

# *H*istória representada: o dilema dos Museus



Livro do Seminário Internacional

Editado por:

José Neves Bittencourt

Sarah Fassa Benchetrit

Vera Lúcia Bottrel Tostes

M H N

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL



80 Anos

Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

## Entre o universal e o singular, o museu

### Notas sobre a experiência dos índios waiápi no museu do Índio

Regina Abreu

Artigo baseado na intervenção feita na mesa-redonda "Coleções e colecionismo", realizada em 8 de outubro de 2002.

## Notícia Biográfica

Regina Abreu

Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu nasceu no Rio de Janeiro. Mestre e doutora em Antropologia Social, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi pesquisadora da então Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), da Coordenação de Folclore e Cultura Popular da FUNARTE e, atualmente, é e professora adjunta da Universidade do Rio de Janeiro, UNIRIO, onde também orienta pesquisas no mestrado em Memória Social. Em 1994 e 1995 desenvolveu pesquisas no *Centre de Sociologie de l'Éducation et de la Culture da École des Hautes Études en Sciences Sociales*. Casada com Noilton, mãe de Pedro Sol e Nina Lys, é também autora de diversos trabalhos sobre o tema "museus, coleções e patrimônio", entre eles, os livros *A Fabricação do Imortal* (Rocco/Lapa) e *O Enigma de Os Sertões* (Rocco/Funarte).

## Resumo

Na base do conceito antropológico de cultura está a relação tensa entre a noção de um substrato comum para toda a humanidade e a idéia de diversidade que implicam as múltiplas realizações da experiência humana. Este ensaio pretende analisar as conseqüências desta tensão constitutiva do conceito de cultura, refletindo sobre uma experiência museológica inédita e singular, a montagem da exposição "Tempo e Espaço na Amazônia: os waiãpi", no Museu do Índio, no Rio de Janeiro. Neste caso, o grupo indígena waiãpi – objeto da exposição – foi chamado a participar de todas as etapas de montagem da exposição. O tema da construção de identidade/alteridade e da relação entre as culturas emerge com especial nitidez como sintoma de novos desafios no contexto de um mundo globalizado.

## Palavras-chave

Cultura, museu, índio, antropologia.

## 1. O impacto da difusão do conceito antropológico de cultura

Em 1960, a UNESCO publicou um livro focalizando a questão do racismo. Este livro refletia os resultados de amplos debates organizados por esta entidade que, desde a sua criação, em 1947, tinha como principal objetivo a luta contra o racismo. Em seu prefácio, estampava a colocação de que, desde o século XIX, o problema racial vinha crescendo de importância e de que a forma virulenta que esta ideologia teria assumido no curso do século XX representava um fenômeno estranho e inquietante. Prosseguia assinalando que, sendo o racismo “a expressão de um sistema de pensamento fundamentalmente anti-racional e constituindo um desafio à tradição do humanismo”, a UNESCO apresentava-se como a instituição que, no plano internacional, estaria mais bem equipada para empreender a luta contra o racismo e minar esta doutrina perigosa. Sua própria Ata de Fundação pontuava a luta contra o racismo, lembrando que “a grande e terrível” Segunda Guerra Mundial só teria sido possível porque foi negado o ideal democrático de dignidade, igualdade e respeito à pessoa humana e também porque houve a vontade de substituí-lo, explorando a ignorância e o preconceito, pelo dogma da desigualdade das raças e dos homens.

O livro lançado pela UNESCO tinha como título *O Racismo diante da Ciência*; nele, diferentes autores procuravam apresentar novas teses científicas que jogassem por terra definitivamente os pressupostos do racismo. Um destes autores era o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, cujo ensaio, intitulado “Raça e História”, era um libelo não apenas contra o racismo como ideologia, mas também contra o próprio uso da noção de “raça”, que, no seu entender, jogava os debates sobre as diferenças entre os homens no terreno pantanoso da genética e da biologia, quando estas diferenças deveriam ser analisadas no plano da cultura.

