

# A PARTICIPAÇÃO INDÍGENA NA MUSEALIZAÇÃO DO MUSEU DO ÍNDIO

*por*

***Leandro Guedes Nóbrega de Moraes,***  
*Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio*  
*Linha 01 – Museu e Museologia*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-  
PMUS (UNIRIO/MAST)

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

Orientador: Professor Doutor Bruno Brulon Soares

## FOLHA DE APROVAÇÃO

### A Participação Indígena na Musealização do Museu do Índio

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST/MCT, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

*Aprovado por*

Prof(a). Dr(a).  \_\_\_\_\_  
Nome do membro interno  
Prof(a). Dr(a). Priscila Faulhaber  
(PPG-PMUS UNIRIO/MAST)

Prof(a). Dr(a).  \_\_\_\_\_  
Nome do membro externo  
Prof(a). Dr(a). Marília Xavier Cury  
(MAE/USP)

Prof. Dr.  \_\_\_\_\_  
Nome do orientador  
Prof. Dr. Bruno César Brulon Soares  
(PPG-PMUS UNIRIO/MAST)

## Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

M924 Moraes, Leandro Guedes Nóbrega de  
A participação indígena na musealização do Museu do Índio / Leandro Guedes Nóbrega de Moraes. -- Rio de Janeiro, 2022.  
214f

Orientador: Bruno Brulon Soares.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, 2022.

1. museologia. 2. musealização. 3. participação indígena. 4. Museu do Índio. 5. museus etnográficos. I. Brulon Soares, Bruno, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Essa dissertação jamais seria possível sem o incentivo e apoio constante da minha esposa e companheira de vida, Isabella. Não apenas agradeço, mas dedico inteiramente a ela esse trabalho;

Agradeço o apoio e suporte constante e pela incrível compreensão nos muitos momentos de ausência de encontros familiares nos últimos anos dos meus pais, Ana e Sérgio, da minha irmã Luciana, seu companheiro Daniel e da minha sobrinha que está para chegar, Maitê;

Ao orientador Prof. Dr. Bruno Brulon Soares pelo apoio, paciência, disponibilidade e incentivos constantes desde a época da graduação. Agradeço imensamente pela generosidade manifestadas nos últimos anos nas orientações e nas inúmeras conversas;

Ao Grupo de Museologia Experimental e Imagem e aos colegas que o integram pela oportunidade de constante aprendizado e de parceria nas pesquisas;

Às professoras Priscila Faulhaber e Marília Xavier Cury pelas valiosas contribuições e referências desde a qualificação que tanto agregaram ao resultado final deste trabalho;

Ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins (PPG-PMUS UNIRIO/MAST) nas figuras de seus coordenadores e professores eo apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que viabilizou a realização dessa pesquisa;

Ao Núcleo de Memória da Museologia no Brasil (NUMMUS) e ao professor Ivan Coelho de Sá, que me concedeu a gentileza de consultar e utilizar o acervo nessa dissertação em um momento grave de pandemia, com instituições fechadas e acessos limitados;

Ao professor José Ribamar Bessa Freire, o principal responsável por me despertar o interesse em museus etnográficos (e em particular o Museu do Índio) e pelos muitos incentivos dados para trilhar esse caminho;

À José Carlos Levinho por me abrir as portas do Museu do Índio para iniciar minha pesquisa ainda em 2016. Agradeço também pela generosidade, disponibilidade e valiosas contribuições dadas ao presente trabalho;

À Ione Couto, minha amiga e mestra, todo meu carinho pelas contribuições contínuas e constantes que não se limitam apenas a essa dissertação;

À Profa. Dra. Dominique Gallois pela atenção e gentileza dispensadas desde o primeiro momento;

Ao Museu do Índio na figura de seu atual diretor, Giovani Souza Filho, que manteve as portas do museu abertas e a confiança em meu trabalho como museólogo;

Ao coordenador de Patrimônio Cultural (COPAC), do Museu do Índio, Bruno Aroni, pela compreensão, incentivo e parceria constantes, especialmente na reta final de produção da dissertação. Aos colegas e parceiros de Museologia, Daniel Lira, Isabel Santos, Paulo Múmia e Sandra Rosa;

Agradecimento mais do que especial ao Serviço de Referências Documentais (SERED), em especial a Luiza Zelesco, Maurício Almeida e Thaís Tavares pela paciência e por atenderem a todas às minhas (muitas) demandas;

Aos amigos e amigas do Museu do Índio que desde o primeiro momento demonstraram interesse na pesquisa realizada, forneceram apoio e incentivo fundamentais em todo o processo em especial Eduardo Barcellos, Elena Guimarães, Felipe Lucena, Roberta Ruas e Sayuri Fujishima;

Ao amigo Vinícius Santana pela amizade e ajuda fundamentais em todo o período, e pela companhia durante os períodos mais graves de pandemia no trajeto Méier-Botafogo;

Agradeço especialmente minha amiga e parceira de graduação e mestrado Paula Ribeiro Trocado, pelo compartilhamento de angústias e alegrias em toda a caminhada;

Às amigas e museólogas Clarissa Ribeiro, Jaddy Parovszky, Tatiana Coelho e Thaysi Soares pelas trocas constantes nos últimos anos;

Aos amigos de longa data que desde o primeiro momento sempre me incentivaram em toda minha trajetória acadêmica e profissional, professor Luiz Augusto Campos e meu camarada Thyago Simas. Não posso esquecer de agradecer à Mariana Ramalho e Thiago Hollanda, amigos e irmãos dados pela vida, que além do incentivo constante, também souberam compreender e respeitar as minhas ausências.

## RESUMO

GUEDES, Leandro. **A participação indígena na musealização do Museu do Índio**

Orientador: Bruno César Brulon Soares. UNIRIO/MAST. 2022. Dissertação.

A presente dissertação possui como objetivo analisar a participação indígena na musealização do Museu do Índio, observando três momentos distintos da musealização, compreendidas segundo o modelo teórico proposto por Zbynek Z. Stránský de “seleção”, “tesaurização” e “apresentação”. Nosso interesse não é apenas identificar os momentos históricos em que os indígenas surgem como atores na performance da musealização do Museu do Índio, mas discutir de que maneira os povos indígenas de fato se inseriram nesses processos, se como objetos ou sujeitos, observando as possibilidades e limites que ocorrem nas negociações interculturais entre as autoridades científicas (antropólogos, museólogos, o próprio museu) e os indígenas. Como metodologia foram realizadas entrevistas e pesquisas documental e de fontes primárias com a finalidade de identificar as participações indígenas no Museu do Índio e os critérios de musealidade que regeram a musealização em cada momento abordado. O primeiro momento compreende a criação do Museu do Índio em 1953 por Darcy Ribeiro e a atuação de seu primeiro funcionário indígena, Januário Sorominé, até sua demissão nos anos 1970. Em seguida abordamos a primeira iniciativa de participação indígena institucionalizada do Museu do Índio, iniciada em meados dos anos 1980 com a gestão de Cláudia Menezes. Por fim, o terceiro momento de musealização inaugurado sob a gestão de José Carlos Levinho, notadamente a partir do início dos anos 2000 com a exposição “Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi”, que estabelece um sistema de “parcerias” entre especialistas e povos indígenas que inaugura um novo paradigma no Museu do Índio.

Palavras-chave: musealização; participação indígena; Museu do Índio, museu etnográfico

## ABSTRACT

GUEDES, Leandro. **The indigenous participation in the musealization of the Indian Museum.**

Orientador: Bruno César Brulon Soares. UNIRIO/MAST. 2022. Dissertação.

The main objective of this dissertation is to analyze indigenous participation in the musealization of the Indian Museum, observing three distinct moments of musealization, understood according to the theoretical model proposed by Zbynek Z. Stránský of “selection”, “thesaurization” and “presentation”. Our interest is not only to identify the historical moments in which indigenous people appear as actors in the musealization performance of the Indian Museum, but also to discuss how indigenous peoples actually take part in these processes, whether as objects or subjects, discussing possibilities and limits. existing in intercultural negotiations arising from authority relations between specialists and indigenous people, observing the possibilities and limits that occur in intercultural negotiations between scientific authorities (anthropologists, museologists, the museum itself) and indigenous people. The methodology adopted was to conduct interviews, documental research and primary sources research to identify indigenous participation in the Indian Museum and the museality criteria that guided the musealization. The first musealization moment is the creation of the Indian Museum in 1953 by Darcy Ribeiro and the performance of its first indigenous employee, Januário Sorominé, until his resignation in the 1970s. Then, the first institutionalized indigenous participation initiative held in the mid-1980s under the management of Cláudia Menezes. Finally, the third moment of musealization inaugurated under the management of José Carlos Levinho, notably from the beginning of the 2000s with the exhibition “Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi”, which creates a system of “partnerships” between specialists and indigenous peoples, which inaugurates a new paradigm at the Indian Museum.

Keywords: musealization; indigenous participation; Indian Museum; ethnographic museum

## SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:

- ABA** – Associação Brasileira de Antropologia
- APINA** – Conselho das Aldeias Wajãpi
- CIMI** – Conselho Indigenista Missionário
- CNPI** – Conselho Nacional de Proteção aos Índios
- CTI** – Centro de Trabalho Indigenista
- ELSP** – Escola Livre de Sociologia e Política
- FUNAI** – Fundação Nacional do Índio
- GTZ** – Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit
- ICOM** – Conselho Internacional de Museus
- ICOFOM** – Comitê Internacional para a Museologia
- IEPE** – Instituto de Pesquisa e Formação Indígena
- IPHAN** – Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional
- ICTOP** – Comitê Internacional de Treinamento de Pessoal
- I.R.** – Inspetoria Regional
- ISS** – Icofom Study Series
- MAIC** – Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio
- MAM** – Museu de Arte Moderna
- MINON** – Movimento Internacional para uma Nova Museologia
- MNES** – Movimento Nova Museologia e Experimentação Social
- MuWoP** – Museological Working Papers
- NUMMUS** – Núcleo de Memória da Museologia no Brasil
- OIM** – Office International des Musées
- PROGDOC** – Projeto de Documentação de Línguas e Culturas
- SE** – Seção de Estudos
- SPHAN** – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- SPILTN** – Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais
- SPI** – Serviço de Proteção aos Índios
- T.I.** – Terra Indígena
- UNESCO** – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
- UNIRIO** – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
- USP** – Universidade de São Paulo

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Mostruário da 1a. Inspecção Regional do Amazonas - MF. 342, FG. 336 – (SERED/Museu do Índio).....	33
Figura 2 - Sede do Museu do Índio na Rua Mata Machado - (SERED/Museu do Índio)..	41
Figura 3 - Primeira página do Livro de Tombo do Museu do Índio (SERED/Museu do Índio).....	45
Figura 4 - Projeto do arquiteto Aldary Toledo (SERED/Museu do Índio) .....	49
Figura 5 - Esquema do Museu do Índio por Aldary Toledo (SERED/Museu do Índio).....	49
Figura 6 – Capa do Diário de Notícias (detalhe) de 09 de Janeiro de 1953.....	50
Figura 7 - Carteira de identificação de Geraldo Pitaguary no Museu do Homem de Paris (NUMMUS/UNIRIO).....	57
Figura 8 - Carteirinha de estudante bolsista estrangeiro do governo francês, 1952-1953 (NUMMUS/UNIRIO).....	58
Figura 9 - Matéria (detalhe) sobre o Museu do Índio. Diário de Notícias, 09 de Janeiro de 1953.....	60
Figura 10 - Vitruines do Museu do Homem em Paris (COUTO, 2009, p. 265) .....	62
Figura 11 – Vitruine do Museu do Índio, 1953 (SERED/Museu do Índio) .....	62
Figura 12 - Exposição no Museu do Índio. Em primeiro plano estante com acervos de plumária, e em segundo plano objetos dispostos com a finalidade de recriar um ambiente tradicional indígena (SERED/Museu do Índio) .....	68
Figura 13 - Exposição do Museu do Índio. Cestarias indígenas exibidas na parede sem identificação (SERED/Museu do Índio) .....	68
Figura 14 - Acampamento Karajá (SERED/Museu do Índio).....	69
figura 15 - Diário de Notícias, 25 de março de 1954. Segunda seção .....	72
Figura 16 - Jornal do Brasil, 18 de abril de 1954.....	73
Figura 17 - Livro de assinaturas do Museu do Índio, contendo assinaturas de Rivière e Michele Richet .....	74
Figura 18 - Relatório de Geraldo Pitaguary, 1953 (SERED/Museu do Índio).....	78
Figura 19 – Manchete (detalhe) do Jornal Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1956. ....	93
Figura 20 - Matéria de O Globo sobre Januário Sorominé. Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1965.....	97
Figura 21 - Ordem de serviço com permissão para Januário acompanhar a "Expedição Cachimbo", do SPI.....	101
Figura 22 - Autorizações expedidas pelo SPI para que Januário ficasse responsável pelos atendimentos a indígenas que buscavam ajuda no Museu do Índio e no SPI no Rio de Janeiro.....	101
Figura 23 - Trecho do relatório anual do setor de Museologia, 1973 (SERED/Museu do Índio).....	102
Figura 24 - Mapa colocado na entrada da exposição "Áreas Culturais Indígenas" (SERED/Museu do Índio).....	105
Figura 25 - Legenda em vitruine da "1a. Área Cultural" (SERED/Museu do Índio).....	105
Figura 26 - Vitruine com objetos das categorias de cerâmica, trançados e implementos de madeira da "1a. Área Cultural" (SERED/Museu do Índio) .....	106
Figura 27 - Detalhes da exposição "Áreas Culturais Indígenas".....	106
Figura 28 – Trecho do relatório produzido por Marília Duarte Nunes sobre Januário	

