Goiânia: Cãnone Editorial. 2015.

RONDON, Ana Lúcia Dutra da F. As ritxoko como objeto artístico e cultural. In SILVA, Telma Camargo da; *Ritxoko*. Goiânia: Cãnone Editorial. 2015.

ROSA, Olívia Bini Pereira, *O relógio de Lévi-Strauss: sobre o estatuto da materialidade natural na cosmologia Nambiquara (MT)*. Dissertação de Mestrado. Pós Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2012.

SANTOS-GRANERO, Fernando. *The occult life of things: native amazonian theories of materiality and personhood*. Tucson: University of Arizona Press. 2009.

SILVA, Fabíola A. e GORDON, Cesar. Anthropology in the museum reflections on the curatorship of the Xikrin Collection. *Vibrant, Virtual Braz. Anthr.* 2013, vol.10, n.1.

SILVEIRA, Flávio L. Abreu da e LIMA FILHO, Manuel Ferreira Por uma antropologia do objeto documental: entre a “a alma nas coisas” e a coisificação do objeto”. *Horizonte Antropológicos*. v.11 n.23 Porto Alegre jan./jun. 2005.

TORAL, André Amaral de. *Cosmologia e sociedade Karajá*. (Dissertação de Mestrado) Rio de Janeiro : UFRJ-Museu Nacional, 1992. 414 p.

VELTHEM, Lúcia Hussak van. O objeto etnográfico é irredutível? Pistas sobre novos sentidos e análises. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.* Belém, v. 7, n. 1, p. 51-66, jan.-abr. 2012

VELTHEM, Lúcia Hussak van. *O belo é a fera. A estética da produção e da predação entre os Wayana*. 773. ed. Lisboa: Assirio & Alvim, 2003.

VELTHEM, Lúcia Hussak van. *A Pele de Tuluperê: uma etnografia dos trançados Wayana*. 1. ed. Belém: FUNTEC/MPEG, 1998

CAPÍTULO 8

OBJETOS INDÍGENAS VIVOS EM MUSEUS: TEMAS E PROBLEMAS SOBRE A PATRIMONIALIZAÇÃO

Renato Athias

Preâmbulo

Em 2004¹, participei de um encontro de Sabedores Indígenas, em Iauareté, e escutei de alguns kumuá e Bayaroás, detentores de saberes (ATHIAS 2007), uma história bastante intrigante, e creio de conhecimento geral dos habitantes desse local na fronteira com a Colômbia, no Rio Uaupés, e que me despertou uma enorme curiosidade desde então. Passei a ter um interesse muito maior sobre as histórias de deslocamento de objetos indígenas que se encontram fora daquela região e em Museus. Atualmente, possuo um conhecimento significativo sobre onde se encontram objetos dos grupos indígenas do Alto Rio Negro, em museus no Brasil e no exterior. E, na realidade, são muitos objetos que foram retirados dessa região peculiar, sobretudo a partir de 1830, e que se encontram atualmente nos principais museus europeus.

Essa narrativa, que me foi contada pelos kumuá (detentores de saberes) em Iauareté, apresenta um europeu que conseguiu um trocano² e escondeu esse instrumento nessa região, e ninguém mais consegue achá-lo. Uma versão dessa mesma história, que circula entre os mais antigos em Iauareté, diz que esse europeu levou o trocano até

1 Agradeço os comentários sobre este texto, em diversas ocasiões, dos colegas Margarita Chaves, Cláudia Lopez, Margarita Reis, Pascale de Robert, Irene Bellier, Claudia Augustat, Cecile Bründlmayer, Alexandre Gomes, Marília Xavier Cury. renato.athias@ufpe.br.

2 Trocano é um objeto confeccionado a partir de um tronco de árvore oco de mais ou menos de 1,5m por 105cm de diâmetro, utilizado para fazer um som com duas baquetas (uma em cada mão), em geral de aviso a pessoas. Geralmente, esse objeto se encontrava na frente da porta principal das malocas.

Manaus para vendê-lo por um enorme preço, e que esse imenso objeto encontra-se, hoje, no Museu do Índio de Manaus. A outra versão diz que ele não conseguiu levá-lo porque não achou uma canoa adequada para passar a Cachoeira de Ipanoré, pois o trocano estaria cheio de ouro e, portanto, muito pesado. O europeu o teria enterrado em algum lugar nos arredores de Iauareté para que pudesse buscá-lo posteriormente, mas ele morreu antes. E, portanto, quem o encontrasse se tornaria uma pessoa muito rica. Os índios, na ocasião, debatiam como achar esse “ouro”. Com muito esforço em situar o ano e pela descrição do europeu, consegui identificá-lo como sendo o Conde Ermano de Stradelli (que esteve algumas vezes em Iauareté no final do século XIX, e que ainda faz parte das narrativas orais dos moradores Tariana de Iauareté). Evidentemente, trata-se de uma história como muitas que se contam sobre pessoas não indígenas que passaram pela região e que levaram objetos e coisas de pertencimento dos índios, e que hoje eles não mais os possuem porque foram levadas para fora de sua região. E, os mais antigos, detentores de saberes, afirmam que esses objetos estão fora e, muitas vezes, não sabem exatamente sua localização. O trocano da história relatada anteriormente se encontra, realmente, em Manaus, no Museu do Índio, organizado pelas irmãs salesianas, juntamente com uma quantidade significativa de objetos que foram retirados pelos missionários das malocas indígenas por se tratarem do “culto ao diabo” e que agora estão exibidos nesse museu peculiar.

Este texto procura debater acerca das coisas, dos artefatos indígenas, dos objetos dos povos indígenas da região do Alto Rio Negro, que sempre foram fonte de interesse de todos, não só dos pesquisadores no âmbito da antropologia, mas também daqueles da museologia ou de estudos sobre cultura material e imaterial dos povos indígenas. Em geral, todos esses objetos e, especialmente aqueles de natureza ritualística, fazem parte de uma compreensão bem maior, onde as diversas dimensões de um objeto xamânico pode ser percebido dentro de modelos próprios que estão relacionados principalmente à organização social e a um entendimento cosmológico comum a cada povo

dessa imensa região. No contexto indígena, esses objetos estão localizados e nomeados e se manifestam nas práticas xamânicas específicas de cada grupo das famílias linguística Tukano, Arawak e Nadahup³.

Cada objeto tem uma vida própria. E vivem para sempre porque foram construídos para uma finalidade específica no campo simbólico dos rituais e cerimônias. Nessas cerimônias, os ancestrais estão presentes intermediados por esses objetos que têm poderes próprios entre os índios dessas famílias linguísticas, e que fazem parte deste contexto cultural homogêneo que caracteriza toda essa região. Portanto, esses objetos são nomeados (têm um nome próprio) e, sobretudo, a partir das narrativas mitológicas são territorializados, ou seja, esses objetos pertencem a um lugar e foram construídos para viverem naquele lugar específico e no meio das pessoas de um determinado clã. Pois, cada clã possui um conjunto de saberes, de conhecimentos próprios que os caracteriza e que define a identidade do clã e, sobretudo, as relações com os ancestrais, determinando sua interação com os demais clãs de seu grupo linguístico. E esses saberes específicos encontram-se num toante, uma música, como dizem os índios. Ou seja: uma harmonia que é de conhecimento exclusivo de cada clã e que são manifestadas nas festas de Jurupari (*miniã*) com os toantes. Os índios dessa região, nesse processo de revitalização cultural, procuram organizar seus conjuntos de toantes, que eles chamam de *Kahpivaiá*, e seus adornos corporais para compor o conjunto de irmãos ancestrais que se manifestam nessas festas. Muitos estão à procura não apenas da sua música específica (de seu *Karpivaiá*) por meio da qual seus ancestrais se manifestavam, mas também dos enfeites e adornos corporais.

É por essa razão que cada maloca (casa comunal) de um determinado clã, que também é nomeada e disposta num espaço geográfico específico, em toda essa região, está presente nas narrativas e histórias orais, e por gerações são narradas nos mitos e nas histórias de cada clã que forma um grupo linguístico nessa vasta região. O

3 Acrônimo para indicar a família linguística dos povos que falam, Nadëb, Dâw, Hup, Yohup e Kakwa.

conhecimento e os objetos ritualísticos estão intimamente relacionados. A caixa de enfeites de cada maloca representava o cerne da identidade cultural de um clã determinado. Em outra oportunidade (ATHIAS 2007, 2015), discuti esse conhecimento específico através de uma descrição dos especialistas que operacionalizam esses saberes para curas.

O debate apresentado neste texto está centrado nas narrativas sobre esses objetos xamânicos, ritualísticos usados por esses índios, e que buscam dar uma noção sobre os aspectos do simbolismo que eles encerram, amplamente entendidos pelos grupos indígenas até hoje. A questão está centralizada também em alguns elementos-chave que problematizam os processos de “patrimonialização” de objetos e lugares indígenas, nas políticas de cultura, tanto no Brasil como em outros lugares. Aqui, procura-se dar uma pista para entender a circulação de objetos xamânicos indígenas em museus, buscando fazer uma interface com os aspectos ritualísticos e com parte dos conhecimentos tradicionais desses povos.

Os Colecionadores

A circulação dos objetos indígenas do Alto Rio Negro para fora de sua área específica, pelo que se tem notícia, vem sendo realizada com muita frequência desde o século XVIII. No caso do Rio Negro, tem-se conhecimento da visita de seis dos mais importantes viajantes: o português Alexandre Rodrigues Ferreira (1776), o austríaco Johann Natterer (1835), o britânico Alfred Wallace (1853), os italianos franciscano Illuminato Coppi (1880) e Ermano de Estradelli (1890) e o alemão Theodor Koch-Grünberg (1906). Todos eles visitaram as malocas daquela região e escreveram em seus textos a respeito de suas viagens, informando sobre os usos e sobre como conseguiram esses objetos que levariam de volta a seus países de origem. Alexandre Rodrigues Ferreira, na sua *Viagem filosófica ao Rio Negro*, menciona os objetos de pesca e de caça. Alfred Wallace, em sua *Viagem ao Amazonas*, descreve os objetos que recolheu de uso nas malocas e disse ter ficado impressionado com a arquitetura dessas construções, as grandes casas comunais, e

dos objetos que ali se encontravam e faziam parte da preparação de alimentos. Johann Natterer busca todos os tipos de objetos para sua coleção e percebe o interesse bem específico do “coleccionismo” presente, e Coppi dá notícias em seu “Diário” sobre objetos de rituais e diz como ele se apropriou indevidamente de um objeto e cometeu “sacrilégio” com esse objeto, levando-o, depois, para a Itália onde hoje se encontra como peça importante no Museu Pigorini. Ele registra em seu diário a *Festa das máscaras*, que ele associa a um ritual demoníaco e que chama a presença do diabo entre os Tariana de Iauareté. Talvez um relato etnográfico importante sobre a *Festa das máscaras* hoje, não mais realizada nessa região. É possível encontrar, em vários museus da Europa e dos Estados Unidos, esses objetos indígenas em exposições permanentes ou fazendo parte de acervos em suas reservas técnicas.

Evidentemente, não nos interessa aqui falar de todos os objetos colecionados por esses viajantes e naturalistas que estiveram na região do alto Rio Negro, e sim, mostrar a existência desses objetos, sobretudo a prática de uma museografia que incorpora os objetos, mas não as narrativas desses povos sobre esses objetos. As narrativas que encontramos são muitas vezes preconceituosas em suas exposições. Alguns dos museus visitados por mim, durante o período de 2013-2015 na Europa, já estão em processo de mudanças de suas narrativas museográficas e outros ainda estão por mudar. O exemplo que utilizo neste texto será a narrativa museográfica do Museu do Índio em Manaus, que possui um número significativo de objetos sobre os quais interessa o debate.

Em 2011, eu iniciei o levantamento desses objetos xamânicos, aqueles que têm a ver com os povos indígenas da região da bacia do rio Uaupés, que se encontram em museus europeus fazendo parte de coleções específicas e, sobretudo, de exposições. E, desde então, tenho encontrado alguns objetos muito raros que me permitem refletir sobre o alcance deste texto. Não existe ainda uma lista completa desses objetos, hoje, de certa forma já patrimonializados e que fazem parte de acervos de museus nacionais. Existe uma profunda mudança no “status” dessas peças. Na realidade, em última instância, eles, na

realidade, não são mais objetos ritualísticos indígenas, são objetos de arte de propriedade, agora de um Estado Nacional, exposto em uma narrativa museográfica que interessa ao museu em primeiro lugar. O que se sabe hoje é que esses objetos, colecionados por pessoas que estiveram na região, fazem parte agora de acervos importantes pertencentes aos diversos países europeus. Eles circulam dentro de museus e entre museus, em exposições permanentes e temporárias, sobre os ameríndios, produzindo conhecimento sobre os povos das Américas. Veja-se, por exemplo, quando se tratou da organização da exposição de objetos sobre os povos indígenas na exposição no Grand Palais, em Paris, durante o ano do Brasil na França em 2005 (CALÁVIA, 2008). O objeto amplamente divulgado durante tal exposição e não mencionado como deveria por Calávia foi, justamente, aquele objeto que os índios querem que seja destruído, conhecido como a *Máscara de Jurupari*, confeccionado somente para o período das danças das máscaras em suas malocas. Justamente o objeto que se encontra hoje sob a guarda do Estado Italiano no Museu Pigorini de Roma, vendido pelo franciscano Illuminato Coppi ao Estado Italiano⁴.

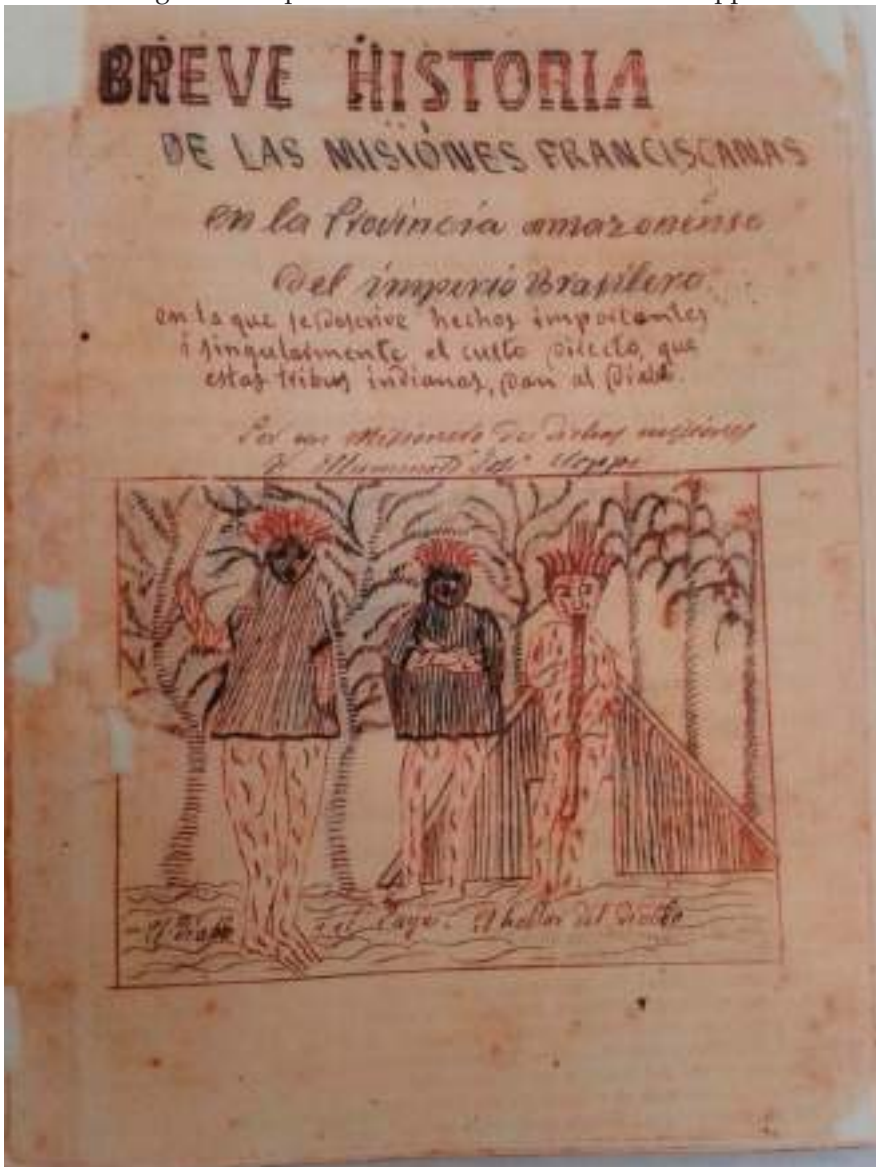
Sabe-se, no entanto, que a expropriação desses objetos das áreas indígenas foi muito grande e, talvez, a maior delas foi promovida pelos Salesianos no início do século XX. Com a destruição da casa comunal, denominada pelos Tukano de *Wí'i*, foram levados milhares de objetos de uso cerimonial das malocas para Manaus e para diversos outros países europeus de onde esses missionários⁵ vieram. Além de museus nacionais, esses objetos fazem parte de coleções privadas em colégios salesianos na Europa. Recentemente, pesquisando no Museu Nacional

4 Existem muitos relatos sobre essa máscara, mas aqui gostaria de registrar a tese de doutoramento de Valéria Nely Cezar de Carvalho, *Les Fils du Tonnerre et l'expansion coloniale: une ethnohistoire du nord-ouest amazonien (1750-1889)* dirigida por Patrick Menget na EHESS em Paris, em 2006, que faz um registro geral e coloca em anexo a transcrição do referido diário de Illuminato Coppi.

5 Em 2011, em Madrid, eu tive a oportunidade de visitar o Museu Salesiano onde se encontram muitos objetos dessa região. Certamente deverão existir outros museus desse porte para onde os missionários dessas áreas levavam objetos pertencentes aos indígenas.

de Etnografia de Madrid, fiquei surpreso com o número significativo de objetos indígenas do Rio Negro em uma coleção etnográfica organizada por Iglesias, com cerca de 588 objetos. Também em Madrid existe um museu privado na casa provincial dos salesianos. Pude realizar um inventário desses objetos que tem relação com as práticas tradicionais dos povos do Rio Negro. Seguramente, esses objetos são provenientes das tais caixas de enfeites e adornos encantados dos diversos clãs Tukano. Eles tinham a capacidade de trazer para atualidade os ancestrais em danças com músicas específicas. Todos esses objetos foram utilizados, de alguma forma, em celebrações rituais e foram recolhidos pelos salesianos em troca da adesão dos índios aos benefícios e práticas “sanitárias” introduzidas por esses missionários em toda a região. Ao queimarem as malocas e entregarem esses objetos cerimoniais de *Jurupari* e *Dabucuri*, os índios estavam renunciando à prática “do culto ao diabo” e, com isso, aceitando as caixas de fósforos, os machados, os facões, as facas, as panelas de alumínio e todo um modelo higienizado de viver, segundo os salesianos. Eles passaram a viver não mais em casas comunais, mas em pequenas casas com família nucleares para evitar as orgias, tal como são descritos por Giaccone (1949) ou como Dom Pedro Massa coloca nas legendas das fotografias de seu livro *Pelo rio mar* e, sobretudo, como foi aprendido por Illuminato Coppi e descrito com inúmeros detalhes em seu diário, onde de próprio punho descreve tais práticas de culto ao Diabo. Vejam, na sequência, as ilustrações da primeira página do diário de Coppi e uma fotografia da Máscara de Jurupari quando esteve exposta em Paris na Exposição do Grand Palais. A foto desse texto foi retirada do catálogo da exposição dos Índios no Grand Palais de Paris em 2005.

Figura 1 - Capa dos Diários de Frei Illuminato Coppi



Fonte: Imagem do Museu Pigorini, Roma

Figura 2 - Máscara de Jurupari – Museu Pigorini



Fonte: Catálogo da exposição dos “Índios no Grand Palais” de Paris

Entre os povos indígenas do Alto Rio Negro, cada um dos objetos existentes que fazem parte da cultura material dos Tukano foi criado e elaborado em um período em que Yepa-Oãkhe encontrava-se nesse mundo “ensinando” à humanidade como sobreviver nesse espaço físico geográfico conhecido atualmente como Alto Rio Negro. Tudo que existe sobre a superfície do planeta foi obra desse persona-

gem que é vivo nas narrativas e versões mitológicas desses povos, e são vários os narradores indígenas que autorizaram versões em português dessa riquíssima cosmogonia desses povos (ATHIAS, 2007; ANDRELO, 2010). Ao se ver um objeto confeccionado tradicionalmente pelos Tukano e que faz parte dos utensílios usados na maloca, pode-se também encontrar uma narrativa baseada nos mitos fundadores desses povos.

A relação entre museus etnográficos e a antropologia é bastante íntima. Evidentemente, a etnologia foi sendo ampliada à medida que as fronteiras entre os diversos povos iam se alargando. Viajantes e naturalistas buscavam objetos indígenas para formação de coleções em museus nacionais na Europa, e grande parte dessas coleções serão formadas principalmente até a segunda metade do século XX (GRUPIONI, 1998) Desse ponto de vista, podemos afirmar que o museu era o lugar aonde se ia para ver o “outro”, objeto privilegiado de estudo da etnologia. Era o lugar do exótico. Cabe lembrar que antes das universidades, o lugar específico de formação de antropólogos eram os museus de história natural. Esse foi o caso brasileiro e o papel primordial ocupado pelo Museu Nacional na formação de recursos humanos, considerado o berço da antropologia no país. Nossos primeiros “antropólogos” surgiram lá, como Ladislau Netto, diretor da instituição desde 1874 e responsável pela Exposição Antropológica Brasileira de 1882 juntamente com João Batista de Lacerda que, por sua vez, desenvolveu importantes estudos sobre os Botocudo. No começo do século XX, temos o importante papel de Roquette-Pinto na divulgação da “ciência do homem”, atuando no Museu Nacional desde 1906 e do qual foi diretor em 1926.

Os objetos etnográficos dos índios do Brasil, que se encontram nos museus europeus, fazem parte de uma política colonial que tinha por objetivo mostrar a superioridade da cultura desses países em detrimento das diversas culturas submetidas e que precisavam ser “civilizadas”. Portanto, o Museu era o lugar de mostrar as diferenças dessas gentes do novo mundo e que precisavam das ações de países europeus

para submeter os povos do extremo ocidente a dominação do pensamento europeu. Esse era o verdadeiro significado desses objetos curiosos exóticos extraídos dos índios do Brasil e dispostos nesses Museus: evidentemente o significado real.

Como nos assinala Wagner (2010), os “significados primários” que se apresentam nessas narrativas museográficas são os modos pelos quais criam e expressam os diversos contextos vividos por aqueles que coletaram tais objetos. Na realidade, essas narrativas museográficas dificilmente conseguem dissociar os objetos dos tais significados primários apreendidos por aquele que os colecionou. Conseqüentemente, não existem significados primários sem uma mudança radical em todos os aspectos museográficos (L’ESTOILE, 2006). A operação de definir ou estender uma palavra ou um elemento simbólico é a mesma, ou ainda: “todo uso de um elemento simbólico é uma extensão inovadora de associações adquiridas por meio da integração convencional a outros contextos” (WAGNER 2010, p. 39). Logo, os significados primários são definidos de acordo com a importância e prioridades determinadas socialmente, o que leva o autor a afirmar que a definição primária é um compromisso ideológico.