Lévi-Strauss, neste ensaio seminal para a História da Antropologia, discorre sobre o conceito antropológico de cultura e a necessidade de apontarmos para a noção de diversidade cultural como um antídoto às afirmações sobre desigualdades raciais. Relendo o texto nos dias de hoje, chama a atenção a maneira como o conceito antropológico de cultura é apresentado: no contexto de uma visão marcadamente humanista e universalista, não perdendo de vista a perspectiva relacional. O que estava em jogo para o antropólogo francês naquela ocasião era a defesa do ideal de igualdade entre os homens a partir de suas diferenças ou da diversidade de suas expressões culturais.

Num texto que ainda me parece muito atual, Lévi-Strauss clama pela necessidade de preservar a diversidade das culturas num mundo ameaçado pela monotonia e pela uniformidade. Mas a noção de preservação aqui não é uma noção estática ou cristalizada no tempo e no espaço. "Não bastará", diz ele, "afagar tradições locais e conceder uma moratória aos tempos passados". A noção de diversidade cultural, pelo contrário, implica uma atitude projetiva em direção ao futuro, às transformações, às mutações. "Cumpra, pois, escutar o trigo que germina, encorajar as potencialidades secretas, despertar todas as vocações de viver junto que a história mantém em reserva (...) A tolerância não é uma posição contemplativa, dispensando as indulgências ao que foi ou ao que é. É uma atitude dinâmica, que consiste em prever, em compreender e em promover o que quer ser. A diversidade das culturas humanas está atrás de nós, em torno de nós e diante de nós. A única exigência que poderíamos fazer valer a seu respeito é que ela se realize sob formas das quais cada uma seja uma contribuição à maior generosidade das outras."<sup>1</sup>

Em suma, ao focalizar como eixo a noção de humanidade, a diversidade das culturas aparece no texto de Lévi-Strauss como uma perspectiva de múltiplas e dinâmicas relações entre os homens em suas formas sociais de expressão. Ao apontar para uma perspectiva relacional e dinâmica, ele opõe-se àqueles que entendiam o conceito de cultura como um corpo fechado em si mesmo, com características fixas e imutáveis, passíveis de determinação no tempo e no espaço. O entendimento fechado e imobilista do conceito de cultura devia-se, em grande parte, à popularidade da primeira definição antropológica sistemática formulada por Tylor em 1871, na qual cultura aparece como "um todo complexo...".

Ora, falar em cultura como uma totalidade, eliminando do discurso o contexto mais amplo e dinâmico que a noção de humanidade invoca, certamente pode gerar um grande perigo. Ao eliminar a perspectiva relacional de uma humanidade que se realiza numa diversidade movida pela incessante comunicação, troca, interação, contaminação, corre-se o risco de substituir o conceito de raça pelo de cultura, permanecendo a mesma lógica excludente, discriminatória, etnocêntrica. É este ponto que Lévi-Strauss parece acentuar.

Em outro texto mais antigo sobre "A obra de Marcel Mauss"<sup>2</sup>, publicado pela primeira vez em 1950, o antropólogo já enunciava a noção de humanidade como guia e moldura para sua reflexão sobre a diversidade cultural. Particularmente neste texto, Lévi-Strauss

invocava uma outra noção – a de “patrimônio”, sublinhando o conceito de “patrimônio da humanidade” e assinalando a necessidade de se produzir um grande inventário sobre diferentes formas de expressão dos homens. Um inventário deste tipo não se justificaria apenas por razões próprias a cada cultura, mas fundamentalmente por necessidades planetárias ou de ordem universal. Falando das inúmeras diferenças no campo das expressões de sentimentos ou das técnicas corporais, Lévi-Strauss justificava a necessidade de inventariar as técnicas corporais num mundo que cada vez mais prima pelos meios mecânicos.