Sorominé (SERED/Museu do Índio).....	108
Figura 29 - Ofício assinado por Heloísa Alberto Torres, presidente do CNPI, solicitando matrícula na Escola República do Peru para Januário concluir os estudos (SERED/Museu do Índio).....	109
Figura 30 - Diploma de conclusão do curso de "agente social" concluído por Januário Sorominé (SERED/Museu do Índio).....	109
Figura 31 - Casa Xavante construída nos jardins do Museu do Índio (SERED/Museu do Índio).....	123
Figura 32 - Matéria sobre Cuhkrã Kaingang, Jornal do Brasil, 13 de abril de 1988 .....	124
Figura 33 - Matéria sobre Cuhkrã Kaingang produzida pelo Jornal do Brasil em 16 de abril de 1988.....	125
Figura 34 - Esquema de visitação da exposição "Índio brasileiro: seu mundo econômico, simbólico e social" no Museu do Índio na rua das Palmeiras (SERED/Museu do Índio).130	
Figura 35 - Trecho de registro de coleção produzido por Marília Duarte Nunes em 1972, identificando autoria em alguns objetos. SERED/Museu do Índio .....	131
Figura 36 - Matéria sobre o "Índio na Constituinte", publicada pelo Jornal do Brasil 13 de abril de 1987 .....	134
Figura 37 - Proposta de transformar o Museu do Índio no Maracanã em um edifício-garagem. Diário de Notícias, 06 de junho de 1971 .....	139
Figura 38 - Proposta de instalar o Museu do Índio no Parque Lage.....	140
Figura 39 - Planta com proposta da instalação do Museu do Índio no Parque Lage - SERED/MI .....	140
Figura 40 - Obras de recuperação do casarão do Museu do Índio na rua das Palmeiras nos anos 1980 .....	144
Figura 41 - Ficha de catalogação produzida pela museóloga Marília Duarte Nunes (SERED/Museu do Índio).....	148
Figura 42 - Exposição "Corpo e Alma Indígena" (SERED/Museu do Índio).....	149
Figura 43 - "Jurá". Casa tradicional Wajãpi construída na aldeia (SERED/Museu do Índio) .....	178
Figura 44 - Construção da "jurá" nos jardins do Museu do Índio pelos Wajãpi.....	179
Figura 45 - Construção da " jurá " nos jardins do Museu do Índio pelos Wajãpi.....	179
Figura 46 - Construção da "jurá" nos jardins do Museu do Índio pelos Wajãpi.....	180
Figura 47 - Indígena Wajãpi conversando com estudantes na "jurá".....	180
Figura 48 - "A dança dos peixes" e a "moju" na primeira sala da exposição "Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi" (SERED/Museu do Índio).....	181
Figura 49 - Entrada da segunda sala "Músicas e festas" (SERED/Museu do Índio).....	182
Figura 50 – Ambientação da Sala "Resguardo da moça" (SERED/Museu do Índio).....	183
Figura 51 - Vitrine com objetos tecidos na sala "Resguardo da moça" (SERED/Museu do Índio).....	183
Figura 52 - Sala "Arte Gráfica" (SERED/Museu do Índio) .....	184
Figura 53 - Sala "Produção" (SERED/Museu do Índio) .....	184
Figura 54 - Os Wajãpi visitando a exposição "Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi" (SERED/Museu do Índio).....	187
Figura 55 - Os Wajãpi visitando a exposição "Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi" (SERED/Museu do Índio).....	187

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>2</b>
<b>Capítulo 1 - Museu do Índio: Etnologia, Museologia e Indigenismo.....</b>	<b>9</b>
<b>1.1 - Museus e Musealização .....</b>	<b>12</b>
<b>1.2 – O “Outro” e os Museus Etnográficos.....</b>	<b>18</b>
1.2.1 - A criação do SPI: Tutela e Indigenismo	21
1.2.2 - O Índigena como Patrimônio Nacional	26
<b>1.3 - A criação do Museu do Índio.....</b>	<b>29</b>
1.3.1 - A musealização na Seção de Estudos do SPI (1943-1952)	34
1.3.2 – As bases teóricas de construção do Museu do Índio	51
<b>Capítulo 2 - Participação indígena e autoridade científica no Museu do Índio: Pode o subalterno musealizar? .....</b>	<b>86</b>
<b>2.1 – O caso de Januário Santa Rosa Sorominé: Participação ou reprodução do discurso da autoridade etnográfica.....</b>	<b>92</b>
<b>2.2 – Um novo ciclo de musealização: A gestão Cláudia Menezes e as primeiras iniciativas institucionais de participação indígena no Museu do Índio.....</b>	<b>112</b>
2.2.1 - O Museu do Índio como dinamizador cultural: indicando possibilidades	115
<b>Capítulo 3 – Tempo e espaço na Amazônia: Os Wajãpi no Museu do Índio .....</b>	<b>137</b>
<b>3.1 - Novas coordenadas no tempo-espaço: Limites e possibilidades da participação indígena na musealização do Museu do Índio .....</b>	<b>150</b>
<b>3.2 – Considerações Finais: O Museu do Índio mudando os seus paradigmas da musealização .....</b>	<b>190</b>
<b>Referências.....</b>	<b>194</b>

## **INTRODUÇÃO**

## INTRODUÇÃO

Minha trajetória no Museu do Índio começa em 2016 ainda como estudante da graduação em Museologia, na qualidade de bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), orientado pelo professor Bruno Brulon Soares, que não por acaso também é o orientador desta dissertação. Embora a minha presença no museu como um “pesquisador aprendiz” comece em meados de 2016, o interesse pelo Museu do Índio - sua história, acervo e principalmente o fascínio pelas culturas dos povos indígenas brasileiros e suas relações com os museus, a formação de coleções etnográficas -, me foram despertadas logo no início do curso de Museologia, iniciado no primeiro semestre de 2014 com as aulas ministradas pelo professor e mestre José Ribamar Bessa Freire. Atualmente também tive o privilégio de trabalhar como museólogo consultor no Museu do Índio, realizando trabalho de salvaguarda, conservação preventiva e documentação museológica dos mais de vinte mil objetos do acervo museológico sob a guarda do Museu do Índio.

Sob a orientação do professor Bruno Brulon começamos o trabalho de pesquisa sobre o mesmo tema a que essa dissertação se dedica: investigar a participação indígena na musealização do Museu do Índio. Cientes dos projetos desenvolvidos pelo Museu do Índio desde o início dos anos 2000 envolvendo a participação dos indígenas em um sistema de parcerias, decidimos na ocasião, além de levantar exposições que o museu desenvolveu nesse formato, fazer um levantamento anterior a essa data na tentativa de identificar as presenças indígenas no museu e os critérios que regeram a musealização nesses períodos. Um dos principais resultados foi a possibilidade de identificar indígenas como o Xerente Januário Santa Rosa Sorominé e o Kaingang Cuhkrã Irontire como sujeitos que até então haviam sido invisibilizados ou desconsiderados não somente na história do próprio Museu do Índio, mas nas produções antropológicas e museológicas sobre o tema. Expandir a pesquisa no mestrado e assim torná-la mais “robusta”, ou seja, com mais informações e dados capazes de produzir um material de discussão mais maduro se tornou um caminho natural a ser percorrido. Ainda assim, dado o recorte necessário a uma pesquisa em nível de mestrado, temos ciência que muitos assuntos de absoluta relevância não serão abordados com a maneira aprofundada que merecem e que um ou outro fato ou detalhe podem acabar ficando de fora.

Com a pesquisa para a dissertação foi possível ampliar o olhar e nos deter com mais atenção aos processos de negociação interculturais e de construção de relações de autoridade entre especialistas, museu e povos indígenas envolvidos na musealização, e ao mesmo tempo refletir sobre as possibilidades e limites da participação indígena em processos colaborativos e interculturais na forma de “museologias colaborativas”,

“parcerias”, ou “curadorias compartilhadas” e como a entrada de novos atores no museu pode modificar processos. Também é um dos objetivos da pesquisa analisar de que maneira os indígenas foram se inserindo nos processos que compõem a musealização do Museu do Índio, compreendidas segundo o modelo teórico proposto por Zbynek Z. Stránský de “seleção”, “tesaurização” e “apresentação”, debatendo a luz da teoria museológica, dos estudos culturais e dos estudos subalternos, em que medida os atores indígenas passam a ser percebidos de objetos a sujeitos, debatendo sobre as representações e traduções das culturas indígenas que passam a ser produzidas no Museu do Índio.

A metodologia adotada foi a Museologia Experimental, que torna o objeto de estudo da Museologia e sua aplicação comprometida aos diferentes regimes de valor, possibilitando rompimentos com a uma ideia única – e invariavelmente eurocentrada – de museus e produção de patrimônios, comprometida com a criação e transformação de realidades sociais diversas na musealização (BRULON, 2019). Pesquisar o Museu do Índio não se mostrou uma tarefa fácil: são mais de 70 anos de história oficial do museu, que apesar de fundado oficialmente em 19 de abril de 1953, tem sua história iniciada pelo menos uma década antes. Além de possuir uma biografia riquíssima, a uma trajetória do Museu do Índio está conectada com as complexas relações estabelecidas entre o Estado nacional e seus agentes com os povos indígenas, da mesma forma que também se relaciona diretamente com a formação de antropólogos e museólogos, e da especialização da Antropologia e da Museologia no país. É no contexto dos museus etnográficos, onde há disputa pelos sentidos investidos às referências culturais, que regimes de valor imprevisíveis e inerentes aos próprios indígenas, passam a atuar em sua automusealização, gradativamente (BRULON, 2019). Ao estimular práticas e teorias museológicas que devem atuar no esforço de retirar os indígenas e suas próprias narrativas, suas existências histórica e politicamente subalternizadas de seu exílio simbólico, que a museologia experimental configura-se como metodologia apropriada para tais análises, uma vez que se propõe a levar em consideração arranjos museais que fogem do tradicionalmente instituído.

Com a adoção dos necessários protocolos sanitários de isolamento impostos pela pandemia nos anos de 2020 e 2021, a pesquisa no mestrado por vezes se mostrou muito desafiadora. Com locais fechados ou operando em regimes de escala de horários diferenciadas, conseguir alguns materiais para pesquisa foram mais demorados, ou mesmo impossíveis. Apesar de algumas dificuldades apresentadas, com o objetivo de identificar as presenças indígenas na musealização do Museu do Índio foram realizados levantamentos e leituras de quase vinte mil páginas de arquivos produzidos pela SE e pelo Museu do Índio, principalmente pelo setor de Museologia, entre os anos de 1945 a 2001 armazenados no Serviço de Referências Documentais (SERED). Parte desses

documentos foram analisados a partir de impressos, principalmente os produzidos entre 1945 e 1952, e a maioria em arquivos de formato digital. Para melhor aproveitamento do material, providenciei a separação do que seria útil para o propósito do trabalho, produzindo arquivos em que destacava cronologicamente os acontecimentos que envolvessem a musealização e identificando atores indígenas sempre que estas surgiam nos relatórios. À exceção dos relatórios produzidos durante a gestão da museóloga Marília Duarte Nunes, do início dos anos 1960 até o fim dos anos 1970, ricos em detalhes sobre tudo o que acontecia no museu nos mínimos detalhes - aquisição de objetos, restauro e conservação, resultados quantitativos de cada setor do museu, frequência de visitantes, escolas agendadas para visitação, férias de funcionários, problemas enfrentados pela institui o, etc. - os demais relatórios possuíam muitas lacunas que só puderam ser preenchidas por outras fontes.