Neste texto, a ideia de patrimonialização é o fenômeno de reconhecimento institucionalizado de elementos, objetos, manifestações ou práticas no marco dos discursos emitidos desde instâncias legitimadas como a UNESCO ou os ministérios de cultura de diferentes países, assim como suas repercussões e atividades derivadas na esfera das políticas públicas. Existe um debate muito grande sobre esses fenômenos, mas aqui nos interessa problematizar alguns elementos que são centrais para o debate sobre a patrimonialização e a musealização de objetos indígenas e os processos em que os povos indígenas estão envolvidos, nesses últimos anos, no Brasil e em outros lugares da América Latina sobre a necessidade de uma melhor explicitação dos objetos indígenas expostos em museus. Alguns lugares estão mais avançados que outros. O lugar sobre o qual pretendo falar nessa apresentação trata-se de uma região muito bem conhecida, não só na literatura antro-

pológica, mas também nos espaços dos meios de comunicação. Trata-se da Região conhecida como Alto Rio Negro. Desde o período colonial até hoje, ela é vista como uma região estratégica.

Segundo indica Cardini (2005), o conceito de patrimônio cultural tem se modificado de muitas maneiras durante as últimas décadas, devido, sobretudo, às transformações ligadas à própria abertura do conceito, no processo de salvaguarda promovida indiscriminadamente pela UNESCO desde 2004⁶. Para a autora, isso estaria relacionado à incorporação de novas expressões e à expansão do conceito de cultura. Assim, o patrimônio atualmente não se restringiria apenas a objetos e monumentos arqueológicos da chamada “alta cultura”. Nos últimos anos, o “popular” tem ganhado um importante lugar como expressão cultural e patrimônio em diferentes países.

As atividades mais recentes de patrimonialização nessa região do alto Rio Negro foi o processo de documentação da Cachoeira de Iauareté no registro do livro e lugares como sendo um lugar dos índios Tariana, mas, na realidade, todos os povos dessa região têm a Cachoeira de Iauareté como parte de suas narrativas, não só os Tariana, mas o outros povos de língua Tukano que vivem nessa mesma região. Esse processo já foi alvo de estudos e se encontra amplamente documentado em vários meios, tais como o livro que contém os estudos, e o filme que apresenta o estudo e as principais das questões colocadas pelos Tariana sobre esse processo de patrimonialização, por exemplo, o que eles expressão sobre os objetos que ainda se encontram no Museu do Índio e Manaus. O outro registro patrimonial é o Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro, tal como registrado como bens e saberes no IPHAN sob o número 01450.010779/2007-11 e descrito como como um conjunto estruturado, formado por elementos interdependentes: as plantas cultivadas, os espaços, as redes sociais, a cultura material, os sistemas alimentares, os saberes, as normas e os direitos. Esse bem

6 O debate sobre as diversas noções de “salvaguarda”, que surge a partir da Unesco (2004), merece uma outra discussão já iniciada através da mesa redonda na ANPOCS de 2013 em Águas de Lindóia.

cultural está ancorado no cultivo da mandioca brava (*manihot esculenta*) e apresenta como base social os mais de 22 povos indígenas, representantes das famílias linguísticas Tukano Oriental, Aruak e Maku, localizados ao longo do rio Negro em um território que abrange os municípios de Barcelos, Santa Isabel do Rio Negro e São Gabriel da Cachoeira, no estado do Amazonas, até a fronteira do Brasil com a Colômbia e com a Venezuela. Ou seja, esta prática é compartilhada por diversos povos de uma mesma região e não apenas de um povo e que estabelece uma noção de patrimônio, não tratando apenas das práticas e dos processos, mas amplia essa noção para além de fronteiras étnicas.

Precisamos ter em mente a Convenção da Unesco sobre a Salvaguarda do Patrimônio Cultural e Imaterial de 2003 na sua 32ª sessão e que está baseada em algumas diretrizes que faço questão de enfatizar: a) importância do patrimônio cultural imaterial como fonte de diversidade cultural e garantia de desenvolvimento sustentável; b) a profunda interdependência que existe entre o patrimônio cultural imaterial e o patrimônio material cultural e natural; c) os processos de globalização e de transformação social que ao mesmo tempo em que criam condições propícias para um diálogo renovado entre as comunidades geram, também, da mesma forma que o fenômeno da intolerância, graves riscos de deterioração, desaparecimento, com o objetivo de:

- a) salvaguardar o patrimônio cultural imaterial; b) respeitar o patrimônio cultural imaterial das comunidades, grupos e indivíduos envolvidos; c) conscientizar no plano local, nacional e internacional acerca da importância do patrimônio cultural imaterial e de seu reconhecimento recíproco; d) observar a cooperação e a assistência internacionais.

O Estado brasileiro vem buscando criar e implementar meios de proteção e promoção dos modos de criar, fazer e viver característicos dos mais diversos grupos integrantes da sociedade nacional através do IPHAN. Portanto, é nesse debate promovido pela Unesco que surgem expressões como “patrimônio intangível” ou “patrimônio imaterial”. O entendimento sobre essas ideias está amplamente exposto na

documentação proposta pela própria UNESCO. Porém, o debate sobre a durabilidade de um bem tangível ou intangível sempre esteve diretamente relacionado a sua valorização cultural, simbólica ou econômica pelos Estados Nacionais. O que estamos chamando aqui neste texto de “patrimonialização” seria, de acordo a UNESCO, a institucionalização de mecanismos de proteção do chamado patrimônio cultural, material e imaterial. E, nesse processo, a cultura dos povos indígenas visualizada através das mais diferentes museografias em diferentes museus é vista apenas como “uma condição de produção e reprodução da sociedade” (MENESES, 1996, p. 213). Essa distinção entre “material’ e imaterial” na realidade deixa de existir, pois não há patrimônio, seja ele material ou imaterial, que não seja cultural. Todavia, a cultura “diz respeito a valores” e valores são definidos no complexo jogo de forças presentes no interior de uma sociedade. Dai, gestar-se, no âmago da cultura, a invenção histórica e socialmente construída de “patrimônio cultural”, como uma espécie de dimensão aurática da herança material e imaterial transmitida de geração em geração. Na realidade no momento que se seleciona um objeto para ser “patrimonializado” e se verifica que esse processo de escolha é socialmente compartilhado por um determinado grupo social. Pode-se dizer que existe então uma escolha que poderemos chamar de seleção cultural.

Outra premissa importante desta análise diz respeito ao reconhecimento da dimensão espacial de um patrimônio cultural. Em outras palavras, um patrimônio cultural é selecionado em processo muitas das vezes conflituoso e contraditório de produção do espaço social. No caso dos povos indígenas da região do alto Rio Negro esses espaços, esses lugares são comuns e aparecem em diferentes históricas mitológicas dos povos que ali habitam. O desafio que se impõe, todavia, é identificar e compreender a natureza dos elos entre cultura e meio, entre cultura e os espaços sociais que em muitos casos estão imbricados nas histórias individuais de cada povo. E esta dimensão espacial, nesse caso, dos povos indígenas do Rio Negro merece ser levada em conta em todos os seus aspectos.

As malocas (os povoados) na região do Alto Rio Negro merecem serem vistas através de seu caráter territorializado e especializado de cada uma delas, pois todas as malocas têm um nome e representam um clã. As festas e rituais pertencem à cada um dos clãs específicos. Existem vários tipos de malocas. Sempre são casas comunais. Atualmente, as malocas existentes na região foram reconstruídas, não para que se pudesse usar como lugar de moradia como antes, e, sim, como espaços culturais e centro de cultura, ou simplesmente lugar de dançar, pois a festa tradicional de *Dabucuri* se efetua dentro de uma maloca ou de um lugar fechado. O ritual é bastante específico de um grupo que convida o outro e com os quais mantém relações de afinidade, troca de mulheres, entre outros.

Narrativas de Narrativas

Este trabalho está investigando os possíveis significados, contextos, atores e redes que emergem a partir do pedido de reconhecimento, por exemplo, como a maloca como patrimônio cultural do Brasil por parte de algumas regiões. Gostaria de alargar esse debate mostrando a narrativa museográfica do Museu do Índio e falar sobre algumas experiências de objetos.

A seguir algumas fotografias das salas do Museu do Índio realizadas por Erlan de Souza em setembro de 2015.









Patrimonialização da Cultura

As narrativas de exposições em museus, como essa do Museu do Índio de Manaus, mostram as contradições existentes na aplicabilidade do termo chamado “patrimônio cultural imaterial”, cuja característica definidora reside, na realidade, em sua espontaneidade tais como são expressos em suas aldeias: danças, músicas, festas, reuniões, rituais, “artes de fazer”. Verifica-se uma quantidade de práticas culturais que se relacionam muitas das vezes ao sobrenatural, e que, sobretudo, são heranças que os povos indígenas do rio Negro apresentam hoje, inventam, reinventam e destituem de acordo com seus interesses mais íntimos, simples e espontaneamente; espontaneidade contraditoriamente ameaçada pelos mecanismos sociais inventados para salvaguardá-los.

Parece existir um consenso entre estudiosos de temáticas relativas ao patrimônio de que interesses econômicos têm sobrepujado interesses culturais, no que diz respeito a proteção de objetos considerados representativos da cultura material e imaterial. A historiadora francesa, Françoise Choay (2009), por exemplo, como uma especialista em patrimônio e internacionalmente conhecida, aponta para a existência de uma tendência mundial de transformar o patrimônio em produto eco-

nômico. E é o que se perceber quando estão expostos em museus. Em se tratando de “bens tangíveis”, se, por um lado, a “patrimonialização” de um dado objeto reflete, em alguma medida, sua valorização (inclusive como arte) por grupo social, de outro, desdobra-se, ela mesma, em uma nova forma de valorização desse objeto. Tal perspectiva liga-se, diretamente, à atividade econômica do turismo. Bens materiais patrimonializados, como representantes escolhidos de uma dada herança cultural, tornam-se, frequentemente, objetos de consumo turístico. Tal consumo é mediado pelo pagamento de taxas, ingressos, pela ação de agências e operadoras, pela comercialização de produtos os mais diversos, tais como cartões postais, livros e toda espécie de *souvenirs*.

Será que faz sentido “proteger” os aspectos da cultura imaterial se é próprio da cultura mudar no tempo e no espaço? Há outras questões que merecem destaque e que tratam da cultura “com respeito a produção, ao armazenamento, à circulação, ao consumo, à reciclagem, à mobilização e ao descarte de sentidos, de significações” (MENESES, 1993). Não seria “estandardizar” ou “congelar” em um tempo e um espaço aspectos dessa cultura imaterial? Isso iria de certa forma contra afirmar, entre outras coisas, que a cultura se refaz todos os dias, no jogo cotidiano das relações sociais, na luta pela sobrevivência, por meio do trabalho, da festa, do encontro, revelando distintas temporalidades bem como distintas espacialidades. O que está se observando no Brasil seria a “patrimonialização do patrimônio cultural imaterial” como o bem mais recente, pois tais bens passam a ser tutelados pelo Estado, com base na Constituição Federal de 1988, a partir do Decreto 3551, de 2000, por meio de seu registro em livro próprio junto ao IPHAN. O país antecipa-se, nesse caso, à Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, resolução da UNESCO, que entra em vigor em 2006. Já existe um número significativo de patrimônio cultural imaterial registrado, e que vai desde o samba de roda do Recôncavo Baiano, Tambor de Criola, toques de Sino em Minas Gerais passando pelo ofício dos Mestres de Capoeira até o Círio de Nossa Senhora de Nazaré em Belém do Pará. Estas são todas manifestações culturais em

um determinado espaço e com um mundo sem fim de modificações postas a cada ano. Esses processos nos fazem questionar o fundamento e os objetivos da patrimonialização de bens imateriais. Estes processos levam a um reducionismo das manifestações culturais que são tão espontâneas e sujeitas a momentos de inovações. Patrimonializar o patrimônio cultural seria talvez estabelecer parâmetros em um determinado tempo e espaço?

No caso do processo de patrimonialização da Maloca dos Índios do Rio Negro, o que será, de fato, patrimonializado? O sistema de construção, o saber e a arquitetura ou, de fato, a Maloca como patrimônio cultural imaterial com todos os seus objetos, que hoje não se encontram mais no Rio Negro e, sim, parte de inúmeras narrativas em diversos museus do exterior e no Brasil. No caso, a maioria dos objetos da maloca encontra-se no Museu do Índio em Manaus. Eu me pergunto se esses objetos serão devolvidos aos diversos clãs da região tal como os Tariana estão pedindo, quando foi patrimonializada a Cachoeira de Iauareté. Essas são as principais questões que este texto procura discutir, buscando situar esse debate tanto no campo da antropologia quanto no da museologia.

Referências Bibliográficas

ANDRELLO, G. Fala, objetos e corpos. Autores indígenas no alto rio Negro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. vol. 25, n. 73, p. 5-23, 2010.

APPADURAI, A. The Cultural biography of things: commodization as process. In: APPADURAI, A. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, p. 64-91.

ARANTES, A. A. *A salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil*. Kopytoff Igor, 1986.

ATHIAS, R. M. Kumuá, Baiároá e Yaís. Os especialistas da cura entre

os índios do rio Uaupés-AM. *Somanlu* (UFAM), v. 7(1), p. 87 - 105, 2007.

BENNETT, Tony. *Pasts Beyond Memory. Evolution, Museums, Colonialism*. London and New York: Routledge, 2004.

CALÁVIA, O. Os índios no Grand Palais. *Revista Ilha*, Florianópolis, 2008

CARDINI, Laura. Las “puestas en valor” de las artesanías en Rosario: pistas sobre su “aparición” patrimonial. *Cuadernos de Antropología Social*, n. 21, p. 91-109, jan./ jul. 2005.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. 3 ed. São Paulo: Unesp, 2006, 282 p.

CRANE, Susan (Org). 2000. *Museums and Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

DIAS, Nélia. Le Musée d’Ethnographie du Trocadéro 1878-1908. In: *Anthropologie et Muséologie en France*. Paris: Editions du CNRS, 1991.

DIAS, Nélia. “The Visibility of Difference : nineteenth-century French anthropological collections”. In: *The Politics of Display. Museums, Science, Culture*, edited by S. Macdonald. London and New York: Routledge, 1998.

GIACCONE, A. *Os Tukanos*. Salvador: Gráfica Salesiana, 1949

GONÇALVES, J. R. dos Santos. “Monumentalidade e cotidiano: os patrimónios culturais como género discursivo”. In: *Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimónios*. IPHAN, p. 141-157, 2007.

GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. 1998. *Coleções e Expedições Vigeadas: Os Etnólogos no Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil*. São Paulo: Hucitec/ Anpocs. 341 pp

HANDLER, Richard. “On Having a Culture”, in George W. Stocking, jr. (ed.), *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985, pp. 192-217

KIRSHEMBLATT-GIMBLETT, B. 2006. "World Heritage and Cultural Economics", in I. Karp e all., eds., *Museum Frictions*, Durham, Duke University Press, pp. 161-202

MENESES, Ulpiano T B. "Problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento)". *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, n.1 , p.207-22, São Paulo, 1993.

POULOT, Dominique, 1997. "Une nouvelle histoire de la culture matérielle". In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 44, 2, pp. 344-357.

ROTMAN, M. González de Castells, A. N. *Patrimônio e Cultura: Processos de Politização, Mercantilização e Construção de Identidades(?)*

STRADELLI, Ermanno, *Lendas e notas de viagem. A Amazônia de Ermanno Stradelli*, São Paulo: Martins Editora, 2009

WAGNER, R. *A invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010

Parte 3

Tradições Musicais e representações museais

CAPÍTULO 9

Notas sobre representação fonográfica, ritual de gravação e tradição musical

Edmundo Pereira

“Agora podíamos gravar com relativa facilidade uma pluralidade de versões de uma única recitação” (GOODY, 2011:58).

As notas¹ propõem breve reflexão sobre a produção de representações fonográficas, a partir de situação de seleção-gravação-edição de repertório musical classificado como *afrobrasileiro*. Abre-se com quadro de questões e autores articulados entre etnografias do colecionamento e debates sobre identidade e imaginação musicais, com ênfase no modo como tecnologias de gravação-edição (a) têm contribuído para problematizar ideias antropológico-folclóricas como “tradição”; e (b) vêm sendo, paulatinamente, apropriadas pelos grupos sociais anteriormente representados pelas ciências e pelas artes. Em seguida, a partir de ilustrações do caso CD *Ile Omolu Oxum, cantigas e toques para os Orixás*, volume de ‘coleção de documentos sonoros’ do Museu Nacional/UFRJ, ressalta-se o modo como regimes políticos e rituais locais podem incidir sobre processos fonográficos gerenciando ativamente

1 Agradecimentos: a Mãe Meninazinha de Oxum, e aos membros do Ile Omolu Oxum, *adupé!* A Ricardo Oliveira de Freitas, pela parceria e introdução no complexo universo simbólico e de transmissão de conhecimento do Candomblé. A Antonio Carlos de Souza Lima, pelo apoio logístico e administrativo ao longo de todo o primeiro projeto da Coleção Documentos Sonoros. Algumas destas ideias foram apresentadas em diferentes ocasiões, sempre girado em torno da produção de representações fonográficas, no modo como regims semióticos e organizacionais locais incidem sobre o processo de gravação-edição sonora: nos Seminários do LEME/UFCEG (2011-2012); na 29ª RBA, pré-evento com organização de Manuel Lima Filho, Regina Abreu, Renato Athias e Julie Cavignac; e no Seminário “Anthropologie politique du Brésil: mondialisation, conflits sociaux et représentations de l’avenir national,” EHESS, coordenação de Afranio Garcia e Vassili Rivron. Agradeço aos colegas pelas sugestões e críticas, em especial aos organizadores desta coletânea pelo estímulo à escrita destas notas.

sua sequência e seus resultados musicais.

Prática de colecionamento e imaginação musical

Retomando a citação que abre este exercício, um dos efeitos notáveis da intensificação dos processos de gravação (narrativo e musical), em especial para pesquisadores de condições intensivas de pesquisa como Goody (2011) - que ao final de décadas de registros alcança um *corpus* documental volumoso -, é o da problematização da estabilidade e continuidade de formas narrativas e musicais ao longo do tempo, entre gerações e grupos. Este ponto abre questões não só sobre as concepções do que seja “tradição”, em sua sinonímia com “cultura”, mas também para o modo como regimes (sobretudo) orais de conhecimento se organizam diante da precariedade da memória e das disputas por distinção e autoridade internas aos grupos sociais. Um dos primeiros rendimentos diante da possibilidade de gravar inúmeras “falas recitadas” (e, em menor quantidade, “melodias de xilofone”), em relação às técnicas anteriores de *transcrição*,² estava em poder recuperar as “condições de enunciação” (GOODY, 2011, p. 60-61): “compreender a influência que o público tinha sobre o orador”; “analisar a maneira como a recitação se desenvolve”, gravando “erros”, “lacunas de memória”, “continuidades”. Além disso, com a portabilidade das tecnologias de gravação, o antropólogo passou não só a intensificar seus registros, mas a formar colaboradores para gravarem, ampliando seu *corpus* etnográfico local e regionalmente. Um dos resultados etnográficos desse desenvolvimento tecnológico e intensificação dos registros sonoros foi a produção de amplo espectro de “variações”: “Nossas gravações mostravam variações consideráveis, fossem elas feitas pela mesma pessoa em situações diferentes ou por pessoas diferentes na mesma situação” (GOODY, 2011, p. 61). Neste quadro, um dos resultados analíticos do longo processo etnográfico do britânico é a constatação de que eventos de fala, como recitações, envolvem “a criação incremental de um grande número de

2 E os efeitos de versões únicas nas concepções unívocas e homogeneizadoras sobre a organização cultural e social de dado grupo humano (Goody, 2011, p. 58-59).

variantes que resulta não só em mudanças na estrutura de superfície, mas também na estrutura profunda”.³

A experiência relatada realça algumas das condições de produção do conhecimento antropológico e suas implicações para o processo de objetificação de grupos sociais tomando alguns de seus repertórios, práticas e concepções como referentes, em especial o lugar ocupado por tecnologias de representação como *transcrições* e *gravações*.⁴ Para o caso de material sonoro-musical, e ampliando a reflexão para outras redes de saber organizadas ao redor do objeto *música* (como o folclore, a musicologia e a etnomusicologia), serve de entrada para recuperar em contexto e problematizar práticas de colecionamento-arquivo-edição através das quais se objetiva o *tradicional* (seja *folclórico-campônês*, seja *primitivo-étnico*), em quadros históricos de autonomização de campos científicos e artísticos (BOURDIEU, 1968) e de imaginação de comunidades (ANDERSON, 2008; APPADURAI, 1996; HOBBSAWN; RANGER, 1984; SAID, 1996). Neste ponto, nas últimas décadas, no entre-debate sobre a formação de Arquivos (como Museus, Bibliotecas, Herbários e Jardins zoológico e botânico), a organização das Ciências e das Artes, e a geração de contra-representações pelos grupos historicamente representados, vem se definindo um conjunto de preocupações etnográficas e analíticas focadas em *atos de colecionamento*.⁵ Esses investimentos, debruçados sobre economias simbólicas complexas, colocam em evidência a relação entre investigadores e interlocutores na produção *factual* da diversidade cultural, de catálogos de plantas e acervos de herbários, até coleções de objetos (no nosso caso, *instrumen-*

3 Neste ponto, deve-se ressaltar que o autor debate em especial com os estruturalismos francês e britânico, com foco na relação mito-sociedade e as concepções sobre “sociedade tradicional” (Goody, 2011, p. 59).

4 Nos termos de Foucault (2005, p. 100), tecnologias de *mediação da observação*, participando do mesmo regime que protocolos de *experiências, cálculos, tabelas, mapas, croquis* ou *demografias*.

5 Consulte-se p.e.: Fabian, 2010; Pearce, 1995; Pomian, 1987; Swann, 2001; O’Hanlon, 2002; Oliveira, 1987; Clifford, 1994; L’Etoile, 2010; Dudley, 2012; Gosden; Knowles, 2001; Kamenetsky; Thomas, 1991; Henare, 2005; Grupioni, 1998; Cohn, 1996; Findlen 1994; Bennett; Dibley; Harrison, 2014; Boltanski; Esquerre, 2013.

tos de música), coletâneas de poemas, canções e melodias; com auxílio de múltiplas tecnologias audiovisuais de mediação da experiência.⁶

Para o caso das práticas de colecionamento-arquivamento-edição que se alimentam de e que alimentam imaginações musicais do ocidente,⁷ essas relações são organizadas em processos de seleção de interlocutores e campos do saber mediados por tecnologias organográficas, de transcrição e, a partir do final do século XIX, de gravação. Colecionadores distantes em tempo e espaço como os filólogos alemães Grimm (KAMENETSKY, 1992), o poeta escocês Macpherson (GELBART, 2007), o *raja* e músico indiano Tagore (JAIRAZBHROY, 1990), o compositor Bela Bártok (SCHNEIDER, 2006), o musicólogo alemão Hornbostel (AGAWU, 2003), ou o brasileiro Luiz Saia, chefe da *missão de pesquisa* de 1938 (CARLINI, 1993), no entre poesia-canto-instrumento, podem ser afiliados; organizados por tipos de protocolo e rotinas (mesmo que dinâmicas e bastante improvisadas) de promoção de situações de registro e posteriores processos de arquivamento e edição (entre taxonomias e *coletâneas*), participando da formação de ‘mesmos’ *objetos* (o musical como sociocultural) no processo de organização enciclopédica da diversidade cultural.