Assim, conhecer a ginástica chinesa, a ginástica visceral dos maori, as técnicas de sopro, chinesa ou hindu, ou ainda os exercícios de circo, que constituem um patrimônio muito antigo da cultura ocidental, seriam formas de reunir um acervo que a médio e longo prazo ficaria disponível para toda a humanidade. Lévi-Strauss não estava pensando em circunscrever o conhecimento de uma técnica específica de um grupo social apenas para este grupo, mesmo que se tratasse de uma técnica já desaparecida que pudesse oxigenar o processo de construção de uma identidade grupal. Ele pensava no contexto das relações entre culturas particulares entre si, sobredeterminadas pela noção universal de humanidade.

Segundo ele, “o conhecimento das modalidades de utilização do corpo humano seria, portanto, particularmente necessário numa época em que o desenvolvimento dos meios mecânicos à disposição do homem tende a desviá-lo do exercício e da aplicação dos meios corporais (...)”. E, reivindicando que uma organização internacional como a UNESCO se dispusesse a realizar um programa deste gênero, Lévi-Strauss, apoiado em Marcel Mauss, traçava o programa dos Arquivos Internacionais das Técnicas Corporais. Estes deveriam fazer “o inventário de todas as possibilidades do corpo humano, dos métodos de aprendizagem e dos exercícios adequados à composição de cada técnica”, representando “uma obra verdadeiramente internacional, pois não existe no mundo um único grupo humano que não poderia dar à empresa uma contribuição original”<sup>3</sup>. Prosseguia, chamando a atenção sobre o fato de que “ademais, tratava-se aqui de um patrimônio comum e imediatamente acessível a toda a humanidade, de um patrimônio cuja origem repousava no fundo dos milênios, cujo valor prático permanecia e permanecerá sempre atual e cuja disposição geral, mais do que outros meios, por ter a forma de experiências

vividas, permitirá que cada homem se torne sensível à solidariedade, ao mesmo tempo intelectual e física, que o une a toda a humanidade”.

O conceito antropológico de cultura para Lévi-Strauss pressupõe, portanto, duas noções fundamentais: a noção de humanidade e a noção de relação entre as culturas. Assim, ele contrapõe-se à definição sistematizada por Tylor de “todo complexo” e mesmo à tendência de Malinowski em circunscrever cada cultura como uma totalidade fechada nela mesma. O conceito antropológico de cultura circunscreveria-se, assim, no lugar de entrecruzamento do universal e do particular, em que os homens são iguais e realizam sua humanidade por meio de experiências particulares diferentes. A noção de relação entre as culturas permitiria observar que as culturas interagem, trocam, relacionam-se, contaminam-se e constroem-se pelo duplo mecanismo de atuação de forças externas e internas. O lugar de entrecruzamento de onde é possível observar o movimento das culturas é também um lugar dinâmico de permanências e mudanças que se produzem incessantemente.

O terceiro ponto observado por Lévi-Strauss refere-se ao próprio processo do conhecimento antropológico das culturas. O antropólogo francês sublinha o aspecto dialógico entre o sujeito do conhecimento e a construção do objeto. As culturas só podem ser apreendidas enquanto representações por sujeitos que constroem o real no plano da abstração, ou seja, quando falamos em culturas estamos nos referindo a representações das culturas. O real não pode ser apreendido como tal, mas apenas como representação. Cabe lembrar que o conhecimento antropológico pressupõe sempre a existência de dois termos como condição de sua possibilidade: o sujeito e o objeto. No contexto da Antropologia Social e Cultural, o sujeito deveria desdobrar-se, colocando-se no lugar do outro e projetando para fora frações sempre decrescentes de si mesmo. Para Lévi-Strauss, o lugar proeminente da etnografia nas ciências do homem seria a de inspirar um novo humanismo, justamente pelo fato de que o método etnográfico seria capaz de apresentar uma forma experimental e concreta do processo ilimitado de objetivação do sujeito, que, para o indivíduo, seria tão dificilmente realizável. “As milhares de sociedades que existem ou existiram na superfície da terra são humanas e, nessa qualidade, nós dela participamos de maneira subjetiva: poderíamos ter nascido nelas e podemos, pois, procurar compreendê-las como se nelas tivéssemos nascido” – assinala o antropólogo.