Uma das formas encontradas de cobrir essas lacunas foi recorrer   análise de mais de 3 mil matérias de jornal disponibilizadas na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, compreendendo os períodos de 1950 a 1999, e depois expandidos para 2001. A partir da leitura desses materiais produzi uma linha do tempo, agrupando todas as matérias encontradas sobre determinado assunto, referenciando os jornais.   praticamente impossível que os jornais em suas manchetes abordem algo tão específico sobre a Museologia como a aquisi o de objetos, critérios de musealidade, musealiza o. Diante da impossibilidade de encontrar algo nesse sentido, o foco voltou-se então por temas relacionados a musealiza o como a abertura de novas exposi es, parcerias, atividades desenvolvidas pelo museu, a percep o da opinião pública sobre o Museu do  ndio (especialmente em seus primeiros anos de existência), as crises que o museu atravessou - e que perpassam constantemente esse trabalho - e principalmente na identifica o de indígenas que trabalharam no Museu do  ndio. Consultamos o vasto acervo documental do Núcleo de Memória da Museologia do Brasil (NUMMUS), localizado na Escola de Museologia da UNIRIO. Na ocasião foi analisado o fundo destinado ao museólogo Geraldo Pitaguary, primeiro museólogo do Museu do  ndio junto a Dulce Rebello, que foram fundamentais para a produ o do primeiro capítulo dessa disserta o. Também foram conduzidas entrevistas e conversas com o ex-diretor do Museu do  ndio José Carlos Levinho, a museóloga Ione Couto, ambos com mais de 30 anos de trajetória a serviço do museu, a antropóloga e curadora da exposi o "Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi", Dominique Tilkin Gallois.

As análises de participa o indígena na musealiza o do Museu do  ndio são discutidas em três capítulos. No primeiro capítulo iniciamos a discussão com os conceitos específicos da Museologia a partir das formula es propostas por Zbynek Z. Str nsk y. Tentaremos demonstrar que contemporaneamente o objeto de estudo da Museologia vem sendo deslocado para a musealiza o, como atestam os trabalhos de pesquisadores como

os supracitados Brulon, Cury, Mairesse, Van Mensch, dentre outros (além do próprio Zbynek Z. Stránský), que foram aprimorando esta conceitualização, que “não começa e tampouco se limita aos museus” (BRULON, 2018, p.198). Para Brulon, ainda de acordo com o autor, compreendemos a “Museologia como ciência que estuda, não os valores em si, mas sua construção social, que Stránský é levado a conferir relevância ao conceito de musealização” (BRULON, 2017). Adotaremos a linha de pensamento do museólogo ao tomarmos a musealização como o “fio condutor da experiência museal” (idem), ao analisarmos os processos de musealização e da participação indígena no Museu do Índio. Posteriormente avançamos para apresentar um breve panorama histórico das políticas indigenistas com os autores Antônio Carlos de Souza Lima, João Pacheco de Oliveira, Darcy Ribeiro e Roberto Cardoso de Oliveira, dentre outros que antecederam a criação do museu. Ainda no primeiro capítulo também apresentamos um breve panorama nas formas de representação do indígena como patrimônio nacional com o objetivo de demonstrar como a criação da SE e o surgimento do Museu do Índio, irão contribuir para uma mudança na abordagem dos indígenas para a época.

A criação do Museu do Índio e seus primeiros critérios utilizados na musealização, gestada na SE muito antes de sua inauguração oficial em 1953, é discutida com o uso de relatórios produzidos no período, as produções científicas das museólogas Ione Couto e Lucia van Velthem, de Bruno Brulon Soares, primordialmente. Em seguida, a construção do discurso nas primeiras exposições do Museu do Índio adotados por Darcy Ribeiro, influenciado diretamente pela sua própria formação como antropólogo, e nas relações construídas com Paul Rivet e Georges Henri-Rivière do Museu do Homem de Paris criaram uma espécie de “bricolagem” entre o culturalismo boasiano e a museografia francesa, com apelos estéticos e de discurso humanista dos franceses.

No segundo capítulo começamos a discutir efetivamente as presenças indígenas do Museu do Índio, começando com a atuação de Januário Santa Rosa Sorominé como “explicador”, analisando sua trajetória profissional, buscando compreender como se deu efetivamente essa participação. Para tal levamos em consideração a cobertura dos jornais da época que realizaram coberturas sobre sua atuação como funcionário e as menções a Januário nos relatórios produzidos entre meados da década de 1950 e 1970, na tentativa de compreender como se deu efetivamente essa primeira participação indígena do Museu do Índio. Utilizamos como principais referenciais teóricos o antropólogo Roy Wagner sobre invenção da cultura em um contexto que contato com a alteridade performada no Museu do Índio, produziu objetificação e exotização por parte do público e da opinião pública, e de Gayatri Spivak e sua obra mais importante “Pode o subalterno falar?”. A compreensão do “outro”, para Spivak (2019), seria inalcançável e projetada o etnocentrismo na construção da alteridade, traduzido ao final na colonização do “outro” como figura subalterna. Ou seja, o projeto colonizador cria a imagem de um “outro” inferiorizado, com discursos silenciados,

e quando permite enunciações dos subalternizados, este discurso seria, necessariamente, mediado e necessitaria de uma permissão prévia de quem detém este poder. Transportando esta noção para o Museu do Índio, buscamos entender que papel os atores indígenas desempenharam na performance ou tradução da sua cultura e o poder que detém sobre a musealização e a construção das narrativas, utilizando Priscila Faulhaber, Talal Asad e James Clifford. Utilizamos os mesmos referenciais e critérios ao avançar no capítulo para o segundo momento de musealização, já na segunda metade dos anos 1980.

Com a gestão da diretora Cláudia Menezes um novo processo institucional de participação indígena no Museu do Índio vinha sendo desenhado, e coincidiram com o processo de reabertura da política democrática no Brasil, com a diretora Claudia Menezes, convidando os indígenas para atividades pontuais dentro dos museus, mais voltadas para atividades educativas e por uma opção da diretora, na época, em privilegiar exposições fotográficas e audiovisuais, utilizadas como recursos de revitalização cultural e como instrumento de apoio às causas indígenas e tendo Cuhkrã Irontire contratado como restaurador. Menezes pensaria o Museu do Índio como um instrumento de “prestação de serviços de natureza pedagógica”, um “dinamizador cultural” (MENEZES, 1989). As ideias de colaboração, parceria e participação indígena também começam a ser discutidas no capítulo, com Andrea Roca, Marília Xavier Cury, Michael Ames, Bruno Brulon e James Clifford. Em 1990, contrariando o quadro de otimismo e investimento que durou da segunda metade da década de 1980, o Museu do Índio entra em profunda crise. Recursos para o Museu do Índio tornaram-se escassos, serviços foram paralisados e os prédios encontravam-se destruídos.

No terceiro e último capítulo abordamos uma mudança ocorrida no Museu do Índio na forma de conceber exposições. Essa mudança afetaria a musealização através de um sistema de parcerias, apoiando projetos com especialistas que trabalham diretamente com os povos indígenas. A adoção deste novo modelo passa, na realidade, por um projeto de recuperação do museu. A implementação da nova prática curatorial através desse sistema de parcerias tem como primeiro resultado a exposição “Tempo e Espaço na Amazônia: os Wajãpi”, assinada pela curadora Dominique Gallois, e que segue como base para os demais projetos desenvolvidos pelo museu desde então. Aqui procuramos discutir não só de que maneira os indígenas participaram dos processos de musealização e sua capacidade de transformá-los. Se para Ames a colaboração trata-se de um realinhamento de poder, conseguido através da redistribuição da autoridade realizados de maneira contínua (AMES, 1999) e o posicionamento político dos indígenas força os museus, a Museologia e a Antropologia a confrontarem-se com questões fundamentais que afetam a musealização e sua relação com os indígenas (KARP, 1992), devemos também questionar as disputas de poder sobre os discursos formados sobre os indígenas nos museus brasileiros.

Esta experiência de participação dos povos indígenas no Museu do Índio seria parte, então, de uma tentativa do museu em endereçar, à sua maneira, o exercício metodológico da discussão que se propõe sobre a descolonização de práticas, inerente à museologia experimental. Importa questionar de que maneira foram construídas as negociações, traduções e participações interculturais entre indígenas e não-indígenas, que possuem entendimentos da realidade museológica por vezes diametralmente opostas, questionando se estas diferenças podem ser conciliadas e se o subalterno, pode, de fato, musealizar.

## **CAPÍTULO 1 - Museu do Índio: Etnologia, Museologia e Indigenismo**

## Capítulo 1 - Museu do Índio: Etnologia, Museologia e Indigenismo

O Museu do Índio foi fundado no Dia do Índio, em 19 de abril de 1953, pelo antropólogo Darcy Ribeiro e localizou-se, em seu primeiro endereço, em um casarão da Rua Mata Machado número 127, no bairro Maracanã, zona norte da cidade do Rio de Janeiro. O museu é criado e se mantém atrelado ao órgão indigenista oficial do Estado brasileiro, à época, o Serviço de Proteção aos Índios (SPI)<sup>1</sup>.

Esta apresentação do museu, estabelecendo sua conexão imediata com seu fundador, sua institucionalização e sua primeira localização geográfica é a que comumente estamos acostumados a ler e ouvir e já fazem parte da própria historiografia dos museus brasileiros. Ao realizarmos um trabalho de pesquisa e análise sobre o Museu do Índio, podemos perceber que sua história reserva particularidades em relação a formação de suas coleções etnográficas se comparado a outros museus brasileiros como o Museu Paraense Emílio Goeldi, o Museu Paulista e o Museu Nacional. A história do Museu do Índio também ultrapassa os quase 70 anos oficiais que a instituição completará em 2023 se levarmos em consideração sua data de criação oficial, como poderemos observar adiante.

A criação do Museu do Índio “não teve dia nem hora. Foi um processo que levou ao que é hoje”, (CHAGAS, 2003, p. 215; COUTO, 2005, p. 53). A frase, de autoria do cinegrafista e funcionário do SPI Nilo Velloso, nos dá pistas do caráter gradual do surgimento do Museu do Índio, envolvendo múltiplas etapas políticas, administrativas, de processos museológicos e de produção de pesquisas antropológicas que o museu percorreu e executou até que fosse de fato concretizado no prédio da rua Mata Machado. Instalado no seu mais famoso endereço, que ocupou até 1978, o Museu do Índio pode receber além do acervo dos povos indígenas brasileiros coletados pelo SPI ao longo dos anos, comunicar seu vasto acervo para o público. Também em seus primeiros anos, observamos nas leituras das publicações de Darcy Ribeiro que o objetivo do museu seria o de não somente apresentar e comunicar as realidades dos povos indígenas brasileiros e suas produções de cultura material, mas desfazer os estigmas que permearam - e ainda hoje permeiam - o imaginário popular sobre os indígenas: exóticos, selvagens, atrasados, empecilhos do progresso.

O mote “o primeiro museu do mundo criado, especificamente, para combater o

---

<sup>1</sup> O Serviço de Proteção aos Índios (SPI), foi fundado em 1910 pelo Marechal Mariano Cândido com o nome de Serviço de Proteção aos Índios e Localização dos Trabalhadores Nacionais (SPILTN), modificando sua nomenclatura para a primeira forma em 1918. O projeto do SPI instituía a assistência leiga, procurando afastar a Igreja Católica da catequese indígena, seguindo a diretriz republicana e positivista de separação Igreja-Estado. A ideia de transitoriedade do índio orientava esse projeto: a política indigenista adotada iria civilizá-lo, transformaria o índio num trabalhador nacional. Em 1967, após sucessivas crises, o SPI deu lugar a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) como órgão assistencialista oficial para os povos indígenas brasileiros. Informação disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/servico-de-protecao-aos-indios-spi>

preconceito” (RIBEIRO, 1955a; 1997) e de que foi “montado para desmoralizar e erradicar a ideia de que os índios são violentos e sanguinários, selvagens e brutais, malvados e astuciosos” (RIBEIRO, 1997) transformou-se, com o passar dos anos, na missão do museu e numa espécie de “marca registrada” que, de uma maneira ou de outra, acompanhou a história da instituição. O propósito do Museu do Índio enquanto foi dirigido por Darcy Ribeiro seria promover a conscientização da população nacional sobre os indígenas, enfatizando não as diferenças da nossa alteridade radical de um “outro” exotizado e próximo, encontrado no privilegiado contexto etnográfico brasileiro (PEIRANO, 2006), mas sim nas semelhanças, onde a narrativa antropológica desse lugar à identificação entre o público do museu e os indígenas, diminuindo a distância entre “nós” e os “outros”. A maneira que Darcy acharia ideal para tentar manifestar a sensibilidade do público seria através dos recursos museográficos e estéticos (RIBEIRO, 1997; CHAGAS, 2003). Para Darcy Ribeiro, o papel que o Museu do Índio viria a desempenhar representaria uma mudança no discurso político e social de como enxergar e retratar os povos indígenas dentro dos museus, evidenciando-os como parte integrante da cultura nacional.