Da mesma forma, este material tem realçado o papel da mú-

6 Para o caso da música, no entre poesia-canto e no desenvolvimento da organologia comparada, veja-se p.e.: Gelbart, 2007; Kamenetsky, 1992; Jairazbhoy, 1990; Irving, 2009; Zon, 2007; Agawu, 2003; Schneider, 2006; Bártok, 1976; Woodfield, 2000; Ghuman, 2014; Brown, 2000; Carlini, 1993.

7 A ideia de “imaginação musical” não aparece especialmente definida ao longo das publicações operacionalizadas para este exercício, ainda que instrumentalize o exame de contextos coloniais, e o lugar da música em movimentos de dominação e de resistência e indigenização cultural (como em: AGAWU, 2003; GHUMAN, 2014). É associada especialmente, para além da música, ao trabalho de Said (1996), mas também aos de Anderson (2008), Appadurai (1996), Appiah (1997), Woodfield (2000) e Richards (2001). Em coletânea dedicada a casos latinoamericanos (CEPEDA, 2010), a ideia é especialmente vinculada ao trabalho de Appadurai (1996, p. 10), em especial no modo como este associa a produção de imaginações sociais no cotidiano à mediação de múltiplas tecnologias de comunicação: “The transformation of everyday subjectivities through electronic mediation and the work of the imagination is not only a cultural fact. It is deeply connected to politics, through the new ways in which individual attachments, interests, and aspirations increasingly crosscut those of the nation-state”.

sica na consolidação de sociedades nacionais e imperiais, coisa, idioma e situação de mediação e sociabilidade: (1) como ato de posse,⁸ do ponto de vista do colecionamento e da classificação, como estratégia de administração audiovisual, na qual “modalidades de investigação” podem configurar-se como “modalidades de administração” (prático-simbólica) de grupos e populações;⁹ (2) como instrumento de colonização cognitiva, através em especial do fomento à organização de escolas de música (sacras e laicas) e radiodifusão, promovendo o aprendizado formal e auditivo dos sistemas harmônicos dos centros políticos do Ocidente;¹⁰ (3) e como tecido sociocultural na organização de sociedades multiétnicas (através, em especial, da profissionalização de campos musicais e formação de audiências e consumidores multi-etnia e multi-classe).

Algumas questões importantes estão, portanto, em jogo nesse quadro de geração e arquivamento de registros organológicos e audiovisuais, e edição de representações musicais. Este ponto tem sido especialmente salientado, em seu sentido político-epistemológico, para o caso europeu, por autores localizados em regiões como a África, a Índia, ou o mundo árabe.¹¹ Gostaríamos de nos debruçar, inicialmente, sobre a atenção às condições de emergência de representações fonográficas, capítulo recente deste complexo de relações, em especial sobre seu papel e função na promoção de imaginações musicais. Para o caso africano, p.e., logo no início de seu trabalho sobre o processo (sobretudo) europeu de “representação da música”, em especial a partir do século XIX, Agawu (2003, p. 11) realça alguns dos conceitos, imagens e sentimentos de duração histórica associados à *música africana*: “comunal”, “convitativa”, “espontânea”, “autêntica”, “inseparável do resto da vida social”, “profunda”. Além disso, em quadro comparativo histórico, com as musicalidades europeias (especialmente as *eruditas*, picos de civilização), esta estaria pensada em políticas do valor

8 Consulte-se p.e.: Thomas (1991); Findlen (1994); Agawu (2003).

9 Consulte-se p.e.: Cohn (1996); Said (1996); Agawu (2003).

10 Consulte-se p.e.: Agawu (2003).

11 Consulte-se p.e.: Agawu (2003); Ghuman (2014); Said (1996).

assimétricas, entre modos *simples* e *complexos*, *altos* e *baixos*, *primitivos* e *civilizados*, *rurais* e *urbanos*, *populares* e *eruditos*, *modais* e *harmônicos*. No caso africano, essas ideias se traduzem, especialmente, na ênfase na ‘ausência’ da harmonia para as musicalidades *tradicionalis* da região, e na conseqüente ênfase em seu caráter, sobretudo, *rítmico*. Nos termos do musicólogo ganês (AGAWU, 2003, p. 19-20): “o mais divulgado parâmetro na música africana”; razão pela qual – efeito nem sempre explícito da ênfase na rítmica – “é negado aos africanos o controle sobre dimensões como a harmonia, a melodia e a forma”. Este valor rítmico atribuído às músicas *africanas*, mesmo com o desenvolvimento e intensificação das tecnologias de registro (a passagem do *transcrito* para o *gravado*), é exemplo notável, crítica (AGAWU, 2003, p. 44), do modo como certas “imaginações musicais coloniais” subjazem ao entendimento e percepção de pesquisadores e músicos ocidentais, mesmo com a ampliação (pós 1950) dos arquivos sonoros, dos períodos de pesquisa, e do espectro de casos comparativos (com a passagem do *coleccionamento* para o *trabalho de campo*; e a autonomização de uma *etnomusicologia*).¹²

Na mesma linha dos trabalhos dedicados ao caso africano,¹³ exercícios sobre a Índia britânica, a partir sobretudo da segunda metade do século XIX, corroboram que este fato não se explica apenas pela continuidade, intra musicologia-etnomusicologia, de certos *programas de percepção* (BOURDIEU, 1998) - dos quais as práticas de colecionamentos constituem rito privilegiado -, mas também, em contextos sociais mais amplos, pela intensificação de mercados de profissionali-

12 Nesse sentido, criticando os resultados das etnografias etnomusicológicas pós 1950 (elencando autores como Merrian e Blacking), salienta Agawu (2003, p. 44) que por estarem estas “constrangidas pelas tradições intelectuais e de linguagem da comunidade de interpretação” a que pertencem, ao final, o “conhecimento etnográfico” mais do que “descobrir”, seria “deliberadamente coreografado” de certo “ordenamento” anterior. Este fato não impede que o musicólogo deixe de reconhecer avanços, desde mesmo trabalhos ainda evolucionistas como os de Hornbostel (ano?, p. 13), que apesar de seu caráter sobretudo afirmativo e positivo, mais do que interpretativo, apresenta em sua musicologia o ingresso de algumas terminologias locais africanas.

13 Consulte-se p.e.: Agawu (2003); Erlmamnn (1999).

zação musical e consumo de partituras, instrumentos e fonogramas.¹⁴ Como enfatiza Richards (2001, p. 8), entre públicos consumidores especializados e leigos, se estabeleceu um “idioma musical imperial”, expressão, na música (mas também na ficção, na pintura, na poesia e no teatro), de ideologias de subalternização. Esta faceta do regime colonial britânico não se resume, no entanto, a uma dominação musical (com a proibição de práticas e imposição de outras, do pedagógico ao artístico e religioso), mas também, em microanálise, a uma intensificação dos fluxos culturais e complexificação de economias sonoro-musicais.¹⁵ Este processo se explicita na produção e divulgação crescente, no início do século XX, de material musical *indiano* entre cidades como Londres e Calcutá (curiosamente sobretudo nesta última), assim como registra Woodfield (2000), no aumento da demanda de trabalho para músicos ingleses na Índia. Neste cenário de formação de um mercado de bens culturais (instrumentos, partituras e gravações), de um campo de trabalho para músicos, em quadro de administração colonial, de incremento das situações musicais (de escuta e performance) encontrados no mundo indo-britânico, conforma-se e intensificam ‘discursos sobre música’, aproximando e marcando em distinção regimes musicais associados a regiões, populações, pessoas e ocasiões.

Economias sonoras como as mencionadas, de inter-relação entre tradições musicais heteróclitas, marcadas progressivamente pelo “efeito fonográfico” - o modo como “as tecnologias de gravação de áudio tem transformado a música e a escuta” (KATZ, 2010) -, podem também ser observadas, em sua faceta colecionista, em regimes *nacionais* de geração de índices de localidade.¹⁶ De fato, se do ponto de vista colonial europeu, como propuseram autores como Said (1996), a cons-

14 Consulte-se p.e.: Richards (2001); Woodfield (2000).

15 Vide p.e. o retrato multicultural que Agawu (2003, p. 12-13) faz de Lagos, desde o século XIX.

16 De fato, se tomamos reflexões como as de Cocchiara (1985), sobre o aparecimento dessa nova “província do conhecimento”, o “estudo dos povos”, no horizonte de cientificização do conhecimento pós Renascimento, imaginações sociais como as ligadas ao *camponês*, o *selvagem*, e o *oriental*, sempre estiveram articuladas em espelhamentos e retroalimentações.

tituição de um *ocidente* supõe a imaginação – administração simbólica pela diferença – de um *oriente*; na circunscrição nacional, para o caso das inumeráveis coletâneas de canções *folk* que desde os séculos XVI-XVII vêm sendo produzidas e consumidas na Europa, e nas Américas a partir do XIX, enunciados se organizam na distinção *erudito-popular* (e corolários como *alto-baixo*; *rústico-refinado*), “faces de uma nova maneira de pensar música” (GELBART, 2007, p. 8). Assim como para o caso das gravações e edições de coletâneas fonográficas em contexto imperial, de uso de materiais musicais étnico-*tradicionais* para composição de material erudito e organização de processos de colecionamento,¹⁷ encontramos aproximações, na nação, entre os campos artístico e investigativo na chave do *folclore* (sobretudo *rural*): músicos eruditos promovendo e realizando gravações, transcrições e reflexões musicológicas com fins a produção de arquivos, mas também, de linguagens composicionais localizadas.¹⁸

Mas se por um lado estamos diante de processos correlatos de formação de campos do saber (em especial da filologia, do folclore e da musicologia-etnomusicologia), e de seleção, composição e difusão de repertórios musicais referenciais (materializações do *espírito*); por outro, distintas formas de “codificar as diferenças” para “instrumentar suas respectivas cartografias da heterogeneidade” se configuram no nível dos tempos e processos locais (TRAVASSOS, 1997, p. 117). No caso brasileiro, signos de *mestiçagem* se confundiam com a *urgência* do registro, tipificando na *região* expressões dramáticas e musicais (TRAVASSOS, 1997, p. 117-118),¹⁹ quando gravações em cera inauguraram a invenção fonográfica do conjunto das *tradições brasileiras*. Se tomamos como representativas de ideologias de representação musical, o conjunto de primeiras coleções de registro sistemático de música realizados no

17 Para o caso indiano-britânico, consulte-se Ghuman (2014).

18 Para um breve quadro comparativo latino-americano, veja-se, p.e.: Mendonza (2008); Travassos (1987); Ostendorf (2011).

19 Para estudos aprofundados, veja-se Vilhena (1997a e 1997b); Cavalcanti (2012); Castro Faria (2006).

Brasil entre as décadas de 1910-1940,²⁰ dentro da chancela “música tradicional brasileira” (ZAMITH, 2008, p. 53), teremos o mesmo conjunto classificador que desde o século XIX vem se constituindo como *nosso*, tricórdio entre o étnico (*indígena* e *africano*) e o folclórico-popular.

O caso das gravações de 1938, parte dos registros da *missão folclórica* nascida no âmbito da Sociedade de Etnografia e Folclore, ao redor do curso de etnografia, e sob os auspícios de Mário de Andrade,²¹ é exemplar dos pontos de inflexão de tramas que unem a formação de quadros internacionais (*Missão* francesa na formação de quadros nacionais); a aproximação entre antropologia e folclore pela etnografia, etnografia essa colecionista e arquivista; e a institucionalização de saberes e políticas de gestão patrimonial (CARLINI, 1993). Do ponto de vista de etnografias das práticas de colecionamento, as cartas e os cadernos de campo de Luiz Saia (chefe da *missão*) apontam para as redes de relação acionadas para gerar situações de registro, desde o ponto de vista institucional, até de capitais de relação de redes folcloristas locais (CARLINI, 1993, p. 29-30). Em alguns casos, a necessidade diversificação de situações de registro (dentro do espectro étnico-popular brasileiro), leva a contradições e constantes mediações políticas, como no caso do acesso a *coleções* de objetos de *xangô*, no Recife, através da mesma “turma oficial” que impusera o fechamento de terreiros e apreendera “material das seções” (CARLINI, 1993, p. 30). Além disso, apesar de não termos registros mais extensos sobre as condições de gravação, é evidente a participação e envolvimento dos grupos e lugares registrados, seja pela precisão do apontado nos cadernos de campo da *missão* (20 cadernos e cadernetas de música com a listagens nominal e informações sobre todos os envolvidos nas performances musicais e dramáticas), seja pela totalidade de material gerado ao longo de 6 me-

20 Coleção Roquette-Pinto (1912); Coleção da Missão Folclórica (1938); Coleção Luiz Heitor Correa de Azevedo (1942-1946) (ZAMITH, 2008). No caso deste último, é notável a interlocução com Alan Lomax para apoio dos Arquivos da Biblioteca do Congresso norte-americano (:p. 46).

21 De 21 aulas, organizadas entre Antropologia Física e Folclore. Neste último, no item “cultura espiritual”, temos os subitens *músicas, danças, dramas, contos, provérbios* (CARLINI, 1993).

ses de viagem: 1500 melodias em 169 discos de 78rpm, além de filmes e fotografias e objetos (CARLINI, 1993, p. 232-233).

Neste quadro, o foco nas práticas de colecionamento sonoro, na organização de situações de gravação (das articulações e condições que as precedem, ao sequenciamento dos registros por questões técnicas e classificatórias), pode revelar múltiplos agenciamentos,²² bem como debates e lutas de classificação na seleção e definição de repertórios e lógicas musicais. No caso a seguir, em torno da definição de uma *tradição musical de origem africana*, nos centramos no modo como modelos de organização política e ritual local incidem sobre processos de gravação e edição estratégica de fonogramas.

Hierarquia religiosa e ritual de gravação: *Ile Omolu Oxum*, São Matheus, Rio de Janeiro

A coletânea de *toques e cantigas* de candomblé do *Ile Omolu Oxum*, comunidade de terreiro localizada em São Matheus, Rio de Janeiro, se inscreve em projeto mais amplo, sediado no Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional/UFRJ, titulado de *Coleção documentos sonoros*.²³ Seguindo outros modelos de *coleções* brasileiras e estrangeiras, seu projeto propõe, em linhas gerais, o *registro, organização e edição* de repertórios musicais de alguns dos segmentos sociais que compõe a sociedade brasileira contemporânea; e a *restauração* de coleções em arquivo (em especial do acervo do Setor de Etnologia). Além disso, no quadro das discussões antropológicas pós-1960, de crí-

22 Consulte-se p.e. O'Hanlon (2002); Thomas (1991).

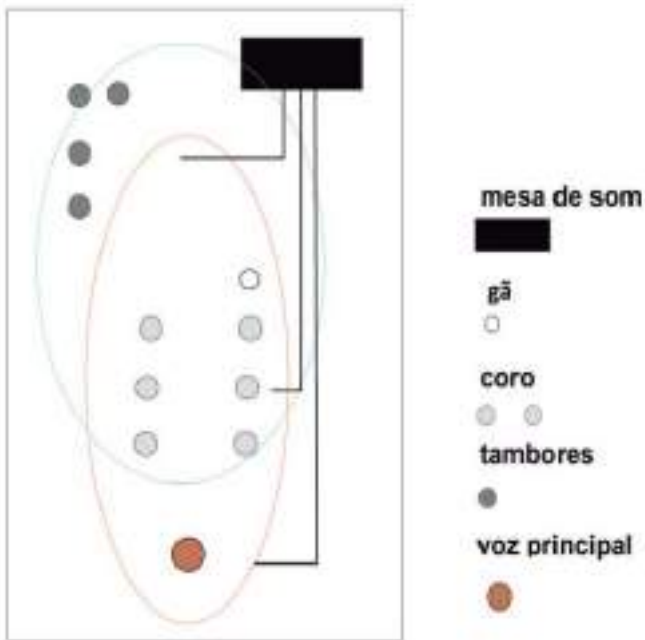
23 O projeto *Coleção Documentos Sonoros* é idealizado e implementado em coeditoria com Gustavo Pacheco, a partir de 2000. O projeto, com patrocínio via edital de fomento da Petrobras, a partir das coleções do Setor de Etnologia e Etnografia com o do Museu Nacional, previa três volumes iniciais: a restauração das gravações históricas de Roquette-Pinto, e o registro-edição de repertório afro-brasileiro (*Ile Omolu Oxum*) e indígena (*Tikuna*, alto Solimões) contemporâneo. Posteriormente, outros dois volumes foram idealizados e produzidos com Renata Menezes (NuAP, PPGAS/MN/UFRJ) e Maria José Freire (LACED/MN/UFRJ), através de outros editais de fomento. Faz parte das atividades do LACED (Laboratório de Estudos em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento) e pode ter alguns de seus resultados acessados gratuitamente no sítio: <http://laced.etc.br/site/projetos/projetos-executados/colecao-documentos-sonoros/>

tica disciplinar e busca de regimes dialógicos de produção de conhecimento, os trabalhos realizados procuram dialogar com instituições locais de memória e promoção cultural. Neste ponto, ressalte-se que, para além dos debates antropológicos, desde a década de 1990, assistimos à proliferação de Centros e Museus Comunitários entre índios, afro-brasileiros, camponeses e camadas populares, sempre ao redor de lutas por reconhecimento de direitos e patrimonialismos localizados.

Em 2000, com mediação de docente do Museu Nacional, fomos contatados por membros do *Ile Omolu Oxum*, tradicional casa de candomblé no estado. Seus representantes propunham a realização de registro sonoro de parte do repertório de *cantigas* e *toques* dedicados aos *orixás*, considerados como “patrimônio da casa” (termo acionado ao longo das muitas conversas realizadas). Esses repertórios estavam salvaguardados na memória oral por seus membros, em especial por Mãe Meninazinha de Oxum, conhecida Mãe de Santo local e nacionalmente. Interessante notar que dentro do *Ile* já havia experiência em curso de salvaguarda patrimonial da “memória da casa” através da constituição de pequeno museu, nos fundos do terreno, batizado como *Memorial Ya Davina*, fundadora da linhagem a que podemos filiar Mãe Meninazinha.

As primeiras gravações aconteceram em março de 2001, na própria sede do *Ile*; uma segunda sessão foi feita em janeiro de 2004, em um estúdio na zona sul do Rio. Nos anos que separam o início de conversas, visitas e reuniões, primeiros exercícios de gravação (em DAT) foram realizados, espaços de gravação foram definidos (por acústica e significação), repertórios e formas de financiamento se definiram (de pequenos projetos a seleção em edital de fomento patrimonial). Nas gravações de 2001, o trabalho se centralizou na *Alameda Tia Fióti*, onde, montada a unidade de gravação, se entrou pela madrugada entre *toques*, *cantigas* e intervalos para alimentação e descanso. O *Ile* estava cheio, entre participantes das gravações, a familiares e assistência, jovens, crianças e adultos.

Ocupando a Alameda, cabos, microfones e pedestais organizavam espacialmente o evento sonoro. As necessidades técnicas de agrupar os instrumentos para plugá-los à *mesa de som*, e a organização da distribuição no espaço que pudesse receber o volume sonoro de tambores, ferros, coros, e voz solista, sem muita interferência na captação entre os microfones, levaram à escolha da Alameda e à disposição de posicionar em oposição, pelo contraste do volume de emissão, o set rítmico e a voz solista: tambores – couro – voz principal (vide diagrama). Do ponto de vista dos participantes, pediu atenção auditiva pouco usual, em especial para o coro: por posicionar-se entre o volume alto dos tambores, e o volume baixo da voz solista da Mãe de Santo; e ao mesmo tempo servir de referência para os ritmistas. Em cada um de seus seis pontos de captação do coro, temos um ou dois coristas. Ao fundo, literalmente agenciando a situação de gravação, o *técnico de som*: sinalizando com o polegar, ou enunciando “gravando”. A voz principal puxa a cantiga, coro e rítmica acompanham, ao longo de sequência pré-estabelecida.



Situação de Gravação (pontos de captação). *Alameda Tia Fióti*, 10/03/2001.

Processos de gravação, como se evidencia neste breve relato de ato de colecionamento, podem ser pensados como aquele tipo de fenômeno que Van Genep (1977, p. 23) classificou como “ato de um gênero especial”, de passagem sequenciada entre estados, sobre cujos esquemas e unidades precisamos nos ater. No nosso caso, passagem entre regimes de organização do conhecimento narrativo-musical, que se inicia em regimes (sobretudo) multivocais, mais abertos, menos formalizados, de produção, transmissão e recepção musical; passa pelo liminar seletivo dos processos de *gravação* e *edição* de fonogramas; para, ao final, ser reintegrado editado dentro dos valores *documento* e *coleção*, como *referencial* de certo contexto sociocultural. Não se trata então de um ato musical cotidiano, mas de uma reorganização formal da prática e escuta musicais, passagem do dito ou cantado, ao texto ou fonograma, tanto do ponto de vista técnico, quanto da escuta e do ensaio: gravar, ouvir, regravar, ouvir...

Mas, ao mesmo tempo, a organização e a compreensão do processo fonográfico se expandem para outros regimes rituais, em que o religioso e o tecnológico sonoro se relacionam (PEREIRA; PACHECO, 2004), tanto do ponto de vista da geração de situações de gravação, quanto do drama²⁴ envolvido na produção de uma representação musical da casa, de valor *tradicional*, de *origem africana*. Se a partir de certo conjunto técnico e de certa sequência de atividades, tiramos a música de contexto (espacial e posicionalmente), o que gera novas atenções, preocupações e limites para a prática musical; vemos ao mesmo tempo potencializado o debate e o exercício crítico sobre o material registrado e a execução requerida na gravação e edição de repertórios pré-selecionados. Ressaltaremos por ora duas agências locais que incidem decididamente sobre o processo de trabalho e seu resultado: a primeira, o modo como a hierarquia religiosa e a comensalidade organizaram as *reuniões* de organização das gravações e edições do material alcançado,

24 Penso em esboço a rentabilidade de uma análise de ritual dramática (TURNER, 2008) e, sobretudo, multivocal (TURNER, 2005), para dar conta da complexidade do processo fonográfico. Para o caso da área que podemos classificar como de ‘estudos afro-brasileiros’, dentro de exercício de análise processual dramática, veja-se p.e. Maggie (2001) e Dantas (1988).

além das ocasiões de gravação na Casa e em estúdio. Se padronizamos essas situações conversacionais e o modo como falas e enquadramentos se organizavam, sempre estávamos na mesa ao fundo do terreiro, sempre com bebida e comida (em maior ou menor grau), sempre Mãe Meninazinha na ponta, nós, *ogãs* e *equedes* nos bancos laterais, *yaos* sentados em esteiras ou em bancos mais baixos. Em alguns momentos de decisão, Mãe Meninazinha pedia para pensar, no início do trabalho avisou que precisaria “consultar os búzios”. Apesar de multivocal, dinâmica, de volume alto, e por vezes bastante informal, em geral a interação era de cerimonialidade, em especial quando a Mãe Meninazinha falava. Ao longo de todo o processo, nossa posição enquanto investigadores e produtores foi, em grande medida, operacional: reunir os recursos, organizar a sessão de gravação, editar o material registrado, buscando entender para poder sugerir e explicar, sobretudo quando às mudanças que a gravação geraria em alguns dos hábitos sonoro-musicais. De certa forma, em situação de duplo “segredo” (CARVALHO, 1985): em meio ao pouco entendimento da natureza do material que seria gravado (não muito mais do que saber sobre o orixá a que se referia o canto e quais suas qualidades gerais); e sem muito conhecimento sobre o *setting* organizacional local que antecede os encontros que levaram até os primeiros registros no *Ile* e que levam, por exemplo, à definição de coros e ritmistas.