Em suma, no próprio processo de construção do objeto – as diferentes culturas – , o que Lévi-Strauss sublinha é a bandeira de um novo humanismo. Por um lado, o antropólogo toma a si mesmo como objeto, ao estudar uma sociedade que, como a sua, é também humana; por outro lado, ele o faz sob um ponto de vista particular, um ângulo próprio de visão. O papel do sujeito, o lugar da subjetividade no processo de conhecimento das culturas diversas e plurais deve ser levado em conta, pois, em última análise, todo o processo de conhecimento nas ciências sociais faz-se sob um ponto de vista determinado e singular; todo processo de conhecimento é construído. O antropólogo não poderia jamais esquecer que sua análise, por mais objetivamente conduzida, não pode deixar de reintegrar os esforços de conhecimento das sociedades diferentes da sua subjetividade.

A relação visceral e de mão dupla entre sujeito e objeto tem sido tema de amplas reflexões no contexto da Antropologia Social e Cultural, em particular e das Ciências Sociais em geral. O importante a reter a partir destes dois textos seminais de Lévi-Strauss é que também, sob este prisma, o conceito antropológico de cultura só pode ser entendido de forma relacional – o sujeito do conhecimento relaciona-se intensamente com a cultura estudada e esta relação dialógica sujeito-objeto produz conseqüências para a produção de ambos, da cultura estudada e do sujeito que a estuda.

Assim, ao longo da História da Antropologia inúmeras reflexões têm sido empreendidas sobre processos de mudança e transformação das culturas pela ação dos próprios antropólogos e vice-versa. Histórias prosaicas de aldeias indígenas que, incorporando as propostas e os discursos antropológicos, passaram a vender histórias de vida e diagramas de parentesco ou a dar importância a tradições já desaparecidas motivados, pelas curiosidades de antropólogos e pesquisadores. Por outro lado, não foram poucos os antropólogos que se converteram a religiões tradicionais de seus grupos de estudo, tornando-se muitas vezes babalorixás, pais e mães de santo, pastores ou missionários. A experiência visceral de contato com outros povos é capaz de modificar radicalmente idéias e pontos de vista de ambos os lados e podemos mesmo dizer que o antropólogo é aquele para quem a construção de sua própria subjetividade passa necessariamente pela relação com a alteridade. Trata-se de uma subjetividade em processo, mutante, relacional.

## 2. O conceito antropológico de cultura e a exposição “Tempo e Espaço na Amazônia – os Wajãpi”, no Museu do Índio

Com base nas três dimensões da cultura – a noção de que as culturas representam a expressão da diversidade na unidade ancorada no conceito de humanidade, a noção de que as culturas se constroem em permanente processo relacional e a noção de que as culturas só podem ser apreendidas na forma de representações, numa via dialógica entre o sujeito e o objeto do conhecimento –, passarei agora a refletir sobre uma experiência museológica contemporânea, com o intuito de levantar algumas questões.

Recentemente, foi montada a exposição “Tempo e Espaço na Amazônia – os Wajãpi”, no Museu do Índio no Rio de Janeiro. Segundo depoimento de seu diretor, a exposição insere-se numa política do Museu do Índio voltada para quatro metas principais. Em primeiro lugar, realizar exposições que focalizem culturas indígenas particulares, questionando a visão que perdurou por muito tempo dentro e fora da instituição a respeito da representação de um índio brasileiro genérico. Em segundo lugar, realizar exposições assinadas por antropólogos que trabalhem com grupos indígenas específicos, valorizando as curadorias, ou seja, valorizando a adoção de um ponto de vista particular, nomeando o sujeito do conhecimento, a perspectiva a partir da qual cada representação de uma cultura é construída. Em terceiro lugar, estimular a participação dos próprios grupos cujas culturas são representadas no museu, de modo a favorecer o intercâmbio entre estes grupos, os curadores da exposição e os técnicos do museu e de modo que as exposições apresentem resultados também para os índios. E, em quarto lugar, inserir a exposição num contexto de modernização da instituição, utilizando sofisticadas técnicas museográficas e visando conferir a estas culturas particulares o mesmo status de outras exposições em museus das chamadas “altas culturas”<sup>3</sup>.