A frase de Nilo Velloso para todos os fins, também relativiza a figura do seu “pai criador”. Construído por muitos atores e atos desde antes de 1953, e antes da chegada de Darcy Ribeiro como funcionário do SPI, o Museu do Índio desempenhou papel primordial no desenvolvimento da Antropologia e da Museologia no Brasil e no trato da política indigenista nacional, constituindo-se um marco nos dois campos de saber sendo o primeiro museu de caráter inteiramente etnográfico do país, criado e mantido nos órgãos indigenistas oficiais do Estado brasileiro.

O Museu do Índio foi fundado em uma época em que os museus etnográficos e a Antropologia ainda compreendiam o objeto etnográfico como “testemunho” de povos fadados ao desaparecimento pela extinção violenta ou pela assimilação gradual do indígena do restante da sociedade nacional. Mesmo com o fim da chamada “Era dos Museus”<sup>2</sup> no Brasil, que durou de meados do século XIX até a década de 1930, os discursos evolucionistas e deterministas sobre as populações indígenas, africanas e afro-brasileiras ainda ressoavam no senso comum e nos locais de produção de saber, como museus e universidades. A criação de um museu etnográfico dentro dos órgãos oficiais do governo, como veremos, teria como princípio manter-se alinhado cientificamente com a produção acadêmica da época e outros museus, sobretudo os museus etnográficos franceses, entre os quais podemos destacar o Museu do Homem de Paris, criado em 1937 como um museu “científico”. Embora inspirado nos modelos de museus franceses, as abordagens do Museu do Índio reservam particularidades e diferenças tanto em relação à

---

<sup>2</sup> Período que no Brasil, de acordo com (SCHWARCZ, 2017, vide bibliografia), compreenderia o período de 1870 a 1930, caracterizado pela criação dos principais museus do país e pelo seu papel determinante na produção do conhecimento científico das ciências naturais, incluindo-se a Antropologia.

forma como os povos indígenas eram representados, quanto em termos de metodologia científica, produzindo algumas inovações. O contexto político que ensejará sua criação gradual também é um fator que merece ser destacado, pois irá gerar impactos na criação do acervo, na musealidade, na musealização e nos discursos narrativos que foram utilizados nas exposições. A complexa história indígena nacional se mistura com a própria criação do Museu etnográfico do órgão indigenista oficial. Primeiro ligado ao SPI de sua criação até 1967, e desde a extinção do SPI permanece vinculado até os dias de hoje ao órgão criado para substituí-lo, a Fundação Nacional do Índio (FUNAI).

Nos debruçarmos nos primeiros anos de funcionamento do Museu do Índio significa possibilitar a compreensão de como a questão indígena era tratada na esfera política, social, científica e acadêmica do período. Assim podemos analisar quais foram os critérios de valor que regeram a musealização em seus primeiros anos e as práticas adotadas pelo Museu do Índio para criar, preservar e comunicar seu acervo etnográfico. A análise da atribuição de valor de musealidade dos objetos etnográficos produzidos e adquiridos neste contexto e que integrarão o ritual da musealização, constituído por processos dinâmicos na criação de novas realidades culturais e de acordos ontológicos (STRÁNSKÝ, 1995 apud BRULON, 2018), parte da fundamentação teórica de Zbynek Stránský de seleção, tesauroização e apresentação, e de outros museólogos que empreendem suas análises e interpretações da musealização a partir da premissa do pensador tcheco. É, ainda, por meio da análise da musealização, admitida como objeto de estudo da Museologia, e à luz da teoria museológica em que a pesquisa toma como base, que passaremos a analisar as participações indígenas no Museu do Índio em seus primeiros anos.

O objetivo do presente capítulo é observar como começa a construção das relações entre especialistas e indígenas durante o processo de musealização e na produção compartilhada de significados e narrativas, dentro de contextos históricos específicos, assim como os limites e as possibilidades institucionais destas práticas, refletindo sobre a possibilidade de uma descolonização de práticas dos museus - e da Museologia, e do papel subalterno e secundário que historicamente sempre foi destinado aos indígenas. Para tal fim, analisaremos os principais momentos da história do Museu do Índio onde pudemos identificar formas de participação indígena nos processos de musealização, analisadas sob a lógica de “ciclos de musealização” até chegar à exposição “Tempo e Espaço no Amazonas: Os Wajãpi” produzida a partir de 2001 e inaugurada em março de 2002 no Museu do Índio, considerada o ponto de virada nas práticas museológicas e da participação indígena no Museu do Índio. Esta análise fundamenta-se na hipótese de que o museu antecipou certas tendências de participação indígena desde seus primeiros anos de funcionamento - e alguns fatos serão apresentados e discutidos neste sentido no decorrer do trabalho -, mas que esta exposição especificamente seria responsável por estabelecer um novo paradigma sobre a musealização e sobre a ideia de participação indígena nos

processos que a compõem. Nas páginas que se seguem o Museu do Índio será apresentado como a personagem central após um panorama breve e geral da do indigenismo do Brasil, misturadas ao pensamento antropológico vigente à época, assim como da Museologia produzidas no Brasil até a consolidação do museu e das contribuições mútuas que pudemos estabelecer entre os campos destacados e o Museu do Índio. Em seguida apresentaremos o início da história do Museu do Índio, recuando em um momento anterior à data de sua fundação oficial para melhor compreendermos os processos que levaram o Museu a ser o que é hoje e como os processos ligados à musealização começam a ser construídos, para então podermos discutir quais papéis os indígenas assumem nesses processos.

O ponto de partida deste trabalho não tem por objetivo apresentar uma discussão historiográfica exaustiva do SPI ou das políticas indigenistas da época, embora porventura seja inevitável que se recorra a elas em alguns momentos. Vamos recuar um pouco no tempo para os acontecimentos sobre a implementação das políticas indigenistas e políticas públicas para os indígenas no Brasil, e a relação que se estabeleceu desde o século XIX, pelo menos, entre os museus e os povos indígenas, que antecedem a criação do Museu do Índio, até chegarmos no momento de sua criação e inauguração.

### **1.1 - Museus e Musealização**

A visão de que os museus se constituíram como o principal objeto de estudo da Museologia começa a ser discutida por Stránský ainda nos anos 1960. No bojo desse debate inicial, destacamos a colocação “se, analogamente, a escola não configura o objeto central da Pedagogia, ou o hospital tampouco é objeto de estudo da Medicina, como o museu, entendido pelos teóricos como um meio para se realizar determinado fim, poderia ser o objeto central da Museologia?” (STRÁNSKÝ, 1995 apud BRULON, 2018, p. 191). O autor tcheco dissocia o estudo de museus do campo da Museologia, deslocando-o como um conceito fundador, colocando o museu sob o escrutínio do olhar próprio do pesquisador museológico (DOLÁK, 2017).

Stránský, desta forma, começaria a ensaiar se não a ruptura do museu com a Museologia, uma nova forma de pensar a Museologia e principalmente sobre a definição do objeto de estudo desta ciência emergente como uma disciplina dos interstícios, “existindo entre dois polos: o das práticas – que poderiam ou não se limitar ao universo empírico dos museus – e o da reflexão teórica – que faria dos profissionais, ou museólogos, ‘seres pensantes’” (BRULON, 2017, p.408). Este movimento possibilitou a Stránský, de acordo com Brulon (2018, p. 194), “re-associar a teoria museológica à prática museal, sem, no entanto, desconsiderar o museu como objeto de interesse, mas entendendo-o como

uma das possibilidades de se materializar tal postura humana específica com a realidade”. Em 1965, Stránský afirmaria que “o objeto de cognição da Museologia não pode ser o museu, porque ele não é finalidade, mas apenas o meio” (STRÁNSKÝ, 1965 apud DOLÁK, 2017, p. 179). Colocação esta que seria defendida e ampliada nas suas produções durante os anos 1980, em que atentaria para o fato de que “a teoria museológica e a museologia têm sua própria história, diferindo grandemente da história dos museus” (STRÁNSKÝ, 1980, p. 43).

Para todos os efeitos, além de demarcar a dissociação da Museologia dos museus – e também de uma disciplina de História dos Museus –, o autor deslocaria o objeto da Museologia para outra coisa, algo que deveria “ser aquilo que provoca a necessidade da existência dos museus (...) o processo do qual os museus são a expressão” (STRÁNSKÝ, 1987, p. 159). Primeiro, o autor tcheco identificaria a musealidade como este *processo de expressão* dos museus, a esta altura já interpretados como mediadores das relações com a sociedade e como “modo específico de se apropriar da realidade como tal” (idem), e posteriormente, deslocando este fator de entendimento para a musealização, como abordaremos mais adiante. A teoria museológica seria percebida como algo em desenvolvimento e como o “centro cognitivo do sistema da Museologia” (DOLÁK, 2017, p. 182), sendo necessário para seu sucesso atender a certas necessidades sociais concretas da sociedade através de uma articulação entre teoria e o trabalho prático, compreendendo a esfera museal e se expandindo para além dos museus (STRÁNSKÝ, 1980; 1987).

Importaria para Stránský observar que o papel do museólogo, enquanto “ser pensante”, não deveria ser o de apontar o valor nas coisas, mas compreender como e por quê tais objetos adquirem valor. Conceitos como *musealia*, *musealidade* e *musealização* começaram a figurar no léxico da área a partir dos anos 1960 e a serem amplamente discutidos. As propostas de Zbynek Z. Stránský não foram imediatamente aceitas e dadas como produtos teóricos acabados, mas serviram como o ponto de partida na tentativa de organização na busca do objeto próprio da Museologia e suas primeiras articulações eminentemente teóricas. Além dos neologismos, outros termos como “museografia”, “Museologia”, “*museum studies*”, “museístico”, dentre outros, também carecem de atenção e melhores definições.

Aquilina nos lembra que pesquisas desenvolvidas nos últimos 50 anos serviram para confirmar os variados entendimentos de museólogos e profissionais de museus sobre o que seria, afinal, “Museologia”, seu status acadêmico - uma arte, uma prática (trabalho técnico), ciência, ciência aplicada, ciência em formação - e principalmente do seu objeto de estudo. Para alguns autores a Museologia abarcaria tudo o que diz respeito ao museu, às suas áreas de atividade ou sobre o objeto musealizado (*musealia*) (AQUILINA, 2011). Peter van Mensch (1994 apud CURY, 2020a) oferece em seu trabalho uma síntese dos debates dentro e fora do ICOFOM baseados no pensamento de Stránský, a saber:

“Museologia como estudo da/o(s): (1) Finalidade e organização de museus; (2) Implementação e integração de um conjunto de atividades visando à preservação e uso da herança cultural e natural; (3) Objetos de museus; (4) Musealidade e (5) Relação específica do Homem com a Realidade”.

Retomando a discussão sobre os conceitos cunhados por Zbynek Z. Stránský, o primeiro conceito, *musealia*, foi criado para designar o objeto de museu, ou melhor, a “qualidade museal” daqueles objetos percebidos para além do seu valor específico para outras áreas do conhecimento. À medida que estes objetos rompem com sua unidade simbólica (ou documental) quando são extraídos de seus contextos originais e se transformam em objetos de museu, passam a ser consideradas todas as suas possibilidades documentais que extrapolam o objeto em si (STRÁNSKÝ, 1970 apud BRULON, 2017), cabendo à Museologia lidar com a informação “estocada” na materialidade do objeto (MAROEVIC apud CERAVOLO, 2004), constituindo-se em uma “soma de significados” que se tornam compreensíveis pela Museologia através da musealidade (MAROEVIC, 2006). O objeto de museu, afirma Brulon (2017, p. 412), “não é a mesma coisa que o objeto *no* museu” (grifo do autor), pois sua “atribuição de valor está menos ligada ao seu estatuto institucional e mais determinada pelos enquadramentos sociais que lhes conferiram o estatuto museológico” (idem).