Ao final, acordada a realização das gravações na Alameda, e em qual dia da semana (de forma a respeitar os regimes de trabalho dos membros da casa), com quais ritmistas e coro, Mãe Meninazinha define o repertório a ser gravado, três cantigas para cada Orixá, mas sem entrar em detalhes sobre a especificidade do repertório de cantos que foi definitivamente revelado no dia das gravações: se gravaria um *xirê*, repertório e evento público, apresentando, em certa ordem, em conjuntos de três cantigas, os Orixás cultuados na Casa. Sua expertise e posição política se evidenciam na performance de revelação prática dos repertórios, no ato mesmo do processo de gravação. Mas além de apresentar sonoramente aos Orixás da Casa através de suas cantigas,

um arranjo de escritura sonora é proposto: de forma a não desprivilegiar um Orixá que não era cantado no *xirê*, *Ossain*, para quem já se canta nos ritos que antecedem a festa pública, um conjunto de três cantigas e um lugar na sequência geral são também oferecidos.

No total, Mãe Meninazinha selecionou cantigas para 15 Orixás (na sequência: *Exu*, *Ogum*, *Oxóssi*, *Ossain*, *Omolu*, *Oxumarê*, *Nanã*, *Oxum*, *Iansã*, *Iemanjá*, *Xangô*, *Obá*, *Euá*, *Oxaguiã*, *Oxalufã*). Neste ponto, um problema técnico se impõe: o do tempo máximo do suporte CD (80 minutos). Dessa forma, reduziu-se drasticamente o ciclo de repetição de uma cantiga. Na situação musical religiosa, não só o tempo se alonga na repetição em chamada-resposta, mas música, dança e possessão associadas é que dão a duração da execução.²⁵ No caso da representação fonográfica, sequências de cantos reduzem-se a alguns poucos minutos, potencializadas na forma de edição sonora estratégica, mas purificadas de seus regimes de variação.

Um exemplo notável do esforço de padronização da versão registrada se deu quando, por fim, depois de algumas horas montando e testando os equipamentos, se iniciaram as gravações, e foi necessária a correção de variações fonéticas na terminação de algumas palavras cantadas do *ioruba*. De fato, do ponto de vista das situações de padronização, essa é uma das variações características de regimes orais de transmissão de conhecimento.²⁶ Este fato levou a que se parassem as gravações e em cartolinas se escrevessem algumas das letras das cantigas. No alto de uma escada, as cartolinas eram exibidas, e o coro cantava, em alguns casos acompanhando as letras.

A segunda agência local do processo fonográfico estava no próprio caráter ritual e religioso do material em execução e registro. Mesmo sendo música 'fora de contexto', não podia ser executada de qualquer maneira, em qualquer ordem, e providências materiais e es-

25 Sobre as práticas musicais e musicalidades encontradas em algumas das religiões afro-brasileiras, consulte-se, p.e.: Carvalho (2000); Carvalho & Segato (1992); Béhague (1976); Cambria (2006); Amaral & Silva (1992); Barros (2000); Prandi (2005).

26 Consulte-se, p.e.: Rosenberg (1987); Lord (1987); Ong (2002); Vansina (1965).

pirituais precisavam ser tomadas, do trato de tambores a pequenos cuidados e preceitos. Esse fato levava a relativizar a distinção entre 'situação de gravação' e 'situação ritual' (PEREIRA; PACHECO, 2004). Além do efeito da organização ritual técnica da situação de gravação sobre as práticas musicais registradas; havia o da organização ritual religiosa sobre a situação de gravação: desde o tipo de ambiente e quantidade de pessoas envolvidas na situação de gravação como um todo, até a comensalidade ao longo de todo o trabalho e a sequência mesmo de cantos e Orixás a serem evocados.²⁷

No caso das segundas sessões de gravação, em 2004, um longo processo de escuta e edição em estúdio já se processara. Do material de 2001, boa parte dos registros foram considerados bem executados; outros tiveram se ser refeitos. Além disso, com o registro e a escuta repetida de material, imperfeições e limites técnicos das condições de execução se evidenciam, debates são desenvolvidos sobre execução rítmica e melódica, e juízos críticos são conformados. Do ponto de vista da sequência técnica da geração da representação fonográfica, passada a gravação e o consenso sobre a qualidade musical do material reunido, passamos à edição do material selecionado, fonograma a fonograma. Se pensamos este momento em regimes de *recording culture*,²⁸ este é um ponto crucial em que o *enunciado* se torna *acontecimento*. Em que a ilusão fonográfica estabelece seus parâmetros de equalização.²⁹ Em

27 Em Menezes & Pereira (2012), apresentamos o modo como a ritualística das mobilizações e ocupações de trabalhadores rurais de alguma forma também é usada para transformar estúdio de gravação, bem como organizar o trabalho de registro e edição.

28 A expressão aparece no entre antropologia-folclore-história nos Estados Unidos, no bojo das discussões sobre os limites e condições das "práticas de representação cultural" (MAKAGON; NEUMANN, 2009, p. 1). Referida especialmente às discussões pós-1980 ao redor do seminário de Santa Fé (e os problemas políticos e poéticos da "escrita" da cultura), a expressão sinaliza para intentos tanto de busca em recuperar para o campo do registro sonoro as mesmas preocupações críticas e epistemológicas do *writing culture*, recuperando, sociohistoricamente, as condições práticas do colecionamento sonoro desde a invenção do fonógrafo; quanto propor o registro sonoro como uma via reflexiva, dialógica, capaz de gerar desenhos "polifônicos e não finalizados" (MAKAGON; NEUMANN, 2009, p. 8) sobre os grupos sociais.

29 Sobre os efeitos da *equalização* na sensibilidade musical contemporânea, vide

que um regime de imaginação e contra-imaginação musical se objetiva.³⁰ Ressalto duas ênfases trabalhadas na organização entre planos sonoros do fonograma: a primeira, a de que os tambores teriam protagonismo, e por isso ficariam – em altura de volume – o mais próximo possível da voz central, no mesmo nível dos coros. Além disso, uma grande variedade de execuções dos coros levou à realização de um conjunto extenso de diferenciações de níveis de equalização entre vozes, subindo ou abaixando volumes de canais. Cantiga após cantiga, resultado de processos de escuta coletiva, foram se definindo padrões de afinação. Esse momento é muito interessante, uma vez que no plano das conversas gerais, o que se iniciara com selo e preocupação patrimonial, neste ponto era sobretudo preocupação com a qualidade de performance registrada e de como se seria ouvido pelos praticantes da religião.³¹

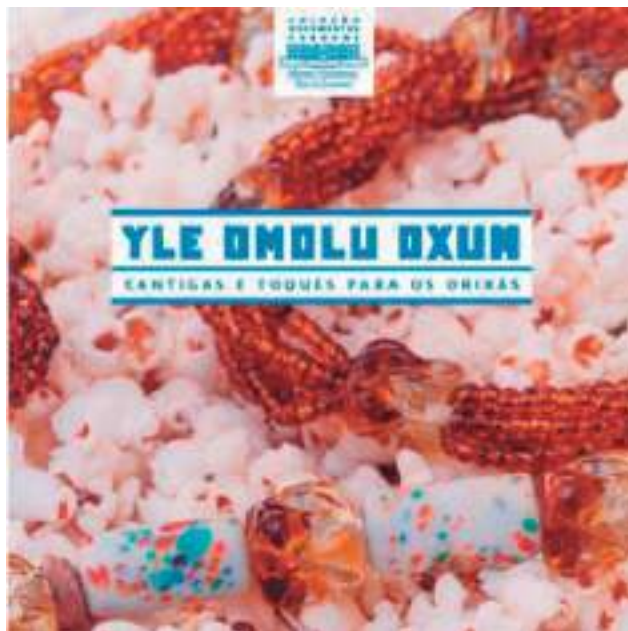
Por fim, já estando todo o material editado e aprovado, gravamos uma *oração* para abrir o que já se caracterizava como o artefato *disco*; e acrescentamos trechos de gravações (em DAT e multipista) de gêneros rítmicos ao final do *xirê*. Além da representação sonora, o produto CD também acompanhava um pequeno livreto. Não aprofundaremos este outro regime de representação, que se soma ao sonoro, entre textos e imagens de objetos e fotos de festas e do processo de gravação, mas apenas ressaltar que parte dos textos foram escritos por um historiador *ogã* da casa (que recuperaria a linhagem religiosa da casa através de “migrações baianas” para o Rio de Janeiro). Neste

Carvalho (1999).

30 Em Pereira & Pacheco (2004), iniciamos levantamento de alguns dos registros fonográficos do candomblé. É notável, ao refazer o caminho de registros sonoros dedicados às religiões de origem africana, o modo como os planos sonoros são ‘equalizados’, com proeminência das vozes principais, e os tambores em planos de fundo, não refletindo realidades acústicas, e podendo revelar etnocentrismos musicais.

31 Neste ponto, cabe ressaltar, mesmo que não avancemos, a existência de certo mercado de consumo de gravações de candomblé. Ainda que não entremos na definição do que seja “consumo” para o presente caso e de qual seja a natureza desse “mercado” de música afro-religiosa, destacamos além do sucesso do disco, como duas edições já lançadas (cada uma com 2000 exemplares impressos), a proliferação de cópias do CD tanto nos mercados de produtos de candomblé, quanto na internet.

ponto, encerrando alguns dos resultados dialógicos do processo tocado ao longo de alguns anos, apresento a *capa* de um disco (o possível) do *Ile Omulu Oxum* dedicado aos *Orixás* cultuados na casa. Na pipoca dedicada a *Omolu*, e nas contas de *Oxum*, contas da Mãe de Santo, se traduzem e entrelaçam santos, casa e sacerdotisa.



(Foto: Tiago Quiroga; Arte: Caco Chagas)

Coda. Representação fonográfica como tradição musical?

“O fonógrafo vai estar inevitavelmente muito devotado para a música. Uma canção entoada no fonógrafo é reproduzida com maravilhosa fidelidade e poder” (EDISON, 1878 apud TAYLOR; KATZ; GRAJEDA, 2012, p. 35).

Que poder é esse do fonógrafo a que se refere Thomas Edison? Diante do lugar que a música vem ocupando, historicamente, na dis-

tinção e nivelamento entre classes e culturas musicais, pode se referir ao poder de representar e contra-representar. Ao que toda “descrição” tem de “prescrição”, ao modo como as práticas de colecionamento, no quadro das imaginações musicais nacionais e coloniais, operam como “programas de percepção” (BOURDIEU, 1998): separando, classificando e reagrupando instrumentos, partituras e fonogramas em arquivos, coleções e exposições audiovisuais. Para o caso das últimas décadas, no que Hall (2011) denominou de “proliferação subalterna da diferença”, políticas de representação têm sido questionadas (pelas relações de dominação entre saber e administrar), bem como novos exercícios epistemológicos e morais têm sido propostos na aproximação entre saberes, na definição e transpasso de unidades lógico-musicais.

O desenho geral do processo fonográfico caso deste exercício, no quadro das práticas de colecionamento, exemplifica o modo como estas geram debates sobre o que seja *tradição*, e desenhos gerais são constituídos a partir de certos repertórios e certo processo de produção e avaliação de situações musicais que se propõe representar sonoramente *lugares* e *grupos*. Do ponto de vista do poder colonial de representar (intra e extra-nações), tanto apontamos certo lugar da música na administração audiovisual de populações, através da geração de imaginações musicais etnocêntricas; quanto esmiuçamos (um mínimo) processos e práticas de produção e edição de registros, em que agências múltiplas interagem e incidem ativamente sobre processos de seleção-registro-edição sonoros. Nas últimas décadas, resumimos, temos assistido ao crescimento de reflexões sobre a geração de representações musicais, tanto do ponto de vista da recuperação sociohistórica do lugar da música na formação das sociedades coloniais e nacionais; quanto do crescimento da produção de representações fonográficas controladas por grupos étnicos.³²

Para o caso relatado, podemos dimensionar as ações apresentadas de feitura de um arte-fato cultural em processos mais amplos, do ponto de vista do significado da religião do candomblé para segmen-

32 Consulte-se, p.e.: Scales (2012); Neuenfeldt (2005); Meintjes (2003); Jaji (2014).

tos da sociedade brasileira, desde sua formação colonial (estendida ao pós-colonial) e o modo como foi perseguida e mal-entendida por instituições religiosas e de estado; até o lugar que ocupa nos estudos sociais e na organização de associações de representação política étnico-racial. Nesse sentido, do ponto de vista do *Ile*, ideologicamente, o registro fonográfico se inscreve entre ações de promoção e defesa da religião, frente às violências materiais e simbólicas de que segue sendo alvo, em duplo viés argumentativo: por sua *africanidade*, recuperada em genealogias de pais e mães de santo e de sangue, alinhavando referentes de escravidão e perseguição de culto em sua *origem africana*; e por sua *negritude*, frente à subalternização racial dos descendentes de africanos no Brasil. Nessa arena simbólica e performática, a origem *ioruba* era exaltada e definida, musicalmente, através de vasto repertório de cantigas e ritmos dedicados aos Santos. Do ponto de vista das posições musicais ocupadas, junto com voz principal e coros, havia especial discursividade sobre os tambores e seus *toques*, de pareceres e classificações a correções no cuidado com o instrumento e com a execução de seus subgêneros. Ao final, esta ênfase se expressa em todo processo de registro, da captação à equalização.

Nesse sentido, pela centralidade que a rítmica ocupa no disco, não estaríamos reproduzindo uma das mesmas imagens de que fala Agawu (2003), hiper-africanizando nossa representação sonora? Certamente, estivemos 'africanizando'. Uma primeira operação a fazer, como propõe o autor (AGAWU, 2003, p. 12), é dimensionar o contexto de enunciação, dentro dos processos de contra-representação, no nosso caso, dos movimentos negros no Brasil. Em regimes de segregação e apagamento de memórias étnico-raciais como as vividas pelos praticantes de Candomblé naquele ponto do Rio de Janeiro, podemos pensar africanizações como respostas viáveis e rentáveis na geração da distinção (de seleção de material dentro de certo quadro de imaginação musical e potencial argumentativo). Além disso, uma primeira diferença marcante das representações sonoras produzidas nas últimas décadas, frente aos processos que vêm desde o início do século

XX, é a da agência do grupo representado na gestão da representação. Se há algo dos *tropos* colecionistas na tradição musical representada no formato CD, seleções e edições estratégicas estão também em curso pelos atores envolvidos, resignificando e propondo símbolos e práticas. Como já ressaltaram autores como Hall (1993) e Gilroy (2001), em especial para idiomas como a música, que podem atravessar fronteiras regionais e identitárias, de múltiplos materiais e lógicas se pode representar uma “cultura” de perfil étnico-racial. Referentes não são inegotáveis, condicionam e limitam a significação das ações, mas de acordo com a diversidade das tradições musicais em relação, podem vir de inesperados lugares. Por fim, incontornável, temos o protagonismo da rítmica na música do terreiro (“patrimônio da casa”), o que se evidenciou da escolha dos ritmistas ao zelo com a performance e expertise demonstrada ao longo das situações de gravação.³³

Por fim, do ponto de vista da arena tecnológica montada para gravar uma cultura,³⁴ quais os efeitos de suas características de registro, ou, em outros termos, qual o efeito de seus modos de objetificação? Retomando a citação de Edison, como podemos interpretar o valor *fidelidade* – em contexto de criação de um mercado de consumo de fonogramas? Como têm ressaltado alguns autores, o século XX assiste a mudanças importantes do ponto de vista da educação da percepção sonora pelo desenvolvimento de tecnologias de registro, reprodução e difusão de áudio, do disco à radiodifusão.³⁵ *Culturas auditivas* (STERNE, 2003) difundem tanto escopos de repertórios (classificando e sobre-definindo o mundo em ‘gêneros musicais’), quanto regimes de audição através de padrões de equalização de planos sonoros e arranjos e orquestrações.³⁶ Não é sem razão que Nettle (2005, p. ?), em

33 Talvez uma imagem sonora que evidencia e centralidade e investimento no ritmo para o caso, é a de se estar na rua em que fica o *Ile*, chegando para uma festa, e já se ouvir os tambores, ao longe, não raro se sobrepondo em volume às vozes.

34 Makagon & Neumann (2009).

35 Consulte-se, p.e.: Carvalho (1999); Katz (2002); Braun (2002); Greene & Porcello (2005).

36 Em geral, do fundo para o centro, passando pelo ritmo, a harmonia e o voz solista. Para o caso do modo como arranjos e orquestrações podem ‘enobrecer’ musi-

sua organização dos estudos etnomusicológicos, propõe que: “o ato e a prática de gravar a sociedade que tentamos entender transformou-se em uma significativa área de investigação que requer crescente atenção e sofisticação”. Entre execuções, registros e edições, regimes sonoros e de escuta se constituem, parâmetros de juízo e políticas de valor se organizam. Reunindo algumas das facetas apresentadas, ressaltamos que o aumento de registros sonoros tem ampliado e problematizado a definição de tradições narrativo-musicais (cujo estudo pelas variações parece estar apenas começando);³⁷ e nos feito atentar para os *efeitos fonográficos* na definição de *tradições* e *gêneros* musicais, em economias audiovisuais cada vez mais complexas e multivocais.

Nesse contexto, estúdios de gravação (móveis ou imóveis) vêm sendo potencializados, dentro de políticas sonoro-musicais, como espaços de “mediação das diferenças” (MEINTJES, 2003, p. 257), ‘mixando’ em fonogramas tradições musicais, que articulam mercados e circuitos de música (étnica e popular); ao mesmo tempo em que participam das mobilizações por reconhecimento de direitos que questionam imaginações musicais e propõem novas possibilidades de musicalização, escuta e consumo.

Referências Bibliográficas

AGAWU, Kofi. *Representing African Music. Postcolonial notes, queries, positions*. USA: Routledge, 2005.

AMARAL, Rita & SILVA, Vagner Gonçalves da. “Cantar para subir – um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista”. *Religião e Sociedade*, 16 (1/2), 1992.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

calidades, consulte-se Gelbart (2007) e Rivron (2010).

37 Consulte-se, p.e.: Agawu, 2003; Goody, 2011b; Lassiter, 1998.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large. Cultural dimensions of globalization*. USA: University of Minnesota Press, 1996.

APPIAH, K. A. *Na casa de meu pai: África na filosofia da cultura*. RJ: Contraponto, 1997.

BARROS, José Flávio Pessoa de. "Mito, Memória e História: a música sacra". *Espaço e Cultura*, 9-10, 2000.

BÁRTOK, Bela. [1936]. "Why and How do We Collect Folk Music?" *Essays*. USA: Benjamin Suchoff, 1976.

BENNETT, Tony & Dibley, Ben & HARRISON, Rodney. "Introduction: Anthropology, Collecting and Colonial Governmentalities". *History and Anthropology*, 252, 2014:137-149.

BERRAGUE, G. "Correntes regionais e nacionais na música do Candomblé baiano". *Revista Afro-Ásia*. Salvador: nº 12, Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia, 1976.

BOLTANSKI, Luc & ESQUERRE, Arnaud. "La Collection. Une forme neuve du capitalisme. La mise en valeur économique du passé e ses effets". *Les Temps Modernes*, 679, 2013:5-72.

BOURDIEU, Pierre. "Campo intelectual e projeto criador". In: POUILLON, Jean (org.) *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.

BOURDIEU, Pierre. *Economia das Trocas Lingüísticas*. SP: Edusp, 1998.

BRAUN, Hans-Joachim. "Introduction". In: Braun, H. J. (Ed.) *Music and Technology in the Twentieth Century*. USA: The John Hopkins University Press, 2002.

CAMBRIA, Vincenzo. "A fala que faz: Música e identidade negra no bloco afro Dilazenze (Ilhéus, Bahia)". In: *ANTHROPOLÓGICAS*, 10, 17(1), 2006:81-102.

CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e Maracá: o Catimbó da Missão (1938)*. SP: CCSP, 1993.

CARVALHO, José Jorge de & SEGATO, Rita. *Shango Cult in Recife, Brazil*. Caracas: Fundef, Conac, Oas, 1992.

CARVALHO, José Jorge de. "A racionalidade antropológica em face do segredo". *Anuário Antropológico*. RJ: Tempo Brasileiro, 1985:214-222.

CARVALHO, José Jorge de. "Transformações da sensibilidade musical contemporânea". *Horizontes Antropológicos*, 5(11), 1999:53-91.

CARVALHO, José Jorge de. "Um Panorama da Música Aro-Brasileira. Parte 1. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba". *Série Antropologia*, 275, 2000.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Reconhecimentos: antropologia, folclore e cultura popular*. RJ: Aeroplano, 2012.

CEPEDA, Maria Elena. *Musical Imagination. U.S. Colombian Identity and the Latin Music Boom*. USA: New York University Press, 2010.

CLIFFORD, James. "Colecionando arte e cultura". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 23, 1994:69-89

COCCHIARA, Giuseppe. *The History of Folklore in Europe*. USA: Institute of Human Issues, 1985.

COHN, Bernard. *Colonialism and Its Forms of Knowledge*. USA: Princeton University Press, 1996.

DANTAS, Beatriz Gois. *Vovô Nagô e Papai Branco: usos e abusos da África no Brasil*. RJ: Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DUDLEY, Sandra. "Introduction: objects, collectors and representation". In: Dudley, S. & Barnes, A. & Binnie, J. & Petrov, J. & Walklate, J. (Eds.) *Narrating Objects, Collecting Stories. Essays in Honour of Professor Susan M. Pearce*. USA: Routledge, 2012.

ERLMANN, Veit. *Music, Modernity and the Global Imagination: South Africa and the West*. USA: Oxford University Press, 1999.

FABIAN, Johannes. "Colecionando pensamentos: sobre os atos de coleccionar". In: *Mana*, 16(1):59-73, 2010.

FARIA, Luis de Castro. *Antropologia, Escritos Exumados 3. Lições de um praticante*. Niterói: EdUFF, 2006.

FINDLEN, Paula. *Possessing Nature. Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy*. USA: University of California Press, 1994.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. RJ: Forense Universitária, 2008.

GELBART, Matthew. *The invention of "Folk Music" and "Art Music". Emerging categories from Ossian to Wagner*. Cambridge University Press, 2007.

GHUMAN, Nalini. *Resonances of the Raj. India in the English Musical Imagination, 1897-1947*. UK: University of Oxford Press, 2014.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. SP/RJ: São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOODY, Jack. "Criatividade oral". In: *O Mito, o Ritual, o Oral*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2011b

GOODY, Jack. "O antropólogo e o gravador de sons". In: *O Mito, o Ritual, o Oral*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2011.

GREENE, P. & PORCELLO, T. (Eds.) *Wired for Sound. Engineering and the Technologies in Sonic Culture*. USA: Wesleyan University Press, 2005.

GRUPIONI, Luis Donizete Benzi. *Coleções e Expedições vigiadas: etnólogos no conselho de fiscalização das expedições artísticas científicas no Brasil*. SP: Hucitec/Anpocs, 1998.