O diretor do Museu do Índio, José Carlos Levinho, convidou para a curadoria da exposição sobre os Waiãpi do Amapá a antropóloga Dominique Gallois, professora-doutora do Departamento de Antropologia e coordenadora do Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da Universidade de São Paulo. Dominique Gallois desenvolve pesquisa etnológica com os Waiãpi há mais de vinte anos, com trabalhos publicados sobre a história, a cosmologia e o xamanismo desses povos Tupi da Amazônia. Além disso, é assessora do Centro de Trabalho Indigenista CTI, para coordenação e execução, junto a este grupo Waiãpi, de programas de intervenção nas áreas de educação e controle territorial.

Os Waiãpi moram no Amapá e vivem numa terra demarcada, a Terra Indígena Waiãpi, com 604 mil hectares. A demarcação começou em 1994 e terminou em 1996. Cada grupo Waiãpi mora em uma aldeia separada. Alguns moram muito longe, outros moram perto. É um total de 13 aldeias, e a população vem aumentando sensivelmente. No mesmo ano que começou a demarcação dessa terra, 1994, os Waiãpi criaram uma organização não governamental, a APINA (Conselho das Aldeias Waiãpi). Através dessa ONG, eles vêm desenvolvendo projetos de desenvolvimento sustentável ligados ao artesanato e ao garimpo, com substâncias não poluentes, além de produção e venda de produtos agrícolas, como o cupuaçu, a copaíba e a castanha.

O processo de concepção e montagem desta exposição foi muito rico, envolvendo pessoas com pontos de vista muito diferenciados e constituindo um lugar de entrecruzamentos de idéias, representações, pontos de vista, tecnologias, afetos e sentimentos.

Prova primordial disto é o fato de a antropóloga curadora não ser uma especialista em montagem de exposições e não haver até então realizado uma exposição sobre o seu tema de pesquisa no Museu do Índio. Em segundo lugar, houve a participação dos próprios índios no processo de concepção e montagem da exposição, o que não é usual no contexto dos museus.

A curadoria abrangeu todas as etapas do projeto, da conceituação à definição dos objetos e confecção dos textos. O projeto de museografia ficou a cargo do setor de Museologia da instituição. Para além do resultado propriamente dito da montagem da exposição, vale a pena analisar as conseqüências do intercâmbio de experiências, conhecimentos e tradições culturais entre a curadora, os técnicos do museu e os índios.

O principal eixo do trabalho de curadoria consistiu em conceber o fio condutor a partir do qual a cultura dos Waiãpi seria narrada ou representada. Nomear uma narradora neste contexto pareceu-me excelente estratégia, evitando que a cultura do grupo aparecesse como uma totalidade cristalizada, na qual os objetos fossem exibidos como representações metonímicas desta totalidade. A figura da narradora evitaria também a apresentação da cultura waiãpi como algo fora do tempo, como se tivesse sido sempre assim, impermeável a mudanças e transformações. Além do mais, a narração em primeira pessoa permite que o visitante possa se aproximar de um ponto de vista específico e singular sobre a cultura em questão e com ele interagir. Assim, reforçava-se a idéia

não de uma verdade absoluta ou de um todo cristalizado, mas de uma escolha narrativa sobre o outro.