O segundo conceito, o de *musealidade*, que seria a “qualidade” ou a atribuição de valor aos “musealia”, percebidos como objetos de valor documental da natureza e da sociedade, uma vez extraídos de seu contexto de origem para tornar-se objeto de museu. Musealidade foi apresentada como o “verdadeiro” objeto da Museologia por Stránský (BRULON, 2017, 2018; DOLÁK, 2017). Para Klaus Schreiner a abordagem *stránskýana* da musealidade não seria suficiente para ser encarada como o objeto de estudo da Museologia. Seu argumento centrava-se na ideia de que o valor documental concreto do objeto (da natureza ou da sociedade) não possuiria um valor “desde o princípio”, mas somente em conexão com uma disciplina específica, fundada gnosiologicamente e seus respectivos objetivos (SCHREINER, 1980). Ou seja, para o pesquisador alemão, as fontes primárias de conhecimento, de valor documental, não poderiam ser “autoexistentes”, ou seja, não sendo possível desvincular as situações históricas de uma variedade de disciplinas científicas em favor de uma disciplina individual. Para Schreiner as fontes documentais (os musealia) não são originalmente um assunto específico da Museologia, nem a sua atribuição de valores (musealidade) que poderia ser atribuída unilateralmente, mas sim um complexo processo de aquisição, preservação, pesquisa e apresentação estabelecido através de criteriosos métodos gnoseológicos e científicos (idem), que posteriormente chamaremos de musealização. Se a Museologia estuda o valor existente nas coisas, ou sua qualidade museal, ela estaria mais próxima de um ramo de conhecimento prescritivo do que de uma ciência social. A musealidade passaria então a

ser reenquadrada, não mais como objeto de estudo da Museologia, mas como um valor atribuído, com capacidade de documentar uma determinada realidade. De acordo com Brulon “a musealidade é o que pode haver de significativo no objeto, e existe nele (em suas características materiais) assim como existe para além dele (na realidade que ele faz referência na relação em que desempenha o papel de mediador) (BRULON, 2012, p. 36). De acordo com van Mensch (2015), apesar das críticas direcionadas a Stránský, principalmente por Karl Schreiner (1980) sobre a impossibilidade de se criarem significados específicos de objetos fora de disciplinas já constituídas cientificamente, o conceito fundado por Stránský iria para além da atribuição de valores científicos, e seria uma “expressão de uma relação específica entre as pessoas e seus meios” (VAN MENSCH, 2015, p. 15, tradução nossa). Para Ivo Maroevic, a musealidade representaria “a propriedade que tem um objeto material de documentar uma realidade, através de outra realidade” (MAROEVIC, 2006, p. 111) abrangendo a maior parte das qualidades imateriais de um objeto ou patrimônio cultural e que seria este “valor imaterial e sua significação” (idem), que oferecerão a causa ou razão de sua musealização.

Para Desvallés e Mairesse, à exemplo de Stránský, haveria a necessária atribuição de cientificidade aos objetos e coleções auráticas, perfeitamente documentadas (sem quaisquer tipo de lacunas informacionais), mas ainda carregando a noção de objetos como fragmentos ou testemunhos de realidades que traria consigo desde o Renascimento, vinculado a atribuição da musealidade ao reconhecimento de um objeto ou coleção inscrita como científicas e autênticas, tomando-os como “objeto-documento” ou “objeto portador da informação” (idem; DOLÁK, 2017). A musealidade, no entanto, só é produzida dentro do que chamaremos de musealização, pois envolvem processos em etapas que deslocam o objeto para a realidade museal, como atestado anteriormente por Maroevic, e indiretamente por Schreiner, por exemplo. Para todos os fins, destacar no que consiste o objeto de estudo da Museologia, à medida que se delimitam suas fronteiras e o que a diferencia de outras áreas, (CERÁVOLO, 2004) é tão importante quanto compreender como a Museologia vai se relacionar com os museus, ou os espaços onde podemos observar a musealização.

Musealização foi o terceiro conceito cunhado por Stránský, e trata-se, na verdade, de uma apropriação por parte do autor tcheco (RUTAR, 2012 apud BRULON, 2018). A partir desta apropriação Zbynek Stránský irá afirmar que o objeto da Museologia deve ser centrado naquilo que motiva a musealização, “naquilo que condiciona a musealidade e a não-musealidade das coisas” (STRÁNSKÝ, 1995 apud BRULON 2018).

#### A musealização para Stránský

foi definida como “a aquisição da qualidade museal” entendida como um processo, pensado por ele como universal, de atribuição de valor às coisas da realidade, que demandaria que a Museologia reconfigurasse a sua finalidade básica de invenção dos valores, para se

propor à investigação dos próprios valores. Esses devem ser identificados e estudados pelo olhar instruído e metodologicamente fundado do museólogo, segundo uma metodologia axiológica – que iria substituir a metodologia ontológica estabelecida historicamente pelos museus.” (BRULON, 2018, p. 195)

O conceito de musealização compreendido a partir da formulação *stránskýana* foi com o tempo reapropriado por outros pesquisadores que forneceram (e ainda fornecem) novos sentidos e interpretações tendo como base a noção processual de Stránský sobre a musealização, e de alguma maneira, também a apontada por Schreiner, ainda que este último não tenha dado o nome “musealização” para sua proposição de objeto da Museologia em 1980, na primeira edição do MuWoP. Para François Mairesse, por exemplo, a musealização em seu sentido mais tradicional, implica necessariamente no conjunto de atividades do museu: preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), pesquisa (com fins de catalogação) e comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc.) (MAIRESSE, 2011 apud BRULON, 2018). Ainda para Mairesse, a musealização seria, de um ponto de vista estritamente museológico, uma “operação de extração física e conceitual de uma coisa do seu meio natural e cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal” (MAIRESSE & DESVALLÉS, 2013). Para Marília Xavier Cury a musealização trataria de um processo de valorização dos objetos como processo de aquisição, estudo, documentação e comunicação dando maior ênfase à exposição (CURY, 2017). Para Brulon, a musealização seria o “ato de produzir objetos inalienados e inalienáveis, que têm a função de ‘representar o irrepresentável’” e de “alterar a realidade das coisas transformando presenças em significados” (BRULON, 2012, p. 36). Para Ivo Maroevic, musealização “é o processo que permite aos objetos viver dentro de um contexto museológico” (MAROEVIC, 2006, p. 112). A musealização seria então caracterizada por uma atitude ativa do museólogo, culturalmente construída, realizada através de processos dinâmicos que não tem por finalidade somente colecionar e preservar, mas transmitir legados culturais do passado e do presente (DOLÁK, 2017).

Através da musealização seria possível, então, avaliar os critérios de atribuição de valor que conferem musealidade a um objeto de museu, que pode ser de cultura material ou imaterial, e estudar as novas realidades culturais que se colocam por meio do “rearranjo” do objeto ao se tornar musealia, retirado de seu contexto original e inserido em uma nova realidade. A musealização passaria a ser realizada processualmente, compostas pelos atos de seleção, tesauroização e apresentação (STRÁNSKÝ, 1974), onde a seleção permitiria identificar o valor de musealidade, e que acarretaria na “retirada” de um objeto de seu contexto original elevada a objeto de museu. A tesauroização compreende a documentação deste objeto na entrada desta nova realidade da coleção e do museu. A comunicação seria o processo pelo qual os objetos ou coleções “ganhariam sentido”, tornando-se acessível para o público por meio das exposições (idem). De acordo com Cury

(2020a), os termos musealia e musealidade seriam conceitos que estariam imbricados que só ganham sentido através da musealização. A musealização através dos seus processos seria, por sua vez, responsável por manter e atualizar a musealidade que é atribuída aos musealia, cabendo também a musealidade (qualidade e valores) a tarefa de movimentar a musealização. A tríade musealia, musealidade e musealização, apresentada por van Mensch e elaborada por Cury vem estruturando parte das discussões contemporâneas sobre uma Museologia, que mesmo apresentando várias identidades (LESCHENKO, 2017; CURY, 2020a), tem nos esforços teóricos *stránskýanos* um tipo de conciliação (ou caminho) “na disputa do objeto de estudo da Museologia, dividido por muito tempo entre teoria e prática que se dá no museu” (CURY, 2020a, p. 133).

A Museologia não deve partir dos museus e tampouco consiste no simples ato de mudar as coisas de lugar, transferindo fisicamente um objeto para dentro dos espaços confinados de um museu em sua acepção mais tradicional (STRÁNSKÝ, 1995), mas produzir conhecimento a partir dos processos que constituem a musealização, que passaria, então, a servir como base teórica para o trabalho prático, em um processo dinâmico, onde a teoria influencia na prática e vice-versa. O museu constitui-se, assim, como um “laboratório”, onde a musealização pode ser observada com mais frequência do que em outros ambientes e, assim, metodologias de trabalho e pesquisa podem ser testadas ou, ainda, avaliarmos as possibilidades de confirmações ou refutações de postulados teóricos que atestem o caráter dinâmico da musealização, e dos valores empregados que irão reger a musealidade conferida aos musealia. Partindo deste entendimento, podemos, aqui, compreender que a teoria museológica não estaria, em absoluto, dissociada do seu aspecto técnico e prático.

Ainda que a Museologia produzida no Museu do Índio em seus primeiros anos de existência não apareça estruturada como a concebemos contemporaneamente, é possível lançar luzes para compreender o quadro geral do trabalho museológico e da musealidade que condicionaria a musealização das culturas materiais indígenas. A questão que pensamos ser necessária a se refletir nestes processos diz respeito aos limites que a instituição museu possui na efetivação de uma musealização que seja capaz de inserir os indígenas como objetos ou como sujeitos, em uma dinâmica que foi se transformando no passar dos anos, afetando musealidade e musealização. Faz-se necessário indagar de que maneira o papel desempenhado pelos indígenas, seja pelas representações produzidas pelo museu através de suas autoridades científicas (e políticas), ou mesmo por estes grupos enquanto agentes produtores de significado, no combate ao apagamento, à exotização, ao silenciamento e ao papel de subalternidade em que foram historicamente colocados.

## 1.2 – O “Outro” e os Museus Etnográficos

A forma como a Antropologia se desenvolveu no Brasil, como nos lembra Grupioni (2008), não foi muito diversa do que ocorreu em outros países em termos disciplinares e do percurso realizado para afirmar-se enquanto ciência: nasceu e se desenvolveu primeiramente como uma atividade produzida em gabinetes e museus, e depois migrou para as universidades. No Brasil as primeiras coleções foram sendo formadas pela atuação dos viajantes e naturalistas que vinham ao país em suas expedições científicas com o objetivo de coletar material e formar coleções.

A criação dos primeiros museus no país, notadamente o Museu Nacional (1818), o Museu Paraense Emílio Goeldi (1866) e o Museu Paulista (1895) voltados inicialmente para a pesquisa de História Natural tiraram a prerrogativa da produção científica produzida somente pelas instituições estrangeiras no país patrocinando viajantes que vinham a estas terras coletar material para suas pesquisas, iniciando o processo de produção do conhecimento científico nacional, ainda que pautada por uma lógica científica totalmente estrangeira (SCHWARCZ, 2017).

No Museu Nacional, principal museu do período a receber estes objetos, por exemplo, uma grande quantidade de coleções teve origem em expedições de naturalistas estrangeiros. Essas coleções seriam formadas como resultados dos trabalhos de campo empreendidos nas viagens, como presentes e doações ao museu ou devido à atuação política de José Bonifácio, que oferecia facilidades para os pesquisadores estrangeiros desenvolverem seus trabalhos em terras brasileiras (CASTRO FARIA, 1949; MELATTI, 1984; RIBEIRO, 1989; GRUPIONI, 2008). As considerações de Castro Faria (CASTRO FARIA, 1949; RIBEIRO, 1989) sobre o Museu Nacional, nos fazem pensar que este afluxo de produções de cultura material indígena não fosse pequeno. No ano de 1870 os objetos ocupariam o espaço de “duas saletas, uma sala e um grande salão”, com este material sendo discriminado com pouquíssimas indicações, além da proveniência étnica - quando apresentava alguma - sendo possível discernir, mesmo com o trabalho de identificação ainda incipiente e irregular, uma grande quantidade oriunda de povos amazônicos (CASTRO FARIA, 1949). Retirados de seus contextos originais, os objetos seriam apresentados através de uma construção de verdade a partir de fragmentos da cultura, com o uso dos objetos. A coleta etnográfica, para Fabian (2004, p. 48) configurou-se como uma “prática política na medida em que era fundamental para obter inteligência sobre territórios e populações que foram alvo de domínio imperial”. Mais do que isso, para Fabian, “coletar artefatos, resulta em descontextualização” (idem, p. 52).

Parte disto deveu-se à falta de estudos culturais sistemáticos sobre os povos indígenas, causando impacto direto na documentação adequada destes objetos e coleções. Seria considerado fundamental naquele contexto, que o recolhimento desses objetos

atendesse a critérios de musealidade de produções “autênticas” daqueles povos, atribuída por valores que pudessem demonstrar visualmente os indícios da inferioridade de seu estágio evolutivo, seu aspecto funcional e seu valor de testemunho ou prova-existência, de povos fadados ao desaparecimento (RIBEIRO, 1989; CLIFFORD, 1999). Esse caráter de testemunho, ou prova-existência, que seria conferida ao objeto etnográfico, “fazia dos museus que os guardavam centros de referência e de informação, e templos das verdades sobre o que se configuraria em uma ciência do “Outro”, que abarcava as diferenças de todos os tipos como se fosse possível uma só manifestação do exótico, um “outro essencializado” (BRULON, 2012, p. 47).