HALL, Stuart. "A questão multicultural". *Da Diáspora. Identidades e mediações culturais*. BH: Editora UFMG, 2011.

HALL, Stuart. "What is this "black" in black popular culture?" *Social Justice*, 20(1-2), 1993:104-111.

HENARE, Amiria. *Museums, Anthropology and Imperial Exchange*. USA: Cambridge University Press, 2005.

HOBBSAWM, E. & RANGER, T. (Orgs.). *A Invenção das Tradições*. RJ: Paz e Terra. 1984.

IRVING, David. 2009. "Comparative organography in early modern empires". In: *Music & Letters*, 90 (3), pp. 372-398.

JAIRAZBHOY, Nazir. 1990. "The beginnings of Organology and Ethnomusicology in the West: V. Mahillon, A. Ellis, and S. M. Tagore". In: *Selected Reports in Ethnomusicology*, VIII:67-80.

JAJI, Tsitsi. *Africa in Stereo: Modernism, Music and Pan-African Solidarity*. USA: Oxford University, 2014.

KAMENETSKY, Christa. *The Brothers Grimm and their Critics. Folktales and the Quest for Meaning*. USA: Ohio University Press, 1992.

KATZ, Mark. *Capturing sound. How technology has changed music*. USA: University of California Press, 2010.

L'ETOILE, Benoît de. *Le Goût des Autres. De l'Exposition colonial aux Arts premiers*. França: Flammarion, 2010.

LASSITER, Luke E. *The power of kiowa song*. University of Arizona Press, 1998.

LORD, Albert. "Characteristics of Orality". *Oral tradition*, 2/1, 1987:54-72.

MAGGIE, Yvonne. *Guerra de orixá: um estudo de ritual e conflito*. RJ: Zahar, 2001.

MAKANON, D. & NEUMANN, M. *Recording Culture. Audio Documentary and the Ethnographic Experience*. USA: SAGE, 2009.

MEINTJES, Louise. *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South Africa Studio*. USA: Duke University Press, 2003.

MENDOZA, Zoila. *Creating our on. Folklore, Performance and Identity in Cuzco, Peru*. USA: Duke University Press, 2008.

MENEZES, Renata & PEREIRA, Edmundo. "A liberdade é coisa tão bela": música, política e memória dos trabalhadores rurais de Pernambuco (Brasil)". In: TAMASO, I. & LIMA, M. F. (Orgs.). *Antropologia e Patrimônio Cultural. Trajetórias e Conceitos*. BSB: Associação Brasileira de Antropologia, 2012.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. USA: University of Illinois Press, 2005.

NEUENFELDT, Karl. "Nigel Pegrum, "Didjeridu-Friendly Sections" and What Constitutes an "Indigenous" CD: an australian case study of producing World Music recordings". In: GREENE, Paul & PORCELLO, Thomas (Eds.). *Wired for Sound. Engineering and Technologies in sonic cultures*. USA: Wesleyan University Press, 2005.

O'HANLON, Michael. "Introduction". In: O'Hanlon, M. & Welsch, R. (Eds.) *Hunting the gatherers. Ethnographic Collectors, agents and agency in Melanesia, 1870-1930s*. USA: Bergahn Books, 2002.

OLIVEIRA, João Pacheco de. "Elementos para uma sociologia dos viajantes". In: Oliveira, J. P. de (org.) *Sociedades Indígenas e Indigenismo no Brasil*. RJ: UFRJ, Ed. Marco Zero, 1987.

ONG, Walter. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New York: Routledge, 2002.

PEARCE, Susan. *On Collecting. An investigation into collecting in the European tradition*. Routledge, 1995.

PEREIRA, Edmundo & PACHECO, Gustavo. “Orixás em estúdio: representações fonográficas no Candomblé”. 24aRBA. *GT PERSPECTIVAS ANTROPOLÓGICAS DAS SENSIBILIDADES MUSICAIS CONTEMPORÂNEAS*. Recife, 2004.

POMIAN, Krzystof. *Collectors and Curiosities. Paris and Venice, 1500-1800*. USA: Polity Press, 1987.

PRANDI, Reginaldo. “Música sacra e música popular”. In: *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. SP: Companhia das Letras, 2005.

RICHARDS, Jeffrey. *Imperialism and Music: Britain, 1876-1953*. UK: Manchester University Press, 2001.

RIVRON, Vassili. « « Le goût de ces choses bien à nous » La valorisation de la samba comme emblème national (Brésil, années 1920-1940) » . *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1 (181-182), 2010 :126-141.

ROSENGERG, Bruce. “The complexity of Oral Tradition”. *Oral tradition*, 2/1, 1987:73-90.

SAID, Edward. *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. SP: Cia das Letras, 1996.

SCALES, Christopher. *Recording Culture. Powwow music and the aboriginal recording industry on the northern plains*. USA: Duke University Press, 2012.

SCHNEIDER, David. *Bartók, Hungary and the Renewal Tradition*. USA: University of California Press, 2006.

STERNE, Jonathan. *The audible past. Cultural origin of sound reproduction*. London: Duke University Press, 2003.

SWANN, Marjorie. *Curiosities and Texts. The Culture of Collecting in the Early Modern England*. USA: University of Pennsylvania Press, 2001.

THOMAS, Nicholas. *Entangled objects. Exchange, material culture and colonialism in the Pacific*. Harvard, 1991.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos. Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartok* RJ: Funarte, Jorge Zahar Editor, 1987.

TURNER, V. "Dramas sociais e metáforas rituais". Em: *Dramas, campos e metáforas. Ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: EdUFF, 2008.

TURNER, Victor. "Os símbolos no ritual ndembu". Em: *Floresta de Símbolos. Aspectos do Ritual Ndmbu*. Niterói: Ed. UFF, 2005.

Van GENNEP, A. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Vozes, 1977.

VANSINA, Jan. *Oral Tradition. A study in Historical Methodology*. Penguin Books, 1965 [1961].

VILHENA, L. R. "África na tradição das ciências sociais no Brasil". In: *Vilhena, L. R. Ensaios de Antropologia*. RJ: Ed. da UERJ, 1997.

VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getulio Vargas, 1997.

WOODFIELD, Ian. *Music of the Raj. A social and economic history of music in late Eighteenth Century Anglo-Indian society*. UK: University of Oxford Press, 2000.

ZAMITH, Rosa Maria. "Arquivos de Música tradicional oral". In: Araújo, S. & Paz, G. & Cambria, V. (Orgs.). *Música em Debate. Perspectivas interdisciplinares*. RJ: Faper, Mauad, 2008.

ZON, Bennett. *Representing Non-Western Music in Nineteenth-Century Britain*. UK: University of Rochester Press, 2007.

CAPÍTULO 10

Do campo ao museu (e de volta ao campo): considerações sobre a produção e circulação dos registros sonoros de Théo Brandão

Wagner Diniz Chaves

“Em relação ao meu arquivo musical, vocês me perguntarão, mas que ideia foi essa de começar a gravar e quando começou a gravar? Exatamente porque eu não tinha a memória privilegiada de Vilela (alusão ao seu primo e também folclorista José Aloísio Vilela) logo cedo verifiquei que tinha que registrar, de modo que me interessei logo cedo pelos gravadores. O 1º gravador que eu comprei foi um gravador de acetato, de disco de acetato, que eu ainda hoje tenho em casa, guardado, com peças de pastoris, reisados, etc. Eu o adquiri em 1948 e comecei, às minhas custas, a fazer gravações sobretudo de músicas, porque eu não entendo nada de música, mas sabia que, gravando um trecho musical, deixava esse material para quando eu morresse ou quando viesse alguém que pudesse passar a limpo essas músicas” (Théo Brandão)¹.

Theotônio Vilela Brandão, Théo Brandão, nascido em Viçosa, zona da mata alagoana, em 1907, e falecido em Maceió no ano de 1981, folclorista, médico, antropólogo, professor, escritor, etnógrafo, é um personagem tão fascinante quanto ainda desconhecido. Quando residi em Maceió e tive a honra de coordenar o Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore (MTB), pertencente à Universidade Federal de Alagoas (UFAL), percebi como Théo Brandão era uma figura mais celebrada e cultuada (fonte inspiradora para narrativas de alagoanida-

1 Excerto de entrevista concedida por Théo Brandão, em 1979, a Bráulio do Nascimento, então diretor da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e Aloysio de Alencar Pinto, diretor do Núcleo de Música da instituição - a primeira de uma série intitulada “Depoimentos de Folcloristas Brasileiros”, produzida pela Campanha com o intuito de documentar e conservar a memória dos principais estudiosos do folclore.

de), do que propriamente conhecida e estudada².

O relativo silêncio em torno de Théo Brandão, comparado à grande “movimentação” em torno da obra de outros folcloristas que também constituíram coleções de música folclórica, como Mário de Andrade e Luiz Heitor Correa de Azevedo, os quais já contam com razoável massa crítica (TRAVASSOS, 1997; SANDRONI, 1998 e 1999 e CARLINI, 1994 e 2000 para o primeiro; BARROS, 2013; MENDONÇA, 2007 e ARAGÃO, 2005 para o segundo), pode ser em parte compreendido quando lembramos que os acervos do folclorista alagoano, especialmente os que se encontram em Alagoas, no MTB, até muito recentemente não estavam organizados, tampouco disponíveis.

Essa situação aos poucos vem sendo revertida à medida que o grupo que em 2010 passou a coordená-lo, no qual me incluo, vem direcionando (ou redirecionando) a instituição ao encontro de sua vocação original (explicitada pelo próprio Théo Brandão): a de ser um centro de pesquisa e documentação. Desde então, o material arquivístico (que compreende, além de registros sonoros, foco do meu interesse neste

2 A bibliografia sobre Théo Brandão é composta de alguns poucos estudos, entre os quais saliento os livros *“Théo Brandão: mestre do folclore brasileiro”*, de José Maria Tenório Rocha e a coletânea *“Théo Brandão: vida em dimensão”*, organizado por Vera Calheiros, Fernando Lobo e Carmen Dantas. Além desses livros escritos e organizados por seus discípulos, um número especial do Boletim Alagoano de Folclore, de 1982, foi publicado em homenagem a Théo Brandão, com textos de ex-alunos e folcloristas. Completa a bibliografia levantada, dois artigos e uma dissertação de mestrado: Bruno Cavalcanti, professor de antropologia da UFAL e colaborador do MTB, no artigo *“Théo Brandão e a Antropologia em Alagoas”* (2006), publicado pela Associação Brasileira de Antropologia (ABA) em comemoração aos 50 anos da entidade, enfoca a contribuição de Théo Brandão para a institucionalização da antropologia em Alagoas; Elizabeth Travassos, no texto *“Das interações comunicativas à constituição de um ‘arquivo musical’: sobre a coleção Théo Brandão no Centro Nacional de Folclore e Cultura popular”*, publicado em 2010, trata do processo de institucionalização das gravações sonoras de Théo Brandão no CNFCP, antigo Instituto Nacional de Folclore; já a pesquisa de Nadja Rocha intitulada *“Théo Brandão, os estudos folclóricos e o campo do patrimônio no Brasil”*, resultado da dissertação de mestrado da autora no âmbito do Programa de Especialização em Patrimônio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (PEP-IPHAN), defendida em 2013, trabalha com as *“Correspondências da Comissão Alagoana de Folclore”*, encontradas nos arquivos do CNFCP com o intuito de discutir as relações entre os campos do folclore e do patrimônio.

artigo, fotografias, manuscritos, notas de pesquisa, correspondências, atas de reuniões, recortes de jornais e outros) está passando por um processo de tratamento com vistas a se tornar acessível a um público mais amplo³.

Meu contato com a instituição e com seu acervo, todavia, é anterior. Em 2009, recém-chegado na UFAL como professor de Antropologia do Instituto de Ciências Sociais (ICS), iniciei um projeto de pesquisa (integrante do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - PIBIC) que compreendia um levantamento e mapeamento de fontes (textuais, imagéticas e sonoras) sobre o folclore e a cultura popular em Alagoas. Entre as instituições selecionadas para a realização do levantamento, estava o MTB, que ao final, dada a relevância do seu acervo para os propósitos da pesquisa, foi onde concentrei o trabalho. Foi nesse contexto que me deparei com algumas caixas, acomodadas em armários junto a outros objetos de naturezas diversas, no interior das quais se encontrava uma grande quantidade de fitas de rolo (de papel e de plástico), contendo gravações originais de Théo Brandão. Na ocasião em que primeiro vislumbrei as caixas e seu conteúdo, lembro-me de ter sentido um misto de alegria e tristeza: alegria por estar diante de uma preciosidade pouco ou nada conhecida; tristeza por perceber que o mau estado dos documentos não possibilitava

3 Quando estive à frente da instituição, entre dezembro de 2010 e junho de 2014, com uma equipe interdisciplinar envolvendo profissionais de biblioteconomia, museologia, comunicação social, história e antropologia, iniciamos um trabalho mais sistemático junto aos acervos mediante a aprovação e execução de um programa intitulado *“Folguedos Populares em Alagoas: recuperação, disponibilização e pesquisa nos acervos sonoro, fotográfico e documental do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore”*, que contou com recursos do Ministério da Educação no âmbito do Programa de Extensão Universitária (Mec\Sesu, 2011). Além de um belo calendário com fotografias do acervo retratando onze diferentes folguedos alagoanos, que se tornou o calendário oficial da UFAL em 2013, o programa teve como resultado a criação do “Laboratório de Conservação e Preservação”. O laboratório inaugurou, nas dependências do museu, um espaço permanente para ações de conservação dos acervos, que envolvem desde a higienização e acondicionamento até a documentação e difusão dos seus conteúdos. O trabalho, apesar de ainda em fase inicial e sujeito a entraves de ordem material e logística, vem rendendo bons frutos.

acesso aos seus conteúdos⁴.

Já na coordenação do museu, e após algumas tentativas sem sucesso de ver contemplado em editais públicos de fomento à cultura um projeto que previa a restauração, digitalização, catalogação e disponibilização dessas gravações, para minha grata surpresa, descobri que uma cópia do acervo sonoro de Théó Brandão se encontrava no atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP). Entrei em contato com a diretora do centro, Cláudia Márcia Ferreira, a quem muito admiro e respeito pelo trabalho à frente da instituição, solicitando uma cópia desse acervo para o MTB. Para nossa alegria, ela nos atendeu e encaminhou ao setor responsável pelo acervo sonoro-visual (que de acordo com o organograma da instituição pertence à Biblioteca Amadeu Amaral), pedido para que desse cabo ao trabalho de digitalização da “Coleção Théó Brandão”. Composta por 89 fitas de rolo com gravações do folclorista realizadas entre 1949 e 1964, a coleção havia sido formada a partir da transferência, em 1979, para o então Instituto Nacional de Folclore (INF), de uma parte do “arquivo musical” de Théó Brandão⁵.

4 Após encontrar as caixas com as fitas de rolo (totalizando 98 documentos sonoros), algumas em estado avançado de deterioração (com a presença de mofo, fungos e danificações), localizei ainda nos arquivos do MTB um conjunto de 33 discos de acetato (intitulado, pelo próprio Théó Brandão “Gravações Folclóricas Alagoanas”), também em más condições, além de um acervo de 254 fitas cassetes, estas últimas em melhores condições.

5 O Instituto Nacional de Folclore (INF), sucedâneo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, foi criado em 1976 no âmbito da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). Em 1997, o instituto passa a se chamar Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) e em 2003 deixa os quadros da FUNARTE para se integrar ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Tendo recebido, como legado, os arquivos do “movimento folclórico brasileiro”, o Centro vem desenvolvendo um trabalho de referência no campo da preservação e pesquisa de seus arquivos. Como um dos bons frutos desse trabalho, em 2008 (em torno das comemorações pelos 60 de criação da Campanha), foi produzido o DVD “*Em busca da tradição nacional: 1947-1964*” (REIS; RIBEIRO, 2008). Através de fotografias, depoimentos, jornais de época, publicações, registros sonoros e fílmicos selecionados do acervo da instituição, o documentário narra as memórias do “movimento folclórico brasileiro” – os congressos, a criação, em 1947, da Comissão Nacional de Folclore, os debates, a transformação da comissão em Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, em 1958, o golpe militar de 1964 e o enfraquecimento da mobilização. Esse é um dos bons exemplos em que do-

Ao lado da descoberta das gravações, encontrei nos arquivos da mesma biblioteca, para minha renovada surpresa, uma cópia do catálogo produzido pelo próprio folclorista, intitulado “Catálogo das Gravações Folclóricas” com o ordenamento e classificação das suas gravações e um “fichário” elaborado pelo Núcleo de Música da instituição no início dos anos 80. Em 2013, um ano após nosso contato inicial com o CNFCP, mediante assinatura de convênio entre o Centro e o Museu Théo Brandão, uma cópia digitalizada da “Coleção Théo Brandão”, do “Catálogo das Gravações Folclóricas” bem como do “fichário” chegam ao museu alagoano.

O contato preliminar com a documentação sonora de Théo Brandão, produzida tanto pelo folclorista quanto pela instituição que recebe e arquivava o conjunto de seus registros, juntamente com algumas leituras sobre colecionismo e a constituição de arquivos etnográficos (FABIAN, 2004 e 2010; CLIFFORD, 1993 [1994]; KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1991) vêm me provocando a pensar caminhos para uma etnografia dessa coleção que a veja não somente como fonte de informação sobre determinadas musicalidades, mas também como um lugar onde o próprio processo de construção de representações e objetivações do “outro” pode ser compreendido (CUNHA, 2005, p. 294). Perceber a coleção não como um produto, e sim como um processo, em constante movimento, fazendo e refazendo coisas a sua volta, afinal, é levar adiante a sugestão de Appadurai [1986] (2008, p. 17), que em uma passagem inspiradora nos convida a “[...] seguir as coisas em si mesmas, pois seus significados estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias [...] são as coisas em movimento que elucidam seu contexto humano e social”.

Seguir as coisas, descrever, nos termos de Kopytoff ([1986] 2008), suas “biografias culturais”, no caso das gravações de Théo Brandão, é acompanhá-las desde a sua produção, no campo, através de muitos e distintos encontros entre o folclorista e os músicos, tocadores

cumentação e pesquisa juntam-se para produzir conhecimento e dinamizar os acervos presentes nos nossos museus e arquivos.

e cantadores, até sua transformação, no espaço museal e arquivístico, em “coleção”. É isso o que pretendo fazer aqui, chamando a atenção ainda para possíveis usos e apropriações que o retorno (como cópia) das gravações à instituição alagoana possa gerar. Antes, todavia, para situá-los, fazem-se necessárias algumas palavras sobre Théo Brandão e o contexto intelectual e político de seu tempo.

Théo Brandão no “movimento”

Descendente de antigos senhores de engenho de Viçosa, como o Boa Sorte, propriedade de seu avô, onde passava as férias quando criança e onde posteriormente irá realizar diversas sessões de gravações, Théo Brandão é um bom exemplo de “intelectual regional” (VILHENA, 1996). Personagem característico de regiões com menor estruturação e autonomização do “campo intelectual” (BOURDIEU, 1968), o “intelectual regional” é, por definição, um ser polivalente - ao mesmo tempo em que se dedica à vida intelectual, exerce atividades como político, como funcionário público, gestor, profissional liberal, entre outras.

Théo Brandão, por exemplo, membro de uma tradicional família da próspera região de Viçosa, zona da mata norte de Alagoas, na fronteira com o estado de Pernambuco, além de médico e farmacêutico, formado em 1929 e 1930 pela afamada Escola de Medicina da Bahia, ainda exerceu funções como professor universitário (inicialmente responsável pela cátedra de Puericultura na Faculdade de Medicina de Alagoas e, posteriormente, pelas de Antropologia e Etnografia do Brasil, na antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Alagoas, até se tornar diretor do então Instituto de Filosofia e Ciências Humanas), gestor público (Secretário de Estado de Educação e Cultura) e acadêmico (membro da Academia Alagoana de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas).

Se Théo Brandão transitava entre diferentes espaços da elite, também circulava nos universos populares. Muitos de seus finais de semana, como revela, eram “sacrificados” para estar ao lado de can-

tadores, tocadores e dançadores do “povo”. Nos termos de Burke (1989), diríamos que Théo Brandão, além de um “intelectual regional”, foi também um bom exemplo de intelectual “bicultural” ou “bilíngue”, já que manejava tanto a “pequena tradição” das festas, folguedos e sabedoria popular, vivenciada desde a infância como coisa sua, quanto a “grande tradição”, oficial e erudita dos círculos intelectuais, políticos e acadêmicos. Como explicita na entrevista concedida a Bráulio do Nascimento, transcrita por José Tenório Rocha e usada como epígrafe deste artigo:

Realmente eu me criei passando férias no engenho Boa Sorte, no engenho do meu avô, assistindo reisados, cavalhadas, cheganças, pastoris [...] . Isso naturalmente deixa cá dentro de nós uma repercussão que não desaparece, é indelével. (ROCHA, 1988, p. 28-29).

O caráter polivalente e multifacetado da “pessoa” Théo Brandão, todavia, repousava em uma identificação de base – a de folclorista. Um dos mais atuantes e respeitados do país, protagonista do que Vilhena (1977), em seu já clássico estudo sobre o tema, vai denominar de “movimento folclórico brasileiro”. Foi ao largo da atuação e vivência no âmbito do “movimento”, o qual entre as décadas de 1940 e 1960 resultou em uma ampla mobilização de folcloristas brasileiros em torno da pesquisa, registro e defesa do folclore nacional, que Théo Brandão, como outros de seu tempo, construiu sua identidade. Ser folclorista, para ele, não era um trabalho (uma fonte de renda e sustento), e sim um *hobby*, um entretenimento ao qual se entregava com amor e dedicação.

Membro ativo, primeiro da Comissão Nacional de Folclore, criada em 1947, em seguida da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, instituída em 1957, Théo Brandão, em 1952 organiza, em Maceió, um importante encontro nacional de folclore, que conta com a presença dos principais representantes do “movimento” bem como de grande variedade de folguedos populares, notadamente alagoanos. O encontro, denominado IV Semana Nacional do Folclore, teve apoio do

poder público, em especial na pessoa do então governador das Alagoas Arnon de Melo, que além de discursar na sessão de encerramento do encontro, aparece em diversas fotografias ao lado dos folcloristas.

A semana ainda foi de suma importância, pois em uma de suas sessões, coordenada por Renato Almeida, então diretor-executivo da Campanha, apresentou-se a definição de “folguedo popular”, que desde então se tornou o principal tema de interesse dos folcloristas⁶.

Além de se constituir como “movimento”, com um projeto no campo intelectual brasileiro, durante os congressos os folcloristas se constituíam enquanto pessoas - membros de uma “comunidade moral”, que compartilha valores, ideias, sensibilidades, estratégias e projetos. A construção da identidade de folclorista, o sentimento de ser e pertencer a uma coletividade, como bem lembra Vilhena (op. cit. especialmente o Capítulo 4) se dava justamente durante esses encontros, ocasião em que eles se reuniam e juntos, celebravam o “ethos” comum. Desse modo, os encontros e congressos, que foram muitos, eram ocasiões de invenção do folclore enquanto campo de estudos e do folclorista como pessoa⁷.