A escolha em questão consistiu em apresentar a visão de mundo deste povo indígena da Amazônia, privilegiando inicialmente suas festas, seus mitos e o olhar de seus pajés. Na outra parte da mostra, a curadora decidiu apresentar diversos aspectos do conhecimento destes índios, principalmente o conhecimento de etnobotânica, sobre a flora e a fauna da região, bem como os usos que fazem da floresta e os artefatos produzidos para sua subsistência. Sobre a concepção de tempo dos waiãpi foi confeccionado um calendário criado num trabalho conjunto entre a antropóloga e os waiãpi.

Para realizar este projeto, a curadora e a equipe do setor de museologia do museu firmaram um compromisso de incorporar ao desenho inicial o ponto de vista dos índios waiãpi sobre sua própria cultura. Este procedimento implicava a abertura para alterações de diversas ordens, inclusive na abordagem estética da própria museografia concebida pelo setor.

A participação dos índios deu-se em todos os momentos, tendo início com a confecção dos objetos para a exposição. Dominique Gallois explica que “os Waiãpi se mobilizaram para produzir a coleção de mais de 300 objetos e todos os materiais necessários para a casa que seria construída no Rio. Com apoio dos jovens que dirigem o Conselho das Aldeias/Apina, os produtores comunicavam-se através da radiofonia, circulavam listas, preocupados com os prazos e com a qualidade dos objetos”. No entender da antropóloga,

“foi a primeira vez que um grupo indígena da Amazônia participou tão intensamente e, sobretudo, coletivamente, da preparação de uma exposição. Eles se organizaram para que todos os diferentes grupos locais da área pudessem colaborar com o evento. Foi assim que eles fizeram a lista dos objetos, distribuindo tarefas entre todos. Durante três meses, trabalharam muito em todas as aldeias, selecionando as melhores peças, transportando tudo desde lugares muito distantes. Depois, escolheram as pessoas que viriam para orientar a montagem da mostra e os músicos que iriam tocar suas flautas na festa de abertura.”<sup>5</sup>

Sobre a participação dos waiãpi na mostra, devemos destacar alguns aspectos importantes. Em primeiro lugar, esta participação não se deu de forma isolada, mas organizada, já que a troca com o museu foi mediada pela ONG APINA – criada a partir de trocas de informações entre os índios, a antropóloga e outros grupos e entidades. Cabe lembrar que faz parte do processo de luta e de afirmação dos grupos indígenas a criação de entidades próprias para a defesa de seus interesses. Os índios não se colocam mais como objetos da tutela de organismos estatais, mas falam em seu próprio nome de maneira organizada. Este é um dado novo, importante de ser levado em consideração por museus e instituições congêneres.

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

A curadora da mostra teve também o cuidado para que todas as aldeias waiãpi fossem contempladas, integrando-as coletivamente na produção da mostra. Sua preocupação era de que o museu adquirisse peças de todas as aldeias, para não gerar conflitos internos ao grupo e estimulá-los a produzir seus próprios objetos, valorizando-

os. Todos os objetos foram comprados em duplicata, visando produzir uma coleção para o acervo do museu e uma outra para a exposição, visando a itinerância da mesma.

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

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

Mas a participação mais ativa deu-se na montagem da casa waiãpi. Matapi, Noé, Mata e Emyra foram os índios designados para virem ao Rio de Janeiro montar a jurá, uma casa tradicional dos índios waiãpi. O detalhe importante é que eles nunca tinham vindo ao Rio. O processo da montagem desta casa, com 5,5 metros de altura, 5 metros de largura e 9 metros de comprimento, foi muito rico em termos de relações interculturais, no que se refere aos funcionários do museu que colaboraram com eles.

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

Ainda assim, o processo de construção da jurá no museu foi bem diferente do mesmo processo na aldeia. Na aldeia, é o dono da casa que a constrói sozinho com a ajuda da família e as mulheres ajudam a carregar o material. Enquanto na aldeia o waiãpi pode levar até um ano para construir a Jurúá – tendo ainda de dividir o seu tempo entre outras atividades, como a roça, a caça e a pesca –, no Museu do Índio a ambientação

ficou pronta em uma semana, tanto por causa da dedicação dos quatro índios que vieram apenas para este fim como por causa da disponibilidade da matéria-prima.