Para a museóloga e antropóloga Berta Ribeiro os povos indígenas foram considerados no período como “naturais” por serem tomados como parte da fauna e da flora nativa dos países que foram colonizados. Berta Ribeiro foi antropóloga e museóloga e uma das principais intelectuais sobre arte e cultura material indígena no Brasil. Foi museóloga do Museu do Índio, atuando como pesquisadora e formadora de coleções etnográficas, primeiro em 1974 e posteriormente de 1985 a 1988. O trabalho Dicionário do Artesanato Indígena, publicado pela autora em 1988 é até hoje a principal referência do Museu do Índio na tesauroização de suas coleções. De acordo com Berta Ribeiro, os objetos, inicialmente tidos como “curiosidades artificiais”, mudariam seu status para “reliquias”, conotando sua sobrevivência de um passado glorificado e romantizado destas culturas tomadas como primitivas, para “artefatos” e “espécimes”, categorias que assinarium tais produções fora da temporalidade moderna (KOK, 2018). Segundo Berta Ribeiro, “artefato” serviria para designar algo produzido pelo homem e que fora deixado para trás como prova de existência, em um sentido que hoje compreenderíamos como arqueológico; “espécime”, por sua vez, asseguraria o aspecto biológico e racial das classificações empreendidas pela Antropologia da época, inclusive para exibir seres humanos em exposições como objetos (RIBEIRO, 1989, p. 111).

Com a separação e especialização dos museus por tipologias disciplinares ainda no século XIX e a consequente classificação de coleções, os objetos de cultura material indígena começaram a ser percebidos como uma categoria distinta do que era considerado “natural”. O trabalho museológico cientificista acompanharia os discursos antropológicos. Posteriormente tais categorias seriam usualmente substituídas por “objetos etnográficos”, juntamente com a consolidação dos museus e suas especializações tipológicas disciplinares (VAN VELTHEM, 2012). O “objeto etnográfico”, de acordo com a museóloga Lucia Van Velthem, seria o “resultado de um trabalho manual, elaborado de acordo com materiais e técnicas locais e cujo aspecto formal obedece a parâmetros da sociedade que o produziu” (idem, p. 53), necessariamente ligado a uma sociedade, e inserido em muitos planos que vão desde seu uso cotidiano ou ritual, até seus aspectos técnicos, estéticos ou simbólicos (idem) e o que permitiria designá-lo como tal dentro de um museu seria a

musealização do objeto. Ao entrar em uma coleção de museu, e fazendo parte de seu acervo, ele seria então identificado, definido e segmentado, passando por um mecanismo de redefinição conceitual (PRICE, 1993 apud VAN VELTHEM, 2012), realizado durante a musealização.

Os museus contribuíram em relações assimétricas de poder e dominação ao produzirem (e reproduzirem) representações da encenação deste “outro”, herdadas de regimes de colonialidade pouco contestadas nas narrativas históricas hegemônicas. Representação conecta sentido e linguagem à cultura e esta pode ser manipulada através de sistemas de representação (HALL, 2016), que seriam, então, traduzidos. Segundo Faulhaber (2013), a tradução cultural na Antropologia evidenciou a partir da metade do século XX, a desigualdade do poder das linguagens (no sentido idiomático) a partir do momento que coube aos antropólogos a primazia de produzir conhecimento escrito sobre uma determinada população, geralmente ágrafa, sobre o que estaria “implícito” no funcionamento destas culturas. Tradução cultural implicaria, então, na “transposição de conteúdos significativos de uma linguagem para o terreno de outra linguagem” (FAULHABER, 2008, p. 17) e aparece como uma “metáfora para a etnografia” (idem) redimensionada e transportada para os museus. Como nos lembra Stuart Hall, em sua interpretação a partir de Michel Foucault, a estereotipagem simbólica ocorre onde há desigualdades de poder e são produzidas e reguladas por práticas histórica e culturalmente determinadas, dentro de uma sociedade e tempo específicos (HALL, 2016). Neste sentido, “tanto o museu quanto a Museologia têm sua genealogia marcada pela colonização - de ‘nações’, imaginários e epistemologias” (BRULON & LESCHENKO, 2018) e apresentam-se como mediadores onde o equilíbrio de forças neste período pende para o viés do especialista e/ou do colonizador. De acordo com L’Estoile e Brulon

(...) a noção de um “museu dos Outros” (...), é considerada como categoria muito mais escassa. Neste tipo específico de museu, a delimitação do seu domínio se dá de forma negativa. Para L’Estoile, trata-se de um caso em que os Outros são determinados pelo contraste com o Nós. Assim, o “museu dos Outros” expõe as “coisas dos Outros”, ou seja, objetos que teriam por característica predominante o fato de serem exóticos, de serem originários de um lugar distante, estrangeiro.” (L’ETOILE, 2007 apud BRULON, 2012, p. 45)

Para Brulon o comportamento dos museus etnográficos se daria de forma predatória no colecionamento baseada em uma noção “civilizadora da acumulação do conhecimento sobre todas as coisas e pessoas que haviam sido, até então, deixadas fora dos focos de visão” da empresa colonial (BRULON, 2012, p. 38), subordinando essas culturas às estruturas de poder coloniais. A percepção de que haveriam povos mais adiantados na escala evolutiva do que outros “educaria” o público a lidar com essa diferença artificial, ao mesmo tempo que mostrava os grandes feitos das civilizações

européias em contextos de dominação. Para Stocking Jr., há relações implícitas no colecionamento de objetos que pertenceram a “outros”, que estão presentes no museu e que podem ser definidas como relações de poder (STOCKING, 1985).

No Brasil foi importado o discurso do evolucionismo social, uma deturpação da teoria darwiniana que serviu para acomodar confortavelmente e por um longo período, o entendimento sobre a produção da diferença e o arrolamento dos indígenas em categorias de exotismo e inferioridade racial. Suas produções serviram ora para exotizar estes povos, ora para servir como provas de seu “atraso”. Enquanto nos principais museus etnográficos do norte global, durante o período assinalado por Schwarcz como a “Era dos Museus”<sup>3</sup> (1870-1930), o evolucionismo cultural começava a entrar em declínio com as teorias culturalistas de Franz Boas. No Brasil, embora o rompimento com perspectiva evolucionista já ocorresse com os trabalhos pioneiros desenvolvidos pelo alemão Curt Unkel, mais conhecido como Curt Nimuendajú<sup>4</sup>, considerado o primeiro grande investigador que fez carreira etnológica no Brasil responsável por inaugurar uma nova fase da Antropologia no país ao realizar a junção da tradição histórica com o conceito de cultura realizando de forma pioneira, publicações no exterior sobre o trabalho desenvolvido sobre os povos indígenas que convivera (FAULHABER, 2008; 2013), a noção boasiana de cultura só ganharia força a partir da década de 1930 com intelectuais que começaram a ter formações específicas em Antropologia como alunos de Boas na Universidade de Columbia, como Gilberto Freyre e Eduardo Galvão, disseminando suas ideias nos centros de formação e pesquisa do país.

### 1.2.1 - A criação do SPI: Tutela e Indigenismo

#### A experiência de Cândido Rondon à frente da instalação das linhas telegráficas<sup>5</sup>

<sup>3</sup> O período utilizado pela autora é baseado na classificação formulada por William Sturtevant (1969, vide bibliografia) e foi dividido em duas partes pelo autor. O primeiro foi chamado de *Museum Period*, e teria compreendido o período de 1840 a 1890, em que o autor avalia que as coleções museológicas não se constituíam no foco de análise no desenvolvimento de teorias de evolução cultural da antropologia produzida nos gabinetes por Tylor, Morgan e Frazer (dentre outros), que davam ênfase nos estudos de parentesco e de religião (rituais). O segundo período, chamado de *Museum University Period*, de 1890 a 1920, caracterizado pelo ensino de Antropologia nos museus ligados a universidades nos contextos europeus e estadunidenses, atribuindo maior importância às coleções nas análises antropológicas. Este segundo momento também marcaria a especialização do trabalho museológico.

<sup>4</sup> Curt Unkel, mais conhecido como Curt Nimuendajú, viveu longos períodos no país em meio a diversos povos indígenas, e foi batizado pelos Guarani-Nhandeva (à época conhecidos como “Apapocuva”) recebendo o nome “Nimuendajú”, que significa “aquele que vive entre nós e faz sua própria casa e caminho” (FAULHABER, 2013, p. 210).

<sup>5</sup> O trabalho empreendido a partir de 1904 por Cândido Mariano da Silva Rondon, começaria um “desbravamento” dos sertões brasileiros na Comissão Construtora de Linhas Telegráficas de Mato Grosso. Rondon, percorrendo os territórios do Mato Grosso ao Amazonas, cantões pouquíssimos explorados do país na ocasião, estabelece contato com um grande número de povos indígenas, alguns com pouco ou nenhum contato com o restante da sociedade nacional durante a execução da obra que seria responsável por conectar o país. Para todos os efeitos, a missão rondoniana tinha por objetivo contribuir na ocupação do interior do país e estabelecer possibilidades de contato com estes rincões pouco habitados e explorados do interior, para o litoral; levar o moderno para o arcaico, capitaneados por uma elite ainda oligárquica e cafeeira que vai ditar o que é “moderno”, estabelecendo diretrizes para tal fim (LIBÂNIO & FREIRE, 2011).

no país o tomou a escolha considerada óbvia do presidente Nilo Peçanha para levar a frente o empreendimento da criação do órgão assistencialista que teria por objetivo principal amparar e proteger os indígenas, evitando o extermínio. Positivista, Cândido Rondon foi primeiro diretor do Serviço de Proteção aos Índios - SPI (que até 1918 se chamou Serviço de Proteção aos Índios e Localização dos Trabalhadores Nacionais - SPILTN) - e estabeleceu o primeiro regulamento do órgão para execução de seu serviço assistencial pautado inteiramente na filosofia e doutrina fundada por Auguste Comte. Rondon contou com uma rede de colaboradores ortodoxos do Apostolado Positivista do Brasil e outros grupos de interesses enquanto esteve à frente da direção do órgão (LIMA, 1998). O positivismo, principalmente a partir do século XX, muito popular entre os militares, atualizou a perspectiva evolucionista em seus próprios termos e influenciou sobremaneira a criação do SPI e a condução dos trabalhos até pelo menos o início da década de 1940. Permaneceu a crença que os indígenas progrediriam rumo à civilização, ou seja, acreditavam que os indígenas encontravam-se em um estado civilizatório inferior à do europeu de acordo com as leis positivistas e seus estágios calcados no evolucionismo social. Caberia ao Estado, pois, fornecer os meios para que os indígenas “evoluíssem” por conta própria, em seu próprio território, com ações que pudessem orientar-se para a comunidade indígena como um todo coletivo.

A fundação do SPI em 1910 foi um marco na história da tutela e da política indigenista do Brasil e nas relações que se estabeleceriam entre o Estado e seus povos originários, assim como na mediação do conflito agrário entre indígenas e não-indígenas. A instituição da tutela e a noção de capacidade civil relativa que acompanharia os indígenas durante toda a existência do SPI, ganharia contornos jurídicos quando o “status de índio” se materializa por força da lei n. 5484, de 27 de junho de 1928. Esta lei é considerada o primeiro estatuto civil do índio republicano e que teve como fim legitimar e universalizar a própria administração diante de outros segmentos sociais e não dos povos indígenas sobre os quais incide diretamente” (LIMA, 2015, p. 432). A partir de então “índio” seria parte de um conjunto genérico designativo que conferiria status legal distinto a um conjunto de povos de abrangência nacional que se buscava sedentarizar em locais definidos pela administração, em que “o exercício do poder tutelar implica, pois, obter o monopólio dos atos de definir e controlar o que são as coletividades sobre as quais incidirá” (idem). Ainda de acordo com o autor, a necessidade de um código legal sobre os indígenas faria parte de um sistema de estratificação de direitos civis e políticos e da atuação dos militares enquanto gestores da aplicação desta lei e o controle e construção do território (LIMA, 2011).

A série de malogros históricos das missões religiosas é apresentada por Darcy Ribeiro (2017) como o fator principal pela escolha da assistência leiga amparada pelo Estado brasileiro em detrimento das irmandades católicas e protestantes, agravada pelo

fato de o índio ser considerado até aquele momento como “uma espécie de matéria bruta para a cristianização compulsória e só era admitido como um futuro não-índio” (idem, p. 126). Outra defesa apresentada pelo antropólogo seria a necessidade de proteção dos povos então fadados ao extermínio. O antropólogo Antônio Carlos Souza Lima realiza uma crítica da posição apologética tomada por Darcy Ribeiro, centrada na figura de Rondon como herói salvador dos índios, a partir da releitura da tese de doutorado<sup>6</sup> do historiador David Hall Stauffer, publicada originalmente em 1955 nos Estados Unidos. De acordo com Souza Lima (1989; 1995; 1998; PACHECO DE OLIVEIRA & LIMA, 1982), a produção de Stauffer demonstraria que o momento de criação do SPI se trata de um momento de acelerada expansão das fronteiras econômicas, e parte do trabalho que deveria ser desempenhado pelo SPI consistiria na fixação de trabalhadores rurais não-estrangeiros nos chamados centros agrícolas como força de trabalho. Ao contrário do que se afirma constantemente, levando a crer que a criação do SPI seja uma iniciativa estatal de proteção aos indígenas e no qual se destacaria a ação pessoal de Rondon (LIMA, 1998), na realidade tratou-se mais de uma mobilização de diversos setores da sociedade civil contra o extermínio dos indígenas, do que uma ação estatal, preocupada com o destino destes povos e culturas

A criação do SPI veio de fora do Estado, de uma ampla campanha em defesa da sobrevivência dos grupos indígenas em que se destacaram vários pensadores positivistas, católico e protestantes, de uma mobilização nacional que envolveu instituições de cultura, artísticas, populares, etc. A investigação de Stauffer, ao resgatar o concreto histórico, desautoriza as reinterpretações posteriores formuladas pelos ideólogos do SPI (PACHECO DE OLIVEIRA & LIMA, 1982).