6 A noção de folguedo, como formulada pelos folcloristas brasileiros associados ao movimento, pode ser pensada como um desdobramento e ampliação da ideia de “danças dramáticas” de Mário de Andrade (ANDRADE, 1954), recuperada por Cavalcanti (2004) no artigo “*Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade*”. Inspirados na metáfora formulada pelo antropólogo e folclorista Francês Arnold Van Gennep, que entendia os fatos sociais não como coisas ou superfícies, e sim como volumes, com várias faces, os folcloristas irão definir folguedo como “todo fato folclórico, dramático, coletivo e com estruturação” (VILHENA, apud LIMA, op. Cit, p. 154). Na medida em que reunia, em uma só manifestação, música, dança, drama, culinária e visualidade, o folguedo (e o contexto mais geral das festas populares), para eles era um bom exemplo do folclore em ação, vivo e integrado. Edison Carneiro, um dos formuladores e defensores do conceito, assim se expressa sobre o assunto: “A organicidade da cultura popular transparecia com maior clareza nos folguedos - na poesia, na dança e na representação própria, na vestimenta, na culinária, nos costumes, na poesia e na culinária, nos costumes, na literatura oral, nas artes e artesanato, em suma, em todo ambiente das festas tradicionais” (CARNEIRO, 1962, p. 57).

7 Para termos uma ideia da vitalidade do “movimento” no período, entre 1951 e 1963 foram realizados, em diferentes capitais do país, cinco Congressos Brasileiros de Folclore (1951 no Rio de Janeiro; 1953 em Curitiba; 1957 em Salvador; 1959 em Porto Alegre e 1963 em Fortaleza), um Congresso Internacional de Folclore (em 1953 em São

Outra estratégica do “movimento” foi o estímulo à criação, nos estados da federação, de comissões estaduais de folclore, articuladas ideológica, institucional e conceitualmente à CNF. Entre as muitas comissões criadas em quase todos os estados, a alagoana certamente foi uma das mais atuantes, graças ao empenho e dedicação do seu secretário geral Théo Brandão, que reuniu em torno de si e do folclore um grupo de intelectuais na capital e correspondentes no interior do estado. Criada em abril de 1948, a Comissão Alagoana de Folclore (CAF) manteve reuniões regulares, além de ter publicado, entre 1955 e 1988, oito números do Boletim Alagoano de Folclore, publicação dedicada tanto à divulgação dos estudos folclóricos quanto ao fortalecimento da rede de folcloristas (vale mencionar que muitos dos que escreviam no boletim eram correspondentes no interior, como é o caso de Lima Castro, de Coruripe)⁸.

Consultando as “atas” das reuniões da CAF arquivadas no MTB, ficamos sabendo, por exemplo, que, ao final dos encontros da Comissão, era prática comum a audição de músicas gravadas por Théo Brandão. Na “ata” da primeira reunião da Comissão, em abril de 1948, aparece registrado que “Após os trabalhos da sessão propriamente dita, realizou-se uma audição de peças folclóricas, colhidas e gravadas em disco pelo Secretário Geral, Dr. Théo Brandão”. Já na sessão de agosto, “Finalizando a reunião, o Sr. Secretário Geral, após agradecer a presença dos confrades e ilustres convidados, como de costume fez uma pequena audição de músicas folclóricas de sua gravação particular, entre as quais peças de Pastoril, Reisados e Guerreiro”. Esses poucos exemplos são suficientes para demonstrar o valor que Théo Brandão atribuía ao registro

Paulo) e quatro Semanas Nacionais do Folclore (1948, no Rio de Janeiro; 1949, em São Paulo; 1950 em Porto Alegre e 1952, em Maceió).

8 As correspondências, bem como as “atas” das reuniões e seus boletins foram parcialmente consultadas e serviram de base empírica para a elaboração da monografia de final de curso em Ciências Sociais, na UFAL, de Lidiane Sales. A pesquisa, intitulada “O movimento folclórico alagoano: uma etnografia de alguns registros documentais da comissão alagoana de folclore (CAF)”, procurou descrever a atuação e mobilização da comissão alagoana através dessa documentação, encontrada e consultada nos arquivos do MTB.

e à documentação sonora da música folclórica, atividade à qual, com muito afincio, dedicou-se por trinta anos seguidos.

Théo Brandão em campo

Diferentemente dos projetos de documentação levados a cabo por Luiz Heitor, Mário de Andrade e tantos outros, produzidos no âmbito de iniciativas institucionais, com financiamento público, o projeto de Théo Brandão foi uma aventura até certo ponto solitária, pessoal e custeada por seu próprio bolso⁹:

Isso é o que eu digo, é que o financiamento era feito pela minha própria bolsa, eu não tinha universidade, nem Secretaria de Educação nem coisa nenhuma, e então, eu tinha que poupar o material, às vezes eu gravava apenas o começo da música, então mandava que eles cantassem só as primeiras cópias, eu registrava, as outras eu copiava a mão para poupar o material [...] porque tudo saía do meu santo bolsinho.

Produzida às suas expensas, sem financiamento externo e sem um aparato público-institucional, a coleção de Théo Brandão, diferentemente ainda das outras, foi constituída ao longo de uma temporalidade alargada (três décadas) e em locais próximos e familiares ao folclorista, como a fazenda Boa Sorte, onde realizou diversas sessões de gravação¹⁰.

Como Théo Brandão viabilizou seu projeto de documentação

9 Tanto o projeto de documentação sonora de Mário de Andrade quanto o de Luiz Heitor foram realizados com recursos públicos e convênios institucionais - no caso do primeiro, envolvendo o Departamento de Cultura do Município de São Paulo, dirigido na época por Mário de Andrade, e no segundo envolvendo o Centro de Pesquisas Folclóricas, da Universidade do Brasil, coordenado por Luiz Heitor e a Biblioteca do Congresso Norte-Americano, que mediante convênio firmado, fez empréstimo do equipamento de gravação utilizado na produção dos registros.

10 Só para lembrar, a "Missão de Pesquisas Folclóricas", idealizada e organizada por Mário de Andrade, percorreu durante **145 dias, entre fevereiro e julho** de 1938, 28 cidades de 5 estados (Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Maranhão e Pará). Já as expedições de coleta de música folclórica empreendidas por Luiz Heitor Correa de Azevedo aconteceram em quatro etapas, entre 1942 e 1946, abrangendo os estados de Goiás (1942), Ceará (1943), Minas Gerais (1944) e Rio Grande do Sul (1946).

sonora? Que estratégias e articulações foram acionadas para a realização do seu trabalho de registro? Como interagiu com os sujeitos (cantadores, instrumentistas e brincantes) e com seu equipamento? Como negociou, preparou e produziu as gravações? Essas são questões fundamentais para compreendermos em quais condições a pesquisa e a documentação etnográfica de Théó Brandão foi possível. Em se tratando de um exercício preliminar, a partir da breve descrição de dois casos – o das gravações do bumba-meu-boi do mestre Cirilo, em Porto de Pedras, no ano de 1953, e dos registros de cocos e emboladas cantados por João Caboclo e Efigênio Moura, em 1955, na residência do folclorista – vamos nos aproximar de como Théó Brandão produziu, em distintos contextos, a documentação das musicalidades folclóricas.

O bumba-meu-boi Três Pedacos

O primeiro caso que recupero é referente ao registro que Théó Brandão realizou, em agosto de 1953, em Porto de Pedras, município do litoral norte alagoano, junto ao grupo de bumba-meu-boi do mestre Cirilo. Além dessas informações e da apresentação dos títulos das faixas, consultando o “Catálogo” elaborado por Théó Brandão, ainda ficamos sabendo que o termo nativo para designar o bumba-meu-boi no litoral norte é Três Pedacos. Quando passamos a escutar a gravação, que por sinal está com o som ruim, a primeira voz a aparecer é a do próprio folclorista, que diz:

[...] o bumba-meu-boi da vila de Porto da Rua, município de Porto de Pedras. A pesquisa foi realizada *in loco*, na sede municipal e contou com a colaboração da delegacia regional do IBGE de Alagoas, dirigida pelo Dr. Franklin Casado de Lima, que forneceu o transporte aos pesquisadores e com o patrocínio da prefeitura municipal de Porto de Pedras, que transportou o folguedo da vila de Porto da Rua para a sede municipal, onde encontrava energia elétrica para a gravação. A pesquisa foi realizada à tarde na praça principal da localidade onde o pesquisador pode tomar algumas fotografias e onde o folguedo se dirigiu para as pessoas da comunidade.

A fala do pesquisador na abertura da sessão de gravação revela

a rede de parceiros acionada para viabilizar seu encontro e a documentação sonora e fotográfica que fez com o grupo. O apoio, tanto em nível local, com o poder municipal, quanto estadual, através de um órgão do governo, na pessoa de seu diretor (e amigo pessoal de Théo Brandão), criou as condições favoráveis para o “encontro etnográfico” do pesquisador com os brincantes do bumba-meu-boi¹¹. Esse encontro implicou, para ambas as partes, determinados deslocamentos – de Porto da Rua para a sede municipal, no caso dos últimos, e de Maceió para Porto de Pedras, no caso do primeiro.

Como resultado desse encontro, produziram vinte e um fonogramas que retratam o desenrolar do bumba-meu-boi, de seu início ao seu fim. A sequência da “brincadeira” serve de guia para a gravação, o que produz, em quem escuta, a sensação de estar diante da manifestação em si. Gritos os mais variados, intervenções vocais dos distintos personagens – sejam os humanos (“mané pequenino”, “Mateus”, “doutor”, “margarida”), animais (“cavalo”, “boi”, “burrinha”) ou fantásticos (“fantasma”, “sereia”) – compõem a paisagem sonora representada. O realismo da empreitada, garantidor da autenticidade buscada, que faz do registro, na percepção dos folcloristas, uma cópia fiel da realidade, é evocado quando o pesquisador faz questão de anunciar que a pesquisa foi levada a cabo *in loco*, coincidindo com o espaço e o contexto tradicional de ocorrência da brincadeira – a praça pública e dirigida para as “pessoas da comunidade”¹².

O deslocamento do grupo de seu local de origem para a sede do município foi motivado por questões de ordem técnica. Como re-

11 Na mencionada entrevista, Théo Brandão revela ainda que Franklin Casado de Lima não somente lhe emprestou a Kombi, como também o acompanhou na sessão de gravação.

12 Essa gravação serviu de base empírica para Théo Brandão descrever a parte dedicada ao bumba-meu-boi no seu livro “Folguedos natalinos” [1961] (2003). Consultando as duas fontes, percebe-se claramente como o texto escrito se guia pela gravação, que por sua vez, pretendeu apreender o folguedo em sua dinâmica. Para uma desnaturalização dos procedimentos metodológicos e premissas teóricas envolvidos na crença de que textos e objetos representam o mundo e as suas inter-relações, ver Fabian (2010).

vela, devido às especificidades do próprio equipamento utilizado, que dependia de energia elétrica para funcionar, o encontro aconteceu na sede municipal e não na localidade onde os integrantes do grupo moravam, na época não abastecida com rede elétrica.

Se relações políticas e agenciamentos técnicos foram fundamentais para a realização e documentação do evento, a empresa de Théo Brandão não teria sido possível sem a sua habilidade de negociação em outro contexto. Como relata na já mencionada entrevista de 1979, justamente na data em que havia agendado e articulado a viagem para gravar o bumba-meu-boi, foi indicado pelo Diretor da Faculdade de Medicina de Alagoas, onde na época era responsável pela cadeira de Puericultura, para recepcionar e saudar o professor baiano Marta-gão Gasteira, que acabara de chegar à capital alagoana. Entre o compromisso acadêmico e a gravação do boi, o folclorista não hesitou:

Eu disse: olhe, tenha paciência, eu não vou saudar, ponha o Abelardo Duarte que é também professor de pediatria, porque já combinei com o pessoal do bumba-meu-boi de fazer essa gravação. Eu não vou conseguir mais, primeiro porque é uma deselegância, o prefeito deslocar o grupo para lá e eu não comparecer. Então, como eu sabia que a cadeira de puericultura ia se extinguir e eu não pretendia continuar como professor de pediatria, eu disse: vou me embora para Pasárgada, eu vou lá gravar e fotografar o boi em Porto de Pedras.

E assim fez o que mandava seu coração, viajou para a sua Pasárgada do litoral norte e registrou uma manifestação cuja ocorrência na região desconhecemos nos dias de hoje. A fala de Théo Brandão também nos revela uma importante mudança em curso na sua vida profissional – a passagem da sua atuação como médico e professor de Medicina para a de folclorista e professor de Antropologia, que irá se concretizar anos depois, em 1961, quando assume as cadeiras de Antropologia e Etnografia do Brasil na UFAL, até se aposentar, em 1975. Mas aí já é outra história, que não cabe nos limites deste escrito.

Cocos e emboladas

Enquanto no caso do bumba-meu-boi as gravações foram realizadas *in loco*, implicando o deslocamento do pesquisador ao espaço de ocorrência da “brincadeira”, em muitas outras ocasiões o movimento era em sentido contrário, ou seja, eram os músicos que deixavam seus habitats para irem ao encontro do pesquisador em sua própria residência. Partindo das informações dispostas no “catálogo”, percebe-se que muitas sessões de gravação aconteciam justamente na residência do folclorista - uma espaçosa e confortável casa de veraneio, no então pitoresco bairro maceioense da Jatiúca.

Era lá que o folclorista recebia os músicos, especialmente os cantadores e cantadeiras de coco e roda, os emboladores, violeiros e aboiadores, como os meninos da Fazenda Chiador, em Quebrangulo (zona da mata), filhos do senhor Quintino, que, em novembro de 1959, entoaram lamentosas cantigas de vaqueiros, oportunamente registradas. Se Théo Brandão costumava ir ao encontro do “outro” para registrar *in loco* os folguedos de praça e de rua, em que a música é inseparável do corpo (com suas técnicas), dos objetos, das pessoas, do público e da atmosfera festiva que se cria, em sua casa recebia grupos menores, para sessões mais intimistas - em geral composto por cantadores, de coco, roda e toadas, acompanhados de um pandeiro, às vezes de uma viola e, em muitos casos, sem acompanhamento instrumental.

Esse é o caso, por exemplo, da sessão de gravação levada a cabo na residência de Théo Brandão em julho de 1955 com os cantadores de coco e embolada da região de Chã Preta, município de Viçosa: João Caboclo, Efigênio Moura, Lídia Santana e Azulão (este último ficamos sabendo ser Mateus do Guerreiro, morador do bairro popular de Bebedouro, um dos mais antigos de Maceió, onde se reuniam muitos folguedos, mestres populares e casas de culto afro-alagoano)¹³. Além dos

13 Mateus é um personagem cômico e ambíguo presente no guerreiro e reisado - misto de palhaço, bufão e poeta, que faz, com seu pandeiro, emboladas e desafios, trazendo divertimento e riso à brincadeira. Para uma excelente e densa descrição do reisado, ver “O reisado alagoano” [1953] (2007), de Théo Brandão, que em 1949 ga-

quatro cantadores com seus pandeiros próprios para se cantar coco, e de três outros, que faziam coro, mas cujos nomes não ficamos sabendo, integrava o grupo Edgar Coutinho, tocador de violão.

O que temos o prazer de ouvir desse dia de julho de 1955 é uma documentação de boa qualidade, apresentando um universo de 30 fonogramas (ou faixas), dedicadas a uma enorme variedade de ritmos (só de cocos, temos o “miudinho”, “tranqueado”, “enrolado”, “beira-mar”, “solto”, “quadrão”, “de verso”; quanto às rodas, temos “de tropel”, “de mazurka”, “de valsar”), todos cantados por duplas de solistas que, partindo de um refrão ou mote, que é respondido pelo coro, envolvem-se em desafios vocais, muitas vezes utilizando criações verbais de improviso.

A sessão de gravação, além de render registro de uma grande variedade de tipos de cocos e rodas, também circulou em outras paragens. Exatos vinte anos decorridos das gravações realizadas com os cantadores, o fonograma intitulado “*Mais com quem é que eu danço hoje*” foi selecionado para integrar o disco “Cocos de Alagoas”, um dos que fizeram parte da série “Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro”, realização da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (depois Instituto Nacional de Folclore) e que, de 1975 a 1987, editou quarenta e cinco discos de expressões musicais tradicionais em todas as regiões do Brasil¹⁴.

nhou o 1º prêmio no 4º Concurso de Monografias Sobre Folclore, instituído pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Para uma descrição mais sucinta do guerreiro e de outros folguedos do ciclo natalino, conferir, do mesmo Théo Brandão, o já citado “Folguedos natalinos”.

14 O “Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro”, com a edição de discos dedicados às manifestações do folclore brasileiro, com especial ênfase nos chamados folguedos, contribuiu para a divulgação de um amplo panorama da diversidade de musicalidades populares brasileiras. Dos 45 números da coleção, quatro resultaram de registros sonoros e pesquisas realizadas por Théo Brandão entre os anos de 1950 e 1970. Além do já mencionado “Cocos de Alagoas”, de Chã Preta, Viçosa, gravado em 1955 e que integrou o nº 6 da série, de 1975, o folclorista alagoano colaborou em mais três números: o “Fandango” da Pajuçara, gravado em 1957 e que saiu como DSFB nº 22, em 1977; o “Guerreiro” da Fazenda Boa Sorte, gravado em 1961 e que saiu como DSFB nº 8, em 1975; e as “Baianas” de Ipioca, gravadas e lançadas no ano de 1977, como DSFB nº 21.

Théo Brandão no gabinete

As musicalidades, vozes, cantigas e histórias registradas, reveladoras de temporalidades, experiências, interações, escolhas e estratégias diversas, como tivemos a oportunidade de acompanhar nesses dois breves relatos, em determinado momento são concebidas como partes de um conjunto maior - de um "arquivo musical" nas palavras do folclorista. Para entendermos o processo que implicou a transformação de determinadas práticas musicais de seus contextos de produção em "arquivo" e posteriormente em "coleção", uma peça de fundamental importância foi a elaboração, pelo próprio Théo Brandão, provavelmente na primeira metade da década de 1960, do já mencionado catálogo, intitulado "Catálogo de Gravações Folclóricas".

O "catálogo" é resultado do esforço empreendido pelo próprio folclorista em organizar e classificar a documentação sonora que produziu ao longo de dezessete anos (1948-1964). Em 115 páginas datilografadas (e que tivemos acesso à cópia digitalizada graças à parceria entre o MTB e o CNFCP), o folclorista reúne e ordena seu acervo. Quando abrimos o documento, logo na primeira página encontramos, abaixo do título, "Catálogo de Gravações Folclóricas" e do subtítulo "Realizadas por Théo Brandão", a descrição dos quatro equipamentos de gravação usados até então, seguida de informações técnicas sobre o suporte, capacidade de armazenamento e velocidade de gravação¹⁵.

Deixando a capa e direcionando o olhar para uma página do "catálogo", pode-se ter uma boa noção de como Théo Brandão ordenava e dava sentido ao seu acervo, agora percebido em conjunto, como uma totalidade. A classificação do material (em si e entre si já muito diverso, como vimos), era baseada nos seguintes termos: 1) Número da fita e suporte de gravação (ex. fita plástica nº 2, fita de papel nº 7), em

15 Os quatro equipamentos de gravação mencionados, com seus respectivos suportes e velocidades de gravação, são os seguintes: 1) reco-play, discos de acetato de 8 polegadas; 2) sound-mirror, gravação magnética fita de papel 7, ½ - ½ hora de um só lado; 3) web:cor modelo 210, fita plástica vel 7, ½ - 3 ¾ dois lados, duas cabeças, de gravação; 4) grunding, portátil, transistor com pilha de 35 minutos cada lado.

alto relevo no centro da página; 2) Número da faixa (ou fonograma), dado por cada trecho de gravação; 3) Conteúdo (ou conteúdos) presente naquela fita, apresentados ora de modo genérico (como por exemplo: cantoria de viola, taiêras, maracatu, quilombos, cantigas cegos), ora seguidos de informações sobre a localidade e sobre o mestre, dono ou líder da brincadeira, - “esquenta mulher de Bebedouro”, “chegança de Ponta Grossa - João Marinho”.

Após sabermos o número e suporte da fita, seu conteúdo geral e quiçá o nome do mestre e localidade, Théo Brandão nos apresenta a relação das músicas e sequências sonoras por seus títulos. Como exemplo, na fita de papel nº 2, dedicada ao reisado de Viçosa, após menção de que se trata da faixa 1 da fita, somos apresentados à relação de músicas, executadas, seguida de uma categorização mais detalhada do seu ritmo musical ou ocasião de ocorrência. Assim, temos, na sequência: “Ô, Minha Rainha” (“marcha de rua”), “Como eu entro nesse salão” (“peça de entrada”); “Governadô deste Brasil” e “Abris a porta, Pastora” (“abrição de porta”), “A proa da minha barca”, “Salve, princesas das matas”, “Adeus, Serra do Buique” (“peças de sala”), seguidas por “peças de guerra”, uma “peça de ceia” até o final da sequência (e da gravação), com “Adeus, minha querida”, que como o título indica, é uma “despedida”.

Além dessas informações, o “catálogo” ainda apresenta, ao final de cada página, o que Théo Brandão denomina de “notas”, contendo: comentários sobre a qualidade das gravações, data, local e outras informações complementares que julgava pertinentes. Sobrevoando essas “notas”, uma das coisas que me chamaram a atenção foi a grande quantidade de comentários mencionando regravações e edições realizadas pelo próprio folclorista. Peças de um mesmo folguedo, que originalmente foram gravadas em fitas separadas, eram reunidas em uma mesma fita, como aparece na seguinte “nota”:

Depois de desgravar-gravar as peças de guerreiro do lado a da fita nº 16 - ficando assim a fita como Guerreiro - incluir na fita também uma regravação da peça de Guerreiro - Sereia -

que está na fita nº 8.

Em outra “nota”, recomenda:

A maioria dessas toadas e aboiadas já estão gravadas na fita n. 4 - faixa 2 - pode portanto ser desgravada.

Se as “notas” se tornam fontes de informação sobre como Théo Brandão atuava\interferia em suas gravações (ouvindo, transcrevendo, editando, gravando e desgravando), também revelam as condições de produção dos registros. Voltando ao caso do reisado, a “nota” correspondente traz o seguinte texto:

Gravação feita em janeiro de 1952 com o grupo de reisado do mestre Luis Vigário (Luis Góes), de Viçosa, grupo que se apresentou na IV Semana Nacional de Folclore. A fita fica conservada apenas como lembrança, pois o grupo, último talvez do reisado, que se apresentou em 1954 em Alagoas, desapareceu também.

A “nota” termina com um comentário acerca da performance vocal do mestre e de questões técnicas relativas à gravação e documentação:

O mestre Luís Góes estava com a voz totalmente desafinada, a luz oscilante e o gravador com defeito. Das 18 registradas, que se encontram fichadas, 3 precisam de esclarecimento.

A ausência (ao menos até o presente momento) de fontes complementares produzidas por Théo Brandão (como diários, cadernos de notas, relatórios e outros) sobre as condições de realização do seu projeto de pesquisa e documentação sonora, encontra nas “notas” um interessante contraponto. Em uma fase subsequente desta pesquisa, certamente me voltarei com atenção para essa importante fonte de informação. Por hora, cabe continuar acompanhando a “biografia cultural” do arquivo, quando este se institucionaliza e se transforma em “coleção”.