Nesse processo, aconteceram algumas situações inusitadas, como índios posando para fotos com funcionários do museu, dando entrevista para a televisão, conversando com estudantes, provando da comida da cantina do museu e passeando pela cidade. O que se passou em uma semana no Rio de Janeiro certamente foi uma experiência muito rica, que afetou todas as partes envolvidas: os índios, os funcionários do museu, os visitantes e todos os que entraram em contato com esses índios por algum motivo.

O entrecruzamento de pontos de vista diferenciados – o da curadora, da equipe do museu, dos próprios índios – gerou como resultado final uma exposição onde a construção da alteridade waiãpi é também um processo de construção de identidades e de subjetividades. Em outras palavras, trata-se de um processo de afetamentos e afetividades onde os diversos sujeitos interrelacionam-se e transformam-se mutuamente.

A permanência de valores e preceitos dos waiãpi conjuga-se com a criatividade da museografia e soluções tecnológicas altamente sofisticadas. Na apresentação da dança dos peixes, por exemplo – um ritual importante que tematiza a criação e o começo dos tempos –, ao se estabelecer a diferença entre homens e animais, procurou-se apresentar as máscaras, as flautas e os adereços utilizados pelos índios em tamanho natural. Entretanto, também se recorreu à criação poética, visto que foi encomendada a um carnavalesco a confecção de uma gigantesca cobra, seguindo os desenhos dos waiãpi, ou criado um ambiente com centenas de reproduções do peixe pacú, também a partir de moldes criados pelos waiãpi.

Deste modo, podemos entrever no processo de construção da exposição dos waiãpi no Museu do Índio sinais de rompimento com o modelo clássico da museologia ocidental, calcado na busca pela autenticidade. Mais importante do que assegurar se cada objeto ali disposto é um autêntico objeto da cultura waiãpi seria refletir sobre todo o processo que levou à montagem da exposição e entender a riqueza de questões que ele coloca.

Para além do resultado final, a montagem da mostra waiãpi aparece como mais um elemento no processo de construção das subjetividades e alteridades para cada um dos atores envolvidos. Seria interessante, por exemplo, saber que efeitos as oficinas de

confecção dos objetos para a exposição tiveram sobre os waiãpi como um todo, ou os efeitos que a experiência da passagem pelo Rio de Janeiro teve para os índios envolvidos com a exposição.

Os contatos entre as culturas, suas relações, trocas e contaminações podem ter efeitos muito positivos, de transformações e de construções de novos modos de funcionamento, necessários para a sobrevivência de um grupo social.

Sabemos, paradoxalmente, que, muitas vezes, as culturas necessitam mudar para sobreviver. É o caso do trabalho da ONG Apina, fundamental para a demarcação das terras waiãpi. Os índios dessas terras precisaram entender e se apropriar de conceitos produzidos em outro universo cultural, como "propriedade", "limites" e "fronteiras", para arregimentarem suas forças em defesa da demarcação de suas terras. Segundo eles mesmos narram, antes eles não conheciam limites, só florestas. Não precisavam estabelecer limites; toda a floresta "era deles". Agora, entendem que demarcando sua área estão defendendo não apenas suas terras, mas também a própria possibilidade de que seus descendentes continuem vivendo como waiãpi<sup>6</sup>.

Recentemente, os grafismos com que os waiãpi pintam o corpo foram registrados pela UNESCO como Patrimônio Imaterial de toda a Humanidade. Desse modo, entende-se que a cultura de um grupo particular constitui um acervo importante não apenas para este grupo, mas para toda a Humanidade.