Muitas das principais mudanças significativas sobre a política indigenista no SPI ocorreram durante a década de 1930 durante o Estado Novo do governo Getúlio Vargas. Analisadas por Lima (1995; 1998), o autor indica uma ênfase numa *política protecionista* pautada pela educação cívico-militar enquanto via de incorporação do indígena ao restante da sociedade nacional. Para alcançar tais objetivos foi implementada uma “pedagogia da nacionalidade e do civismo”, de acordo com o regimento do SPI. Seria justamente a “ação pedagógica” o aspecto mais destacado da tutela: mascara-se a violência simbólica (e por vezes também física) da relação tutor/tutelado em uma postura de aprendizado de códigos culturais dominantes e proteção (PACHECO DE OLIVEIRA, 2011). Tais ideias expostas no regulamento encaixavam perfeitamente com o discurso da nacionalização e do positivismo, uma vez que deveria levar em consideração as diferentes etapas de estágios evolutivos em que se encontravam os povos indígenas. E por “estágio distinto de evolução”, devemos compreender o grau de contato com o não-indígena e os níveis de assimilação observados,

---

6 Cf. STAUFFER, D. H. The Origin and Establishment of Brazil's Indian Service, 1889-1910. University of Texas, 1955. - Trad. port.: Revista de História, nºs 37, 42-44, São Paulo, 1959-60. As obras foram publicadas no Brasil em volumes entre 1959 e 1960.

cerne da ação protecionista (LIMA, 1998). A ação protecionista estatal, nos lembra Souza Lima (idem, p. 159), se manteria ao longo de toda a existência do SPI, com a intenção de transformar os indígenas em pequenos trabalhadores rurais.

As práticas utilizadas pelo SPI no governo Vargas tinham, afinal, como finalidade, assim como as práticas coloniais e imperiais pregressas, tutelar o indígena, manipular suas coletividades e seus acessos à terra e recursos, assim como disponibilizar sua força de trabalho, neste contexto como “trabalhador nacional”. Além de valorizar as propriedades rurais localizadas próximas às terras indígenas. Temos aí o que Pacheco de Oliveira (1988; 2014) classifica como o “paradoxo da tutela”: o tutor existe para proteger o indígena da sociedade envolvente ou para defender os interesses mais amplos da sociedade junto aos indígenas? Outro aspecto da tutela, mais especificamente a relação de tutor/tutelado, se dá na cultura. O tutor seria responsável por ensinar forçosamente novos códigos culturais a partir da sociedade dominante, com os indígenas sendo obrigados a deixar de lado suas “culturas primitivas” para não “ofender” a ordem social vigente.

A finalidade da tutela é justamente transformar, através de um ensinamento e uma orientação dirigidas, tais condutas desviantes em ações e significados prescritos pelos códigos dominantes. Assim a tutela é fator de controle do grupo social sobre um conjunto de indivíduos tidos como potencialmente perigosos para a ordem estabelecida, uma vez que partilham, junto com os infratores, de condutas vistas como antissociais (...) (PACHECO DE OLIVEIRA, 2011, p. 432)

O regime tutelar colocado em marcha pelo SPI foi um mecanismo político eficaz na reprodução das relações de dominação e exercício de hegemonia. Tais mecanismos foram fundamentais para se realizar uma gestão estatal que possibilitasse controlar e gerir os territórios indígenas para benefício do Estado ou de terceiros, conforme o interesse, garantindo acúmulo de capitais sobre estes territórios. Na realidade, o que acabou por se configurar foi um colonialismo interno. (FERREIRA, 2014). Balandier (1993) já enunciaria que a noção de situação colonial seria a de que a sociedade tribal manteria com a sociedade envolvente relações de oposição que seriam estruturalmente demonstráveis, “através do desequilíbrio econômico, a decomposição e despossessão da propriedade fundiária, que implicaria na proletarianização e desenraizamento” (idem, p. 111) dos povos indígenas. A assimilação e associação desigual impostas pelos mecanismos de “pacificação” do SPI abriria um caminho sem volta do uso da mão-de-obra indígena como trabalhadores em propriedades rurais e na realização de obras públicas (BALANDIER, 1993; OLIVEIRA, 1978; PACHECO DE OLIVEIRA, 2014; FERREIRA, 2014). Roberto Cardoso de Oliveira defenderia a necessidade de se interrogar sobre para que serve uma política indigenista nos moldes conduzidos pelo SPI. Para o antropólogo esta indagação deveria ser feita, uma vez que o SPI, em nenhum momento de sua história, ousou aceitar o destino dos povos indígenas do Brasil fora do sistema político, reconduzindo o

indigenismo para o reconhecimento da autonomia política das sociedades indígenas condizente com a autodeterminação dos povos e de uma definição de política indigenista que fosse, de fato, a favor do índio - ou seja, contra fazendeiros, seringalistas, grileiros e outros grupos que ameaçam a vida e o território indígenas (OLIVEIRA, [1961]1978).

Devido a uma série de reestruturações, incluindo trocas ministeriais, o SPI acabaria por organizar um núcleo que passaria a atuar *in loco*, capaz de catalogar e inventariar os patrimônios culturais dos povos indígenas para continuar com o trabalho de integração e assimilação, competindo nem tanto com os museus neste momento, mas com as universidades sobre a produção do conhecimento sobre estes povos, porém contando largamente com o auxílio dos pesquisadores ligados às universidades ou formados nas instituições de ensino superior. A necessidade de se empreenderem estudos localmente sobre os povos indígenas estaria ligada à uma ideia antiga do SPI em ter um órgão que organizasse o “saber tutelar” dos povos indígenas (LIMA, 1995) e nunca antes estabelecido por dificuldades encontradas pelo órgão no gerenciamento dos seus funcionários, formado principalmente por inspetores regionais não-indígenas recrutados nas regiões próximas aos postos. A crença do SPI era a de que um órgão dessa magnitude, seria capaz de controlar os inspetores regionais, que a todo momento poderiam ser cooptados por políticos ou setores privados contrários à lógica protecionista do órgão e sua atuação, ao mesmo tempo em que seria capaz de organizar todo o conhecimento “tutelar” produzido sobre os povos indígenas. Para garantir a eficácia de seus planos, o governo precisaria “criar condições de fixação daqueles grupos em áreas específicas e conhecer seu *modus operandi*” (COUTO, 2009, p. 36). A efetividade da política indigenista empreendida na época pelo Estado Novo encontrou uma série de entraves motivada pela mobilidade dos grupos que o governo não havia conseguido “pacificar” e sedentarizar e pela falta de conhecimento sociocultural desses povos.

O monopólio dos museus sobre o colecionismo e a produção de conhecimento sobre os povos indígenas e suas culturas materiais permaneceria até os anos 1940 e essa mudança seria gradual. Primeiro com a criação das primeiras universidades e a criação dos primeiros cursos de Sociologia e Antropologia, que tomaram para si o protagonismo na produção acadêmica e científica sobre os povos indígenas, e, segundo, quando o SPI modifica seu *modus operandi* e redefine a maneira empreender estudos localizados sobre os povos indígenas. É na década de 1940, com a participação efetiva e regular de representações de funcionários do SPI nos congressos indigenistas interamericanos que permitirão ao SPI conformar um indigenismo especializado e capacitado, diminuindo a influência dos militares positivistas dentro do órgão tutelar (PACHECO DE OLIVEIRA & LIMA, 1982). A contratação de antropólogos, linguistas e museólogos, possíveis após a criação da Seção de Estudos (SE), dedicada a produzir estudos sobre os povos indígenas com recursos profissionais próprios patrocinadas pelo Estado, foram operadas e gestadas

dentro de um movimento de estabelecimento de políticas públicas para os indígenas em função da assimilação da ideologia indigenista mexicana (RIBEIRO, 1962). Estes movimentos políticos ensejaram na criação do Museu do Índio, primeiro museu etnográfico do país, que surge não só durante a migração da construção do conhecimento antropológico dos museus para as universidades, mas principalmente no bojo das políticas tutelares estatais para os povos indígenas, dentro da Seção de Estudos do SPI.

### 1.2.2 - O Indígena como Patrimônio Nacional

À época da série de reestruturações a que passou o SPI e principalmente da criação da Seção de Estudos do SPI (que iremos abordar na sessão seguinte), Vargas utilizaria o aparato governamental criado com o objetivo de difundir sua imagem e suas obras para visitar os Karajá, em 1940. Acompanhado de um cinegrafista com o objetivo de mostrar o que tinha de “tradicional das comunidades indígenas”, a veiculação das imagens produzidas ajudava a criar no imaginário popular as ações que o governo vinha implementando, que também eram convenientes para atrair investidores (GARFIELD, 2000; COUTO, 2009) para expandir as fronteiras da “civilização”. A visita de Vargas aos Karajá fazia parte do esforço de publicizar a “Marcha para o Oeste”, política pública lançada pelo presidente em 1938 com o objetivo de povoar as regiões do Centro-Oeste e Norte do país. Esparsamente povoado, uma vez que mais de 90% da população ocupava a região litorânea do Brasil, estas regiões eram ocupadas por muitos povos indígenas, alguns destes fugindo do contato com o restante da sociedade nacional em isolamento ou semi-isolamento voluntário. Ainda de acordo com Garfield (2000, p. 15) e Couto (2009, p. 41), na mesma visita aos Karajá, em Goiás, a reportagem apresentava a camaradagem entre índios e brancos, a bonomia do presidente – epítome do homem cordial brasileiro – e o longo braço do Estado estendendo-se ao sertão para dar-lhe assistência. Ou seja, a visita de Vargas ao Centro-Oeste não tinha só o objetivo de divulgar a sua política desenvolvimentista, mas também a social, exibindo-a como extensiva às populações indígenas.

Essas novas fronteiras de expansão almejadas pelo Estado Novo colocaram os povos indígenas inopinadamente no centro das atenções políticas manipuladas pela máquina estatal, recrutados como trabalhadores nacionais para atuar em obras do governo e resgatando a estratégia do período colonial de utilizar os povos indígenas como barreiras vivas na proteção das fronteiras nacionais. Eventualmente o Brasil Central, antes designação meramente geográfica, se cristaliza burocraticamente e vira Fundação Brasil Central, incorporando a população, os recursos minerais e principalmente os índios ao repertório ideológico do regime (GARFIELD, 2000). A Marcha para o Oeste representava,

para todos os fins, o esforço de unificação da nação pretendido pelo Estado Novo traduzido em controle territorial e de fronteiras, de recursos naturais e minerais por parte do Estado e um renovado esforço de integração e assimilação do índio ao restante da sociedade nacional através do SPI e era apresentada como uma solução para os atrasos e infortúnios da nação. (LIMA, 1998; GARFIELD, 2000).

De acordo com Garfield (2000) o indígena também recebeu status de herói, mas precisava de uma adaptação. Vargas encontra na figura do General Cândido Mariano da Silva Rondon um importante aliado. Coube a Rondon enaltecer as contribuições indígenas para a história brasileira, no discurso “Rumo ao Oeste”, transmitido pelo DIP em 1940

Amigo, guerreiro, confidente e parceiro sexual, o índio deu assistência vital ao português em seu estabelecimento no Brasil, (...) Eles nos deram a base do novo caráter nacional, (...) resistência, bravura, generosidade e honestidade trazidos pelo índio à formação do nosso povo, eis o que consideramos precioso, tanto no passado como ainda no presente (GARFIELD, 2000, p. 17)

Manipulando dados e fatos históricos, Rondon prossegue na sua missão de fabricar a imagem do “nobre selvagem”, em uma nação regida por um governo que toma a noção de progresso industrial e modernização como missão. A isto se seguem uma série de alterações na política indigenista nacional implementada através do SPI, e na rearticulação burocrática do próprio órgão. Em grande medida caberia ao SPI levar a cabo a política varguista para os sertões. Ainda de acordo com Garfield

Do ponto de vista de Rondon, “no conjunto de preciosidades com que nos deparamos nessa nova Marcha para o Oeste, todas elas relevantes para a grandeza do Brasil, nenhuma ultrapassa o índio”. Lá, na fronteira, o Brasil poderia beneficiar-se da essência cultural dos índios não contatados (e, portanto, incorruptos): paciência, fidalguia e orgulho. Para garantir a sobrevivência dos índios, o SPI demarcaria suas terras, tais como estabelecido pela Constituição Federal de 1937. Mas, como a cultura e identidade indígenas eram vistas como transitórias – um estágio evolutivo –, os lotes demarcados não seriam necessários para manter o seu modo de vida. (idem)

Ainda que alçado ao status romântico de ser um herói incorruptível, no campo do Patrimônio o índio e a sua contribuição para a sociedade nacional eram praticamente ignorados. A criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em 1937, vinculado ao ministério da educação e saúde pública de Capanema, teve papel determinante na inauguração de uma agenda preservacionista e de valorização do que viria a ser considerado como patrimônio nacional.