Do arquivo à coleção

O processo de arquivamento, iniciado pelo próprio folclorista quando produz e depois sistematiza o conjunto dos registros sonoros que realizou entre 1948 e 1964, no final da década seguinte, vive uma nova fase. Em 1979, Théo Brandão resolve encaminhar suas fitas originais bem como o “catálogo” para o então Instituto Nacional de Folclore (INF), herdeiro político e simbólico da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB). Esse é um importante momento na trajetória do acervo, que, a partir de então, quando é transferido e copiado pela principal instituição federal ligada ao folclore, torna-se público.

É justamente desde esse lugar simbólico-institucional (representado pelo instituto enquanto “lugar de memória”, responsável pela preservação e difusão da memória popular e folclórica brasileira) que o “arquivo musical” se transforma em “Coleção Théo Brandão”. O processo de renomeação e reavaliação do “arquivo”, no INF, se deu graças ao esforço de uma dedicada equipe que então estava à frente do Núcleo de Música da instituição, tendo como diretor o maestro Aloysio de Alencar Pinto, e como responsável pela pesquisa a professora Elizabeth Travassos. Esses profissionais realizaram um minucioso levantamento do material sonoro copiado, cotejando-o com o “catálogo” original elaborado pelo folclorista. Como desdobramento desse trabalho, foi produzido um “fichário” do acervo, que trazia o título “Projeto Théo Brandão”, e que em pouco tempo, como veremos, se tornaria a base para a criação da “Coleção Théo Brandão”.

O “fichário”, que contém 89 itens (correspondentes a 89 documentos sonoros ou fitas), apresenta-nos, na frente, informações sobre o conteúdo (gênero), informante (pessoa ou grupo), local, data e duração das faixas, e, no verso, dados referentes à correspondência da fita em relação ao acervo original e aos aspectos técnicos da gravação (equipamento usado, suporte e velocidade). Além dessas informações, as fichas ainda reservam, em seu verso, espaço para “outros dados”, preenchidos justamente a partir das informações adicionais que Théo Brandão

inseriria nas suas mencionadas “notas”. Ao que tudo indica, o “Projeto Théó Brandão” foi o embrião da “Coleção Théó Brandão”, que em 1986 aparece como uma das coleções que integram o “Catálogo das Gravações do Núcleo de Música do Instituto Nacional de Folclore – música folclórica e literatura oral”, produzido pelo Núcleo de Música¹⁶.

Acompanhando o trajeto da “coleção” na instituição, sabe-se que, em 1997, quando o INF foi rebatizado de Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, ela passa a integrar um setor dentro do Centro, subordinado à Biblioteca Amadeu Amaral, responsável justamente pelos acervos sonoro-visuais, que, além dos registros sonoros, abrange filmes, vídeos e fotografias.

Uma nova fase na vida da “coleção” parece ter tido início no final da primeira década do século XX, quando passa (novamente) a despertar interesse da pesquisadora Elizabeth Travassos. A partir de um acordo de cooperação técnica firmado em 2010 entre a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, tem início um projeto de pesquisa coordenado pela professora junto à “Coleção Théó Brandão”, intitulado “Estudos da coleção Théó Brandão”, com especial interesse pelas gravações de cocos, rodas e emboladas.

Para viabilizar a pesquisa, que resultou no artigo “*Das interações comunicativas à constituição de um ‘arquivo musical’: sobre a coleção Théó Brandão no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular*” e que lamentavelmente foi interrompida devido ao acidente que acabou levando a vida da professora, o setor responsável pelo acervo sonoro-visual inicia o trabalho de digitalização de parte dos fonogramas da “Coleção Théó Brandão”. Foi desse modo que, em 2013 encontrei a coleção na instituição.

16 Com exceção da coleção do próprio instituto, que contava com 115 itens, e que abrangia registros de diversos pesquisadores veiculados ao “movimento folclórico”, desde o tempo da Comissão, a segunda coleção mais numerosa é justamente a “Coleção Théó Brandão”, com 89 itens, perfazendo 68 horas de gravação.

Durante o tempo em que o “arquivo” no Rio de Janeiro se transformou em “coleção”, deixando de ser privado e tornando-se público, em Maceió, para onde, em 1979, as fitas retornam após o processo de duplicação, ele também irá se institucionalizar, mas por outras vias. De volta a terras alagoanas, ao que sabemos, as fitas seguem para a residência de Théo Brandão, que na época já havia aumentado seu “arquivo musical” com uma série de gravações em fitas cassete que vinha realizando desde o princípio da década de 1970.

Todo o acervo sonoro, juntamente com o fotográfico, documental e bibliográfico, permaneceu na residência do folclorista até 1982, quando foram doados, pela família, para o Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, que os incorporou em suas coleções, até então formadas em sua maior parte por objetos tridimensionais. No âmbito da instituição alagoana, nesses trinta e três anos, do conjunto de suportes que constituem o acervo sonoro da instituição (discos de acetato, fitas rolo de papel e plástico em diferentes tamanhos e fitas cassetes), somente estas últimas foram objeto de catalogação, que resultou na produção de um “fichário” (que será objeto de investigação em uma parte subsequente da minha pesquisa).

Considerações finais

Processo iniciado pelo folclorista, quando selecionou o repertório a ser registrado, realizou os registros e posteriormente elaborou o “Catálogo de Gravações Folclóricas”, o colecionamento em questão é levado adiante quando esse conjunto documental se institucionaliza, passando de “arquivo” pessoal a “coleção” pública. Essa transformação, embora se suponha que fosse um desejo antigo de Théo Brandão (e a produção do catálogo parece sugerir algo nessa direção), vai se realizar quando o material é finalmente enviado ao Rio de Janeiro, em 1979, para ser copiado e depositado no então Instituto Nacional de Folclore. Nesse momento, percebe-se uma nova fase na “biografia cultural” dessas gravações. Em 2012, como consequência do convênio firmado entre o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e o Museu Théo Brandão e o envio de cópia da “coleção Théo Brandão” para o museu alagoano, novas potencialidades se abrem para a vida e trajetória dessa coleção. À guisa de conclusão, gostaria de mencionar possíveis usos e apropriações que podem fazer com que as gravações (e suas sonoridades) prossigam sua caminhada por novos circuitos.

Um desses vem se desenhando pelo interesse já manifesto de integrantes de coletivos de maracatus alagoanos em ter acesso ao conteúdo das gravações que Théo Brandão realizou junto a maracatus na década de 1950. Muitos desses grupos contemporâneos, como o Afrocaeté e o Baque Alagoano, surgidos no final da década de 1990 por jovens universitários, quando criados, buscaram inspiração na sonoridade dos maracatus pernambucanos, que eram mais acessíveis (tanto através das gravações disponíveis quanto da própria vitalidade da manifestação). Quanto aos antigos (e desaparecidos) maracatus alagoanos, quase nenhum rastro havia sido deixado. Portanto, com a chegada da “Coleção Théo Brandão” e a possibilidade de acesso aos registros de dois maracatus alagoanos, novas e até certo ponto imprevisíveis possibilidades se abrem para a vida dessas gravações.

Se as gravações que integram a coleção em questão interessam a grupos contemporâneos de recriação dos folguedos populares, imagino que também despertarão a curiosidade dos sujeitos e coletivos cujas vozes estão lá representadas. Nessa direção, um desdobramento da pesquisa que ora inicio é justamente refazer os trajetos percorridos pelo folclorista em busca dos cantores, tocadores e descendentes dos que há dezenas de anos colaboraram com o seu projeto de documentação. No projeto de restituição dos registros aos seus contextos originais (o retorno ao “campo” das gravações), às dimensões políticas e éticas certamente se somarão memórias, subjetividades, afetos e sentimentos de pertencimentos diversos.

Sem saber ao certo como as gravações serão apropriadas, e muitos são os usos que os arquivos sonoros estão tendo quando passam a (também) interessar aos que neles estão representados (SEEGGER 1986, 2001 e 2014; SANDRONI, 1999 e 2014), o que esperamos é que o colecionamento, iniciado há mais de 60 anos, prossiga seu caminho. E que nesse caminhar, as sonoridades, intangíveis e efêmeras por natureza, continuem a movimentar outras tantas coisas, pessoas, grupos e instituições, com suas memórias e lembranças, conhecimentos e saberes, identidades e interesses, projetos e sonhos. E assim, como desejava o saudoso folclorista que aqui nos ocupou, essas músicas vão sendo “passadas a limpo”.

Referências bibliográficas

APPADURAI, Arjun. [1986] (2008). “Introdução: mercadorias e a política de valor”, In: Appadurai, A. (org). *A vida social das coisas*. Niterói: EDUFF, pp 15-87.

ARAGÃO, Pedro de Moura. 2005. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os Estudos de Folclore no Brasil: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947)*. Rio de Janeiro [Dissertação

- Mestrado em Música, UFRJ].

1997. *Os mandarins milagrosos: Arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók*. Rio de Janeiro: Zahar.

BARROS, Felipe. 2013. *Música, etnografia e arquivo nos anos 40: Luiz Heitor Correa de Azevedo e suas viagens a Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944)*. Rio de Janeiro: Multifoco.

BOLETIM ALAGOANO DE FOLCLORE. 1982. Théo Brandão, *in memoriam*. Maceió.

BOURDIEU, Pierre. 1968. "Campo intelectual e projeto criador". Em: POUILLON, Jean (org.). *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro, Zahar, pp 105-145.

BRANDÃO, Théo. [1953] (2007). *O reisado alagoano*. Maceió: EdUFAL.

_____. [1961] (2003). *Folguedos natalinos* 3. ed. Maceió: Museu Théo Brandão.

BURKE, Peter. 1989. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Cia. Das Letras.

CARLINI, Álvaro. 1994. *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. São Paulo. [Dissertação de Mestrado - FFLCH/USP].

_____. 2000. *A viagem na viagem: maestro Martin Braunwieser na Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo: diário e correspondências à família*. São Paulo. [Tese de Doutorado - FFLCH/USP].

CARNEIRO, Edison. 1962. "A evolução dos estudos de folclore no Brasil". *Revista Brasileira de Folclore*, 2 (3), Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro \ MEC, pp 47-62.

CAVALCANTI, Bruno. 2006. "Théo Brandão e a Antropologia em Alagoas". In: Eckert, Cornelia e Godoi, Emilia (Org), *Homenagens: Associação brasileira de Antropologia : 50 anos*. Blumenau: Nova Letra, pp 333-340.

CAVALCANTI, Maria Laura. 2004. "Cultura Popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade". *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 19(54) pp 57-79.

CLIFFORD, James. [1993] (1994). "Colecionando arte e cultura". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 23. IPHAN, pp 68-89.

CUNHA, Olívia. 2004. "Tempo imperfeito: uma etnografia no arquivo". *Mana - Estudos de Antropologia Social*, 10 (2), pp 287-322.

DANTAS, Cármen L.; LÔBO, Fernando A. N e MATA, Vera L. C. (Org). 2008. *Théo Brandão: vida em dimensão*. Maceió: Secretaria da Cultura de Alagoas.

FABIAN, Johannes. 2004. "On recognizing things: the 'ethnic artefact' and the 'ethnographic object'". *L'Homme*, 170, pp 47-60.

_____. 2010. "Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar". *MANA- Estudos de Antropologia Social*, 16(1), pp 59-73.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. 1991. "Objects of ethnography". In: Ivan Karp and Steven Lavine (eds.) *Exhibiting Cultures: The poetics and politics of museum display*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, pp 386-443.

KOPYTOFF, Igor. [1986] (2008). "A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo" In: Appadurai, A. (org). *A vida social das coisas*. Niterói: EDUFF, pp 89-121.

MENDONÇA, Cecília. 2007. *A Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: música, memória e patrimônio*. Dissertação de mestrado em Memória Social, UNIRIO.

Do campo ao museu (e de volta ao campo): considerações sobre a produção e circulação dos registros sonoros de Théo Brandão

ROCHA, José Maria Tenório. 1988. *Théo Brandão, Mestre do Folclore Brasileiro*. Maceió: Edufal.

ROCHA, Nadja. 2013. *Théo Brandão, os estudos folclóricos e o campo do patrimônio no Brasil*. Dissertação de Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural, IPHAN, Rio de Janeiro.

SALES, Lidiane. 2014. *“O movimento folclórico alagoano: uma etnografia de alguns registros documentais da comissão alagoana de folclore (CAF). Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), Instituto de Ciências Sociais (ICS). Universidade Federal de Alagoas (UFAL).*

SANDRONI, Carlos. 1988. *Mário contra Macunaíma*. São Paulo, Ed. Vértice.

_____. 1999. “Notas sobre Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 28, pp.60-73.

_____. 2014. “O acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938-2012”. *Debates*, UNIRIO, n. 12, pp. 55-62.

SEEGER, Anthony. 1986. “The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today”. *Journal of the society for ethnomusicology*, Volume 30, número 2, pp 261-276.

_____. 2001. “Intellectual Property and Audio Visual Archives and Collections”. In: *Folk Heritage Collections in Crisis*, Washington DC: Council on Library and Information Resources, pp 36-47.

_____. 2014. “The Reel Living Dead: Tales of Sounds from the Archival Vaults in Memory of Elizabeth Travassos”. *DEBATES | UNIRIO*, n. 12, pp. 25-33.

TRAVASSOS, Elizabeth. 1997. *Os mandarins milagrosos: Arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók*. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. 2011. “Das interações comunicativas à cons-

tituição de um 'arquivo musical': sobre a coleção Théo Brandão no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular". *Revista Arte e Filosofia*. Editora UFOP, n. 11, pp 51-67.

VILHENA, Luís Rodolfo. 1997. *Projeto e Missão: o Movimento Folclórico Brasileiro*

(1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte / Fundação Getúlio Vargas.

_____. 1996. "Os intelectuais regionais: os estudos de folclore e o campo das Ciências Sociais nos anos 50". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 32, ano 2, pp.125-149.

Discos e DVDs

"Cocos de Alagoas". 1975. *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro*, n. 6. Rio de Janeiro: MEC, DAC, CDFB; UFAL.

"Guerreiro". 1975. *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro* n. 8. Rio de Janeiro: MEC, DAC, CDFB; UFAL.

"Baianas/Alagoas". 1977. *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro*, n. 21. Rio de Janeiro: MEC, Funarte, CDFB.

"Fandango". 1977. *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro*, n. 22. Rio de Janeiro: MEC, DAC, CDFB.

REIS, Daniel; RIBEIRO, Juliana. 2008. "Em busca da tradição nacional (1947-1964)". Rio de Janeiro: IPHAN, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. *Caminhos da Cultura Popular no Brasil*, 1.

Documentos diversos

Catálogo das gravações de Théo Brandão. Datilografado e manuscrito pelo pesquisador. Reprodução depositada pelo autor no Arquivo Sonoro e Visual da Biblioteca Amadeu Amaral, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, IPHAN.

Catálogo das gravações do Núcleo de Música do Instituto Nacional

Do campo ao museu (e de volta ao campo): considerações sobre a produção e circulação dos registros sonoros de Théó Brandão

de Folclore – música folclórica e literatura oral. 1986. Ministério da Cultura, Fundação Nacional de Arte.

Gravações da Coleção Théó Brandão depositadas no Arquivo Sonoro e Visual da Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, IPHAN.

Brandão, Théó. 1979. Entrevista de Théó Brandão a Aloysio de Alencar Pinto e Bráulio Nascimento. Gravada no Estúdio de som da Funarte em 1979. Arquivo Sonoro e Visual da Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, IPHAN.

Brandão, Théó. 1981. Entrevista de Théó Brandão a Aloysio de Alencar Pinto. Gravada no Estúdio de som da Funarte em 1981. Arquivo Sonoro e Visual da Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, IPHAN.

Atas das Reuniões da Comissão Alagoana de Folclore depositadas no acervo do Museu Théó Brandão de Antropologia e Folclore.

POSFÁCIO

Higienização da cultura poder e produção de exposições museológicas

Sally Price

Silenciando o passado: Poder e Produção de História de Michel-Rolph Trouillot (1995) representa uma demonstração magistral do poder absoluto dos silêncios na história -, ele é cuidadoso ao especificar história não no sentido “daquilo que aconteceu” no passado, mas, sim, no sentido do “que se diz ter acontecido” no passado. “Em outras palavras”, ele escreveu, “qualquer narrativa histórica é um conjunto particular de silêncios.” No curso do desenvolvimento de seu argumento, ele toma o cuidado de salientar que os ambientes mais frequentes em que as pessoas adquirem sua compreensão da história são não nos cursos universitários ou em outros ambientes acadêmicos, mas em locais populares, tais como filmes, celebrações de feriados nacionais, viagens turísticas e museus. Hoje, eu quero focar o caso especial de exposições museológicas.

Ao apresentar suas ideias sobre a diferença entre “o que aconteceu” e “o que se diz ter acontecido”, Trouillot fala em termos de silêncios, mas também, em certos pontos, em termos de “higienização” dos eventos em questão para o consumo público - a criação de uma nova história para substituir aquela que foi excluída. Como alguns eventos não podem ser apagados, ele argumenta que é preciso haver outros mecanismos para minimizar sua importância - formas não só de silenciar narrativas indesejadas, mas, também, como ele diz, que “ativamente cria outras” que melhor contribuem para a mensagem otimista pretendida.

Seu argumento me lembra de um crítico de arte da *Newsweek* que argumentou que os museus (em especial os museus etnográficos,

mas poderíamos incluir museus de arte também) são geralmente projetados para dar aos seus visitantes o que ele chamou de “*warm fuzzies*” - sem tradução! ... aquela sensação gratificante de sentir-se bem ao ver algo maravilhoso e edificante que promove o entusiasmo do público sobre aquilo que o museu exhibe (PLAGENS, 1989). Esse objetivo significa que qualquer coisa desagradável - como pilhagem ou violência colonial - seja, de preferência, escondida da vista.

Um dos capítulos de Trouillot explora o processo pelo qual a data de 12 de outubro de 1492 evoluiu, ao longo de mais de 500 anos, ao deixar de ser completamente mencionada no diário de Cristóvão Colombo para passar a ser a mais frequentemente citada, ricamente comemorada, polemicamente desafiada e apropriada de maneira diversa na história ocidental. No processo, ela recebeu toda uma série de silêncios motivados. O estudo discute os principais eventos destinados a assinalar o 400º aniversário do “Descobrimento” (ou, como Trouillot preferiu chamá-lo, o “*stumbling upon the Bahamas*” [tropeçando nas Bahamas]) - celebrações de líderes étnicos e religiosos, políticos locais e nacionais, professores e muitos outros, incluindo a Exposição Colombiana de Chicago, aberta em 1893 - portanto, tecnicamente um pouco tarde para a data que se estava celebrando, embora, como Trouillot observa, a precisão histórica havia se tornado, então, um tanto secundária. Eu gostaria de abordar a ideia de celebrações como locais privilegiados não apenas para se contar sobre história e cultura, mas, também, para silenciar (ou, em muitos casos, lavar) aspectos selecionados da história e da cultura em exposição. Desse modo, tomarei como exemplo a oportunidade especial que as exposições museais oferecem para a manipulação politicamente motivada das histórias que elas contam. Ainda seguindo os passos de Trouillot, começarei com alguns exemplos de comemorações da descoberta de Colombo - embora eu vá tomar exemplos do quinto centenário do ano de 1992, no lugar do quadricentenário de 1892, como ele fez.

Vamos começar com Porto Rico, onde cinco projetos museológicos foram todos programados para abrir em 1992, na segunda maior

cidade da ilha, Ponce. Um foi o museu da música; um outro comemorou um massacre que ocorreu em Ponce, em 1937; um outro focou a arquitetura local; um outro homenageou os bombeiros da cidade; e o quinto celebrou a famosa equipe de beisebol da cidade, los Leones, também conhecida como “los inmortales”. (A propósito, a fim de apreciar o significado do museu porto-riquenho de beisebol, você precisa saber que, em Porto Rico, o beisebol é visto com a mesma paixão intensa que o futebol recebe no Brasil, como tem pensado José Guilherme Magnani e Daniela Alfonsi a respeito do Museu do Futebol em São Paulo para qual o museu ponce de beisebol seria uma comparação interessante).

Desses cinco projetos museológicos em Ponce, o que melhor serve para inaugurar meu tema de silêncios museológicos é o Museo de la Musica. Lá, a opinião pública ficou fortemente dividida entre aqueles que desejavam representar a cultura da cidade por meio de exposições de dança de salão de classe alta e aqueles que queriam apresentar uma música popular, afro-caribenha conhecida como a *plena*. Então, houve apenas uma solução: um museu de *música* que estava em completo silêncio, ilustrando as tradições musicais de Ponce através de cartazes afixados na parede e descrições sem uma nota musical para ser ouvida: um silenciamento do material de exposição potencial, se alguma vez houve um.

Vou passar agora para os tipos menos literais de silenciamento museológico, porém ainda permanecendo no domínio das comemorações de Colombo de 1992.

Na Alemanha, a cidade de Hamburgo decidiu marcar a ocasião celebrando os descendentes das pessoas trazidas para o Novo Mundo em escravidão, organizando uma exposição intitulada *Afrika in Amerika* (Hamburgisches Museum für Völkerkunde, 1992). Uma de suas peças centrais era um fotomural gigantesco retratando grandes nomes afro-americanos do jazz, escritores, estrelas de cinema, e toda uma gama de atletas americanos, desde a estrela de atletismo Wilma Ru-

dolph ao campeão de boxe Mohammad Ali. Onde, então, estavam os silêncios politicamente motivados? Na ausência notável de dois afro-americanos que constituíram desafios monumentais à ideologia da era nazista – primeiro, o meteoro dos Jogos Olímpicos de Berlim, em 1936, Jesse Owens; e, em segundo lugar, Joe Louis, mais conhecido como o “Bombardeiro Marrom”, que venceu o modelo da virilidade ariana, Max Schmeling. Extremamente notáveis afro-americanos na Alemanha, mas, para os curadores da exposição melhor ignorá-los a fim de não levantar memórias desagradáveis naquela que foi concebida como uma exposição comemorativa.

Agora vamos dar um outro exemplo da Europa. O Museo de America, em Madri, estava passando por uma reestruturação completa em antecipação ao quicentenário de Colombo com base em vários anos de colaboração com historiadores, arqueólogos e antropólogos do Novo Mundo, trabalhando para criar uma apresentação de ponta de culturas de descendência hispânica nas Américas. Quando Richard Price e eu nos unimos ao grupo, fomos atingidos por aquilo que nos parecia ser uma lacuna surpreendente nos planos. Havia uma cobertura completa de tudo, desde os Astecas e Maias aos Ameríndios das planícies da América do Sul, mas absolutamente nada sobre os povos afro-descendentes. Tendo em conta que um número quatro vezes maior de africanos desembarcou na América espanhola que nos Estados Unidos, e dado que o contínuo legado cultural e físico desses africanos foi evidente em todos os lugares de Cuba à República Dominicana e de Porto Rico ao México, Colômbia e Peru, sugerimos que algo deveria ser feito para preencher essa lacuna significativa na cobertura do museu. A resposta foi interessante. Uma recomendação foi que se estabelecesse uma pequena exposição sobre os Maroons [Quilombolas] no Suriname, e o outro foi uma mostra igualmente pequena acerca do vodu haitiano. Assim, enquanto o museu alemão optou por não correr o risco de reacender as memórias de acontecimentos-chave no passado nazista do país, o museu espanhol tomou dores semelhantes para evitar qualquer menção ao papel de seu país no comércio transatlântico de escravos.