Por outro lado, estes mesmos waiãpi, que realizam tão belo trabalho de grafismo, confeccionam coroas de plumas de papo de tucano como adornos cotidianos dos homens. A coroa akanytar, usada em certos rituais, requer por vezes a morte de 15 tucanos e algumas araras<sup>7</sup>. Todo ano, os pajés consultam o espírito dos pássaros para saber se devem matar muitas ou poucas aves. Quando o espírito dos pássaros consente, ocorre uma grande matança na aldeia. Inicialmente, eles confeccionavam estes adornos apenas para os rituais, mas, com o contato crescente entre as culturas, estes adornos são cada vez mais disputados por um mercado ávido de produtos exóticos.

Voltando à questão colocada por Lévi-Strauss, o conceito antropológico de cultura pressupõe um duplo movimento relacional: das culturas entre si e destas com a noção universal de humanidade. Desse modo, qual deve ser a postura de um antropólogo ou de

um museólogo ao abordar uma cultura diferente da sua? Deve ser uma postura contemplativa e/ou científica, evidenciando sua lógica interna de funcionamento, ou deve ser uma postura de interferência, de troca, de diálogo?

Entendendo a necessidade de preservar as culturas humanas no quadro mais amplo de preservação de um Patrimônio para toda a Humanidade, como se colocar diante de experiências como a que aqui discorreremos enfocando a montagem da exposição dos índios Waiāpi? Devemos ter uma postura contemplativa, sacralizando, objetificando e cristalizando as culturas? Ou, pelo contrário, devemos admitir, por mais paradoxal que possa parecer, que a defesa dos ideais de realização da humanidade em suas diferenças pressupõe também a reflexão, o diálogo e a postura crítica? Num planeta ameaçado pelas devastações da natureza, como lidar com tradições culturais que podem representar perigo iminente para a preservação da diversidade das espécies animais e vegetais? Por outro lado, estaremos sendo responsáveis o bastante quando não alertamos as populações indígenas sobre os perigos da apropriação de certos costumes ocidentais, que para nós já vem se mostrando nocivos? Como pensar os museus neste milênio que se inaugura sob o signo das relações entre as culturas e que terá que enfrentar novas forças que penetram em todos os domínios da vida social, como o mercado? Como falar de “identidade cultural ou social” num contexto permanente de intersubjetividades e de inter-relacionamento entre as culturas?

Nada parece-me mais contemporâneo neste sentido que a reflexão de Michel Foucault sobre o conceito de identidade<sup>8</sup>. Diz ele: “esta identidade que nós tentamos assegurar e reunir sob uma máscara é apenas uma paródia: o plural a habita, almas inumeráveis nela disputam”. E propõe que, no lugar de buscar “reencontrar as raízes de nossa identidade”, nos obstinemos em dissipá-la e fazer aparecer todas as descontinuidades que nos atravessam. Não será este um desafio para o milênio que se inicia?

## Notas

1. Claude Lévi-Strauss, apud COMAS, J. e outros (org.). *Raça e ciência I*. São Paulo : Perspectiva, 1970, p. 231-269.
2. Lévi-Strauss, C.. “A obra de Marcel Mauss.” In: MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo : EPU/EDUSP, 1974, p. 1-36.

3. Claude Lévi-Strauss, apud COMAS, J. e outros (org.). *Raça e ciência I*.
4. *Jornal Museu ao Vivo* (nº 20, ano XII, fev. 2001 a jan. 2002). Rio de Janeiro : Museu do Índio, 2002.
5. Entrevista com Dominique Gallois. *Jornal Museu ao Vivo* (nº 20, ano XII, fev. 2001 a jan. 2002). Rio de Janeiro : Museu do Índio, 2002.
6. cf. BRASIL, Ministério da Educação e Cultura. *Livro do Artesanato Waiãpi*. Brasília, DF : CTI/MEC/NRF, 1999.
7. Idem. p. 46, 47.
8. FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro : Graal, 1979, p. 15.