O SPHAN, primeira instituição de política cultural do país, durante as primeiras décadas de sua existência valorizou o que se convencionou chamar de patrimônios de “pedra e cal”, ou seja, a valorização de manifestações culturais derivadas das produções brancas europeias, de estética barroca e teor monumental como uma enorme quantidade

de igrejas, fortificações e palácios, remanescentes da arte colonial brasileira (RUBIM, 2007), ainda que o órgão tivesse a influência de artistas e arquitetos progressistas ligados ao modernismo, liderado pelo dirigente de longa data Rodrigo Melo Franco de Andrade. Para Sérgio Miceli, este seria um gesto de Vargas para se aproximar das elites oligárquicas que ele golpearia politicamente. O SPHAN, então, preocuparia-se “em salvar do abandono os exemplares arquitetônicos considerados de valor estético significativo para uma história das formas e dos estilos da classe dirigente brasileira” (MICELI, 2001, apud RUBIM, p. 17). A “cultura do consenso” que fora estabelecida, traía a proposta original do órgão como formulada originalmente pelo anteprojeto de Mário de Andrade: menos elitista, dotado de uma “generosidade etnográfica” inovadora que não se concretizou, na valorização da memória e saberes dos grupos folclóricos populares, dos povos indígenas e descendentes de africanos escravizados que passariam a compor a noção de brasilidade, respaldada na renovada teoria de mestiçagem e democracia racial dos anos 1930 e que avançaria pela década seguinte.

O avanço das ideias de “democracia racial” de Gilberto Freyre consiste na avaliação de que a miscigenação é uma coisa boa e não um sinal de degeneração da espécie ou de atraso intelectual, causadora de tantas outras mazelas sociais como levavam a crer as teses dos evolucionistas e eugenistas do século XIX e início do século XX, como vimos anteriormente. No entanto, a visão excessivamente otimista da miscigenação entre o europeu, o negro e o índio e da complexa e violenta questão racial brasileira não foi somente positiva. Tomada de forma geral, a mestiçagem singularizava a nação e a teoria de Freyre podia ser considerada interessante para a ideologia do Estado Novo por amortecer os violentos conflitos fundiários e raciais, como a escravidão de negros e indígenas, que marcam a história do Brasil criando uma falsa ideia de “democracia racial”. O mito de uma “democracia racial”, por certo, afetou o entendimento do que deveria ser considerado ou não como “patrimônio nacional”. No que se refere especificamente sobre a questão indígena, o Estado aproveitava-se destas teorias e da estrutura estatal para manipular símbolos, fatos históricos e apresentar o indígena em uma versão atualizada dos artistas românticos do século XIX, ora enaltecendo os indígenas, ora apresentando-o de forma deturpada, conforme seus interesses.

Ainda neste período seria fundado o Curso de Museus, em 1932 por Rodolfo Garcia, mas que havia sido idealizado - e gerido durante décadas - por Gustavo Barroso. De acordo com Siqueira (2009) a primeira fase do curso em sua primeira década de funcionamento viria a contribuir na legitimação de conhecimentos específicos e na habilitação de profissionais capacitados a atuar em museus históricos e de belas artes. Embora o foco de formação fosse voltado para museus destas tipologias e seus acervos, o que se explica pela atuação de Barroso frente ao curso e como ele encarava História e Coleccionismo. A formação específica para trabalhar com acervos etnográficos, era até então inexistente e

só veio com a reforma curricular do curso, em 1944. A mudança de grade passou a incluir disciplinas não mais voltadas somente para as necessidades do MHN, ou para as inclinações pessoais de Gustavo Barroso. Foram criadas, por exemplo, disciplinas voltadas para a temática indígena: Etnografia e Arte Indígena, além do ensino de Arqueologia Brasileira (SIQUEIRA, 2009, p. 31; SÁ, 2014, p. 225). Cabe ressaltar que a referida ampliação curricular não estava necessariamente preocupada com a necessidade específica da produção de conhecimento acerca da formação e estudo de coleções etnográficas e da preservação da cultura material produzidas pelos indígenas brasileiros, mas sim à noção de se unificar as ideias de Nação e de identidade do povo brasileiro colocadas em marcha durante o Estado Novo e a relação que se estabelecia entre o indigenismo estatal e os povos indígenas através do SPI e do CNPI (SEOANE, 2016). Em 1942, após uma série de movimentações internas no SPI, foi criada a Seção de Estudos (SE). A SE tinha, portanto, em seus primeiros anos de funcionamento a função de registrar, por meio de filmes e fotos, suas obras assistencialistas, e de produzir conhecimento científico sobre os indígenas para o Estado.

Retomando a frase de Nilo Velloso do início deste trabalho, é possível afirmar sim que o Museu do Índio se origina de um processo. Ao começar a ser criado, o Museu do Índio irá espelhar o indigenismo do SPI e de certa forma do CNPI, sob a forma do discurso autorizado por Rondon, preocupado em divulgar os feitos oficiais através de vasto acervo imagético e documental que passa a ser produzido e não em formar coleções. Gradativamente o museu começa a amadurecer e “criar corpo” quando a SE se consolida através da criação de uma estrutura especializada, capaz de produzir pesquisas e apresentar. É nesse momento de amadurecimento da SE que o Museu do Índio deixa de ser o museu das obras de Rondon – embora sua presença acompanhe o Museu do Índio até sua morte -, propondo uma ruptura da naturalização da obra assistencialista e salvacionista, para mostrar os indígenas “como eles são”, sob a interpretação de antropólogos e museólogos.

### **1.3 - A criação do Museu do Índio**

Até a criação da Seção de Estudos (SE) em 1942, o museu brasileiro que deteria a primazia de receber a maior parte das coleções indígenas formadas por pesquisadores estrangeiros e brasileiros, e dos objetos coletados pelos funcionários do SPI e mesmo antes, durante a Comissão Rondon, foi o Museu Nacional. Rondon possuía já uma longa carreira pública e era bem visto pelos homens de poder, o que lhe conferia acessos à máquina estatal. Mantendo relações estreitas e próximas com a direção e pesquisadores do museu desde os tempos à frente das instalações das linhas telegráficas, a nomeação

de Rondon como diretor do SPI partiu do então ministro da Agricultura, Indústria e Comércio (MAIC) Rodolpho Rocha Miranda - órgão a que o Museu Nacional estava subordinado -, através de uma consulta pública aos membros do museu (LIMA, 1989; 1998; COUTO, 2009). Tal relação mostrou-se vantajosa para o Museu Nacional

O Museu achava-se, desta forma, destinado não apenas a produzir um saber diretamente aplicado à ação política em termos, sobretudo, técnicos, mas a respaldar a ação do Estado de forma bastante ampla, ao produzir discursos científicos - no sentido da época - que validassem as práticas oficialmente implementadas. Em contrapartida, a instituição poderia auferir os lucros econômicos, políticos e simbólicos necessários à busca de uma autonomia relativa ao estudo de questões que, já então, fossem concernentes às problemáticas especificamente científicas (LIMA, 1989, p. 30).

Parte desse lucro mencionado por Lima seria também a possibilidade de acréscimos a seu acervo antropológico. Alípio Miranda Ribeiro, assistente de zoologia do Museu Nacional, tendo sido o primeiro membro do museu a participar de uma Comissão Rondon (LIMA, 1989) ressaltaria em conferências que o número de exemplares do acervo de Antropologia ganharia um acréscimo de pelo menos 3.380 peças. Ademais, com o passar dos anos e com a constante entrada de objetos doados pela Comissão que comporiam o acervo do museu, possibilitaria ao Museu Nacional realizar permutas com diversas outras agências do campo científico, aumentando seu prestígio nacional e internacional na Antropologia (idem). A relação entre SPI, Museu Nacional e posteriormente com o museu etnográfico da SE seria constantemente tensionada pelo controle dos acervos etnográficos por parte de Rondon (COUTO, 2009). É importante ressaltar os interesses de Rondon na criação de um museu dentro do SPI e o papel que ele desempenha no Conselho Nacional de Proteção aos Índios (CNPI)<sup>7</sup>, tornando-se seu primeiro diretor a convite de Getúlio Vargas.

Sem esgotar a discussão, destacamos que a documentação do CNPI analisada por Rocha Freire (1990) vai enfatizar o doutrinário e o papel central - e centralizador - do Marechal Rondon. Seria o prestígio de Rondon - mais precisamente sua grande influência política -, que era responsável por "abrir portas" e estabelecer relações com outras instâncias políticas e também estabelecia as hierarquizações dentro da estrutura burocrática do Conselho. No início, caberia ao CNPI atividades de cunho cívico (cerimônias, homenagens, datas comemorativas) e outras de natureza cultural, que serviriam para divulgar os feitos da Comissão Rondon como precursora do indigenismo brasileiro através

<sup>7</sup> O Conselho Nacional de Proteção aos Índios (CNPI) foi criado pelo decreto-lei 1.794, de 22 de novembro de 1939, tendo por competência "o estudo de todas as questões que se relacionem com a assistência e proteção aos selvícolas, seus costumes e línguas", além de poder "sugerir ao governo, por intermédio do Serviço de Proteção aos Índios, a adoção de todas as medidas necessárias à consecução das finalidades desse Serviço e do próprio Conselho", constituído por sete membros designados pelo Presidente da República, sendo três desses membros o presidente do SPI, um representante do Museu Nacional e outro representante do Serviço Florestal (ROCHA FREIRE & PACHECO DE OLIVEIRA, 2006, p. 128 apud Oliveira, 1947, p.172)

de uma série de publicações, palestras, exposições de filmes, etc.

Na tentativa de manter o poder e o controle das ações sobre os acervos etnográficos e seu prestígio construído frente a Comissão de Linhas Telegráficas do Mato Grosso, Marechal Rondon tentaria suprimir a existência da SE e limitar as ações de pesquisa do SPI, esvaziando esta coordenação do órgão.

Das atribuições da Seção de Estudos que permaneceriam a cargo do SPI só restaria “manter um museu na sede e mostruários na Inspetoria”, mas como atribuição da Seção de Orientação e Fiscalização (SOF). Para a esfera do CNPI passariam as atribuições relativas ao estudo, do ponto de vista geográfico, econômico, de origem, das línguas, dos ritos, das tradições, dos hábitos e dos costumes dos povos indígenas, que deveriam ser realizados por meio de trabalhos fotográficos, cinematográficos, gravações de disco, e aqueles que determinavam o registro impresso contariam com a cooperação do Museu Nacional. Ou seja, a Seção de Estudos seria suprimida da organização do SPI e suas atribuições seriam distribuídas entre ambas as agências, sendo que aquelas a cargo do SPI, como a criação do museu, seriam executadas pela SOF. (COUTO, 2009, p. 52)

Rondon, ao assumir a presidência do CNPI, teve como um dos seus primeiros atos tentar atrelar o conjunto documental oriundo das “Comissões Rondon” ao Ministério da Guerra. Diante do desinteresse do ministério, foi orientado a buscar o SPI ou o CNPI. Tendo acatado a decisão, tornou-se para Rondon questão de estratégia política suprimir a SE das estruturas do SPI. Esse ato seria também conveniente ao SPI: primeiro porque o órgão indigenista não possuía até então experiência nas atividades de pesquisa etnológica, segundo que o estatuto do CNPI, comandado por Rondon previa, para esta finalidade, a cooperação de agentes treinados do Museu Nacional para executarem essa função assegurando o monopólio do Museu Nacional no colecionamento etnográfico (COUTO, 2009). O terceiro e último ato decorrente dos movimentos políticos de Rondon nesse sentido, foi que o militar possuía seu próprio projeto pessoal de museu que não estaria voltado para as questões indígenas. Para Rondon o museu a ser construído deveria ser dedicado à construção da memória e enaltecimento de sua própria obra: as Comissões Rondon (idem).

A criação do Museu do Índio foi um processo gestado dentro do SPI, a partir da necessidade de se empreender estudos locais sobre os povos indígenas para a implementação de políticas públicas e produzido no meio das disputas de poder entre as organizações estatais e do interesse de