Passando agora da Europa para a América do Sul, aqui está um exemplo que encontrei em outubro passado, quando fui convidada para dar uma palestra em Bogotá, no Museo del Oro. Antes de minha palestra, o diretor ofereceu a Richard e a mim uma excursão pessoal pelo museu, fizemos um passeio sala após sala repletas com as riquezas absolutamente impressionantes de artefatos de ouro pré-colombianos, bem como algumas pequenas exposições sobre culturas ameríndias modernas. Onde estavam os silêncios? Como no Museo de America, a existência da escravidão na Colômbia foi totalmente apagada, e não havia absolutamente nenhuma menção à descendência africana da população colombiana, apesar do fato de que foram os afro-americanos que trabalharam em suas minas do século 16 em diante.

Mais um exemplo de um artefato museal que precisa ser higienizado para consumo público, embora ele venha do domínio da publicação ao invés de uma exposição de museu. Quando Sidney Mintz e eu preparamos em conjunto uma série de ensaios sobre o Caribe e o entregamos ao gabinete de imprensa da Johns Hopkins para publicação (MINTZ & PRICE, 1985), escolhemos um belo utensílio esculpido por índios Taino das Grandes Antilhas para a ilustração da capa, e eu forneci um texto para a descrição da figura, identificando-a como uma espátula de vômito Taino, utilizado para induzir a regurgitação no contexto de eventos rituais específicos. O designer lidou com a descrição realizada de um modo que nós gostamos, e achamos que a capa parecia perfeita. Mas o departamento de marketing da editora sentiu, claramente, que a referência ao vômito iria dissuadir os potenciais compradores de livros, e o objeto, uma vez higienizado para consumo público, foi identificado como uma “espátula de osso pré-colombiana” – em outras palavras, o equivalente pré-colombiano de uma colher de cozinha.

Os exemplos que cito até o momento envolvem a “higienização” de objetos ao se remover ou alterar as informações que os acompanham. Mas, por vezes, os próprios objetos físicos são alterados a fim de estarem em conformidade com as ideias que estão sendo apresentadas pelo curador. Em 1970, participei de uma exposição na galeria de arte

da Universidade de Yale com curadoria de um historiador de arte interessado nas conexões entre as artes africana e afro-americana. Um dos casos foi destinado para ilustrar a conexão entre uma imagem de argila do Togo e imagens de argila semelhantes em Cuba ocidental. O objeto cubano tinha sido emprestado de um professor em Yale que me contou um fato interessante sobre a mostra: a peça cubana não possuía, de fato, nenhuma base redonda como a peça africana. Mas o curador, interessado em antecipar sua tese sobre a influência africana na América africana, tomou uma pequena placa, cobriu-a com giz branco, e colocou-a sob a peça cubana a fim de reforçar a semelhança entre os dois objetos.

Quero dedicar o resto desta palestra aos comentários sobre o que acredito que podemos seguramente considerar como a reorientação mais abrangente das coleções museológicas já empreendidas a nível nacional – um projeto multifacetado e politicamente motivado iniciado na França no final de 1990 (PRICE, 2007). Todo o empreendimento foi concebido por Jacques Chirac, um entusiasta de longa data de culturas não europeias com o propósito de atualizar a apreciação pública por tais culturas. Seu primeiro projeto foi uma exposição de 1994 sobre índios Taino apresentada no Petit Palais em Paris. Mas, ao se tornar presidente da França, suas ambições se expandiram e o destino de um grande número de coleções museológicas do país entrou em jogo.

Uma nova ala foi criada no Museu do Louvre para a arte da África, Ásia, América e Oceania, e uma centena ou mais de obras de arte, a maioria proveniente do museu de antropologia da França, foram declaradas obras-primas da arte mundial e instaladas em um ambiente incrivelmente elegante.

Ao mesmo tempo, planos foram postos em prática para expansões de acompanhamento do Louvre em várias direções - um para uma nova ala dedicada à arte islâmica, um segundo para um museu satélite em uma cidade de mineração de carvão, e um terceiro para uma filial do Louvre em Abu Dhabi.

O museu nacional do folclore foi permanentemente fechado. O edifício, abandonado por muitos anos, foi mais tarde utilizado para abrigar escritórios do Museu Nacional do Desporto.

O museu de arquitetura foi fundido com o museu de monumentos.

O museu de cinematografia foi transferido para o outro lado da cidade, para um edifício originalmente concebido como um centro de Cultura Americana.

O museu municipal de arte contemporânea foi redefinido como uma vitrine para a mídia de vanguarda experimental.

O deslumbrante edifício *art nouveau*, que havia sido construído em 1931 para abrigar o museu colonial da França, foi eviscerado de suas coleções - 25.000 peças de arte africana e da Oceania - e transformado em um centro para a história da imigração.

Todo o acervo etnográfico do museu de antropologia (Musée de l'Homme) foi removido, deixando o museu vazio, exceto por suas coleções de pré-história e biologia.

Uma pequena parte das coleções de antropologia do museu juntamente com as coleções do extinto museu do folclore foram levadas para o sul da França, para um novo museu de civilizações europeias e mediterrâneas que está sendo construído na cidade de Marselha.

Mas a *pièce de résistance* nessa complexa reorganização museológica foi um novo e imenso museu aberto em 2006, ao lado da Torre Eiffel, onde os 25.000 objetos retirados do antigo museu colonial e os 250.000 do museu de antropologia se juntaram a algumas aquisições impressionantemente caras para constituir as realizações do sonho de Chirac - o Museu do Quai Branly.

Esse projeto global, instigado e supervisionado pelos homens mais poderosos do país (e, de fato, quero dizer homens), estabeleceu

agendas políticas à frente e ao centro ao longo do processo de uma década. Além disso, a decisão de dar um papel de destaque a negociantes ricos, colecionadores e doadores criou incentivos econômicos que também deram cor ao projeto de uma forma incomum. E, finalmente, o fato de que o arquiteto encarregado, não apenas do edifício, mas também das decisões finais sobre as mostras em si, queria que sua visão pessoal acerca de culturas não europeias, que era essencialmente uma visão estereotipada de meados do século 20 dos povos primitivos, diluísse regularmente o potencial do museu para comunicar compreensões antropológicas atuais. O resultado, eu afirmo, é que a higienização dos produtos culturais tornou-se uma questão de política quase sistemática, aplicada através do conselho para criar ambientes museológicos altamente atraentes que têm sido muito bem sucedidos em agradar ao público em geral, em parte bloqueando tanto a história quanto o significado cultural dos itens em exposição. Essa abordagem é particularmente focada em dois tipos de informações:

Em primeiro lugar, a história da coleção dos objetos em exposição. Por exemplo, embora o colonialismo seja, por vezes, abordado no contexto de palestras e seminários realizados em salas de aula de museus, esse assunto tem sido evitado completamente nas principais galerias de exposição. Isso significa que seus frequentadores nunca são encorajados a pensar sobre o papel desempenhado pelas figuras coloniais (ou, mais recentemente, outras) em trazer para Paris os objetos em exposição que são provenientes de vários lugares ao redor do mundo.

Em segundo lugar, significados culturais. Como a espátula de vômito identificada como um utensílio de cozinha, o significado original dos objetos expostos muitas vezes tem sido higienizado a fim de não interferir com a estética pura de contemplação de belos objetos.

Começarei com o Museu do Louvre antes de seguir para o projeto maior e multifacetado do Quai Branly. De acordo com os padrões convencionais de museus de arte, a descrição para cada objeto nas galerias do Louvre deve especificar os materiais envolvidos, a proveniência

cultural geral, e sua linhagem ocidental - ou seja, a notação que, antes de sua chegada ao Louvre, um objeto tinha anteriormente sido propriedade (por exemplo) de Claude Lévi-Strauss, André Breton, ou algum outro colecionador conhecido. Todas as peças em exposição foram descritas de acordo com esse mesmo modelo - todos, isto é, exceto as duas estátuas de terracota originárias da cultura Nok onde é hoje a Nigéria. As estátuas foram saqueadas por mineiros de estanho, exportadas ilegalmente para Bruxelas, e vendidas para a França em 1998 por um negociante de arte conhecido por sua participação ativa no tráfico arqueológico. Quando as galerias do Louvre foram abertas, dois anos mais tarde, uma exceção à prática geral de listar antigos proprietários foi feita para essas duas peças notáveis. Seu passado foi silenciado, e sua identidade como tesouro saqueado foi apagada para o consumo público.

Vamos passar agora para o maior dos projetos museológicos de Chirac - o Museu do Quai Branly. Para definir o tom de meus comentários, eu gostaria de citar a discussão do colonialismo francês que foi proposto em um dos catálogos mais recentes do museu, uma extravagância ricamente produzida sobre a arte de Dogon no Mali (LELOUP, 2011). O catálogo diz:

Cada país colonizador possuía um estilo diferente. Por exemplo, os ingleses governavam a partir de uma grande distância. Os belgas viam o Congo como a propriedade pessoal de Leopoldo II. Assim como para os franceses, eles se concentraram em garantir a paz e o futuro de suas colônias, a construção de estradas, serviços de saúde e escolas. Ou seja, os franceses se interessaram pela vida das populações.

O catálogo, em seguida, cita um oficial francês do século 20 no Sudão:

Antes [da chegada dos franceses], as pessoas eram oprimidas por um pequeno grupo; grupos bélicos governavam com crueldade inacreditável, deixando morte e destruição em seu rastro onde quer que fossem, tomando homens em cativeiro, massacrando outros, e queimando as aldeias. Mas agora [desde que os franceses assumiram,] as populações vivem em

segurança. Em troca de um pequeno tributo, eles agora não têm com o que se preocupar. Eles têm a paz absoluta de seus sonhos e acham que nosso domínio, verdadeiramente, os beneficiou.

Embora essa visão reconheça a existência do colonialismo e de seus fundamentos imperialistas por outras nações europeias, ela retrata a versão *francesa* como sendo uma intervenção generosa, benéfica para a infraestrutura, sensível às necessidades das pessoas e, geralmente, apreciada pelos africanos envolvidos – assim, uma perfeita repetição do fato de o museu de Madri ter evitado se referir ao papel da Espanha no comércio de escravos.

Quero finalizar com um último exemplo que busco a partir da pesquisa de uma musicóloga, Tamara Levitz, que argumentou vigorosamente que o Museu do Quai Branly se engaja em uma supressão fundamentada da história de seus objetos em exibição (LEVITZ, 2008). Levitz destacou a “máscara de coelho” [“rabbit mask”], que foi destaque no Quai Branly, tanto em sua área de exposição quanto em suas publicações. O presidente do museu escreveu que a máscara “transcende comentários etnológicos” e pode ser mais bem apreciada em termos de sua “mera presença sensual” pelos telespectadores que se baseiam em “intuição, imaginação e contato direto” - uma perspectiva que se encaixa com a decisão do museu de não mencionar o contexto envolvido em sua viagem da África para Paris. Tamara Levitz aponta que o Quai Branly, propositadamente, “sugere, por falta de informação, que a máscara veio diretamente dos penhascos de Bandiagara” a fim de sugerir sua autenticidade como “arte primária, não contaminada por relações coloniais de poder, transações financeiras ou intervenções performativas” (LEVITZ 2008: 602-603). E ela levanta o véu do silêncio da história de vida da máscara traçando sua origem a trajes que foram criados especialmente para um público de frequentadores de festivais parisienses. Ela documenta como os trajes foram comprados pelos organizadores de exposições por menos dinheiro do que o montante gasto, por eles, com champanhe em um jantar após uma das

performances. No Quai Branly, nada disso é mencionado. Também apagada é a menção ao líder do grupo de dança, Indiélou Dolo, descrito por Levitz como “um intérprete escolarizado, bilíngue e talentoso [famoso por seu abrangente] conhecimento da cultura Dogon” (LEVITZ 2008: 618). O nome de Indiélou Dolo não é encontrado no museu ou em seu website.

Tradução: Paula Dantas
Revisão Técnica: Manuel Lima Filho

Referências

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 1995.

PLAGENS, Peter. All the Way from Darkest... *Newsweek*, December, 1989. 18, p. 76.

MINTZ, Sidney W & PRICE, Sally. *Caribbean Contours* Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1985.

PRICE, Sally Price, *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago: University of Chicago Press. 2007.

LEVITZ, Tamara. The Aestheticization of Ethnicity: Imagining the Dogon at the Musée du quai Branly” In *The Musical Quarterly*, 2008,89:600-642.

LELOUP, Hélène. *Dogon*, Paris: Somogy/Musée du Quai Branly. 2011, p. 65.

AUTORES

Edmundo Pereira. Antropólogo e etnomusicólogo. Professor adjunto do DAN-PPGAS/UFRN entre 2006-2014. Atualmente, é professor adjunto do DA-PPGAS/MN/UFRJ, pesquisador vinculado ao Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (LACED-MN/UFRJ) e ao Grupo de Estudos Sobre Cultura Popular (GECPP/UFRN). É também co-editor da Coleção Documentos Sonoros do Museu Nacional. Atua principalmente nos seguintes campos de investigação: etnologia indígena, etnicidade, etnomusicologia, cultura popular e patrimonialização.

Fernando Barona Tovar. Antropólogo. Especialista en proyectos de desarrollo. Magister en gestión y evaluación del patrimonio histórico y artístico y Doctor en Antropología. Sus investigaciones y ejercicio profesional se han centrado en temas relacionados con el Patrimonio Cultural. Ha publicado tres libros sobre gestión de procesos culturales y varios artículos sobre patrimonio cultural tangible e intangible. Su última producción, Índices de impacto cultural, fue recientemente publicada por el Banco de la República. Actualmente es Asesor General de Programación Cultural y Sucursales de la Subgerencia Cultural del Banco de la República de Colombia.

João Pacheco de Oliveira Filho. Antropólogo. Professor Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ. É pesquisador 1A do CNPq e bolsista FAPERJ do Programa Cientista Nosso Estado. Foi presidente da Associação Brasileira de Antropologia/ABA (1994-1996) e por diversas vezes coordenador da Comissão de Assuntos Indígenas. Nos últimos anos vem se dedicando ao estudo de questões ligadas à antropologia do colonialismo e à antropologia histórica, desenvolvendo trabalhos relacionados ao processo de formação nacional, à historiografia, bem como a museus e coleções etnográficas. É curador das coleções etnológicas do Museu Nacional e organizou a exposição Os Primeiros Brasileiros, relativa aos indígenas do nordeste, exibida em Recife, Fortaleza, e Rio de Janeiro (MN), Córdoba (Argentina, Museo de Bellas Artes Evita). Junto com lideranças indígenas foi um dos fundadores do Maguta: Centro de Documentação e Pesquisa do Alto Solimões, sediado em Benjamin Constant (AM), que deu origem ao Museu Maguta, administrado hoje diretamente pelo movimento indígena.

Julie Antoinette Cavignac. Antropóloga. Professora associada IV do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e atualmente vice-coordenadora do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, PPGAS – UFRN. É membro do Conselho Científico e do Comitê Patrimônio e Museu da Associação Brasileira de Antropologia (ABA). Recebeu a Comenda do Mérito Folclorista Deífilo Gurgel em 2015. Realizou pesquisas sobre a memória dos folhetos no Seridó, os migrantes da Zona Norte como bolsista recém-doutor CNPq/UFRN (1995-1996.) e sobre a história e a memória no litoral sul do Rio Grande do Norte. Participou entre 2006 e 2007 dos convênios celebrados entre a UFRN (Funpec) e o INCRA/SR19, coordenou o Inventário das Referências Culturais do Seridó (IPHAN) entre 2007-2008. Coordena, desde 2012, Programas de Extensão PROEXT-SESU/MEC na UFRN. Realizou estágio pós-doutoral (CAPES) no Laboratoire d’anthropologie et d’histoire de l’institution de la culture – LAHIC (CNRS) em Paris (2009-2010) com o projeto “Missões científicas, museus e redes de pesquisa França/Brasil no início do século XX”.

Manuel Ferreira Lima Filho. Antropólogo, doutor em Antropologia Social pela Universidade de Brasília. Professor Adjunto IV DE na Faculdade de Ciências Sociais e Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás e Pesquisador do CNPq, 2. Conselheiro da ABA. Atua como docente no programa de pós-graduação em antropologia social e no programa de pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Goiás. Professor Colaborador do Programa de pós-graduação em Ciências da Religião da PUC-GO. Atua no NEAP - Núcleo de estudos de antropologia, patrimônio, memória e expressões museais da UFG. Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Patrimônio Cultural, Memória Social, Cultura Material e Etnologia Indígena, atuando principalmente nos seguintes temas: patrimônio cultural, cidade, memória coletiva, identidade social e Karajá.

Marília Xavier Cury. Museóloga e educadora de museu. Possui mestrado (1999) e doutorado (2005) em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Atualmente é professora doutora no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Coordena o Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da USP. Tem experiência na área de Museologia e nos temas: musealização, comunicação museológica, expografia, participação em museu, estudos receptivos e avaliação, educação em museus e público de museus. Mais recentemente tem se dedicado aos temas museus e indígenas e museus indígenas,

reconhecendo as contribuições desses povos na constituição da ideia de museu e no desenvolvimento da Museologia.

Nei Clara de Lima. Antropóloga, doutora em Antropologia Social pela Universidade de Brasília. Professora aposentada da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás. Realizou pesquisas na área de cultura popular, religiosidade popular e oralidade. Dirigiu o Museu Antropológico da UFG de 2006 a 2013 e foi co-curadora da exposição de longa duração Lavras e Louvores do mesmo museu. Participou da pesquisa Sistematização da Documentação do Patrimônio Cultural Imaterial do Estado de Goiás; coordenou a primeira fase da pesquisa Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia, que subsidiou a concessão do registro das bonecas como patrimônio cultural brasileiro; coordenou o Inventário das Referências Culturais Imateriais da Cidade de Goiás e entorno (IPHAN Goiás); coordenou a pesquisa de registro da Romaria de Carros de Boi da Festa do Divino Pai Eterno de Trindade-GO (IPHAN Goiás). Atualmente é co-coordenadora do projeto Bonecas de cerâmica karajá como patrimônio cultural do Brasil: contribuições para sua salvaguarda, em convênio do Museu Antropológico da UFG com o Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN.

Regina Abreu. Antropóloga, Professora Associada do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO; Pesquisadora do CNPq; Doutora em Antropologia Social (Museu Nacional/UFRJ); Pós-Doutora pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra; Orientadora de teses, dissertações e monografias no campo interdisciplinar da Memória Social; Autora de livros e ensaios sobre Memória Social, Museus e Patrimônio Cultural <www.reginaabreu.com>., entre os quais, *Memória e Ensaios Contemporâneos* (org. Com Mario Chagas, ed. Lamparina, 2009); “Patrimonialisation des différences et nouveaux sujets de droit collectif au Brésil” in: Tardy, C. e Dodebei, V. (org) *Mémoire et nouveaux patrimoines*. Ed. Marseille: OpenEdition Press, 2015. V. 1. P. 67-93. 2015. Coordena o “Observatório de Patrimônio e Memória do Sudeste” (Faperj). É pesquisadora do Projeto Museus do Rio <www.museusdorrio.com.br> (Faperj) e realiza uma pesquisa comparada sobre Políticas Públicas do Patrimônio Cultural Imaterial em contextos lusófonos (CNPq).

Renata de Almeida Oliveira. Doutoranda em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO com bolsa da Capes; Mestre em Memória Social e Graduada em História pela mesma instituição. Possui Pós Graduação em Produção Cultural. Integra o grupo de pesquisa do CNPq “Memória, Cultura e Patrimônio” coordenado pela Prof^a Dr^a Regina Abreu, é pesquisadora do Projeto Museus do Rio www.museusdorio.com.br com apoio da Faperj, atuou como Consultora de projetos educacionais na Fundação Roberto Marinho e UNESCO e como pesquisadora na Organização Social Viva Rio.

Renato Athias. Antropólogo. Possui graduação em Filosofia (1975), Mestrado em Etnologia (1982), Doutorado (1995) ambos pela Universidade Paris X (Nanrterre). Atua como coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade (NEPE) da UFPE é Professor Associado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE. Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Etnologia Indígena. É membro do Laboratório de Antropologia Visual do Núcleo Imagem e Som & Ciências Humanas da UFPE. É membro do Conselho Curador do Museu do Estado de Pernambuco, coordena o Projeto Museus Indígenas em Pernambuco e faz parte da Comissão de Museus e Patrimônio Cultural da IUAES.

Rita de Cássia Melo Santos. Antropóloga e pesquisadora vinculada ao Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (LACED-MN/UFRJ) e à Coordenação de História da Ciência do Museu de Astronomia e Ciências Afins (CHC-Mast). Nos últimos dez anos tem se dedicado a estudos na área de Antropologia e História com ênfase em pesquisa sobre coleções etnográficas, naturalistas viajantes e museus. Participou como assistente da curadoria da exposição “Índios: os primeiros brasileiros” realizada em Recife (2006), Fortaleza (2008), Rio de Janeiro (2009), Córdoba, Argentina (2013) e Natal (2014).

Sally Price. American anthropologist who has taught at several universities in the United States as well as at the Federal University of Bahia (Brazil) and the Sorbonne in Paris. She has conducted field research in Martinique, Spain, Mexico, French Guiana, and Suriname and is the author, co-author, or co-editor of fifteen books, some of which have been translated into Dutch, French, German, Italian, Portuguese, and Spanish. Her writing has focused on both museum studies and African Diaspora cultures, from Harlem and the U.S. South to the Amazoni-

an rain forest. She is best known for two critical studies of the place of “primitive art” in the imaginaire of Western viewers: *Primitive Art in Civilized Places* (*Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000) and *Paris Primitive: Jacques Chirac’s Museum on the Quai Branly*. In Holland, she is an elected member of the Royal Dutch Academy of Arts and Sciences and in France, a *Chevalier des Arts et des Lettres*. For more details, see www.richandsally.net.

Wagner Chaves. Antropólogo, professor do departamento de Antropologia Cultural do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Janeiro. Realizou pesquisas de campo na região do médio rio Paraíba do Sul, Rio de Janeiro, e no norte de Minas Gerais, enfocando os giros rituais das folias de santos reis, tendo publicado, em 2013 pela Editora da Universidade Federal de Alagoas, o livro “Na Jornada de Santos Reis: Conhecimento, Ritual e Poder na Folia do Tachico”, além de diversos artigos tratando de temas como ritos e festas da cultura popular, práticas de colecionismo, religiosidade popular e música. Entre 2009 e 2014, quando lecionou na Universidade Federal de Alagoas, assumiu a coordenação do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, se responsabilizando pela reorganização do relevante acervo de cultura popular alagoana pertencente à instituição, originalmente constituído pelo folclorista Théo Brandão.

MUSEUS E ATORES SOCIAIS:
PERSPECTIVAS ANTROPOLÓGICAS

FORMATO

16 x 23 cm

TIPOGRAFIA

Book Antiqua
CommercialScript BT
Leitura News

PAPEL

Capa em Triplex 250g/m²
Miolo em Offset 75g/m²

Montado e impresso na oficina gráfica da

Editora
Universitária  **UFPE**

Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20 | Várzea, Recife - PE CEP: 50.740-530

Fones: (0xx81) 2126.8397 | 2126.8930 | Fax: (0xx81) 2126.8395

www.ufpe.br/edufpe | livraria@edufpe.com.br

ABA PUBLICAÇÕES

PPGA UFPE
Pós-Graduação em Antropologia

40
ANOS

ISBN: 978-85-4150-794-3



9 788541 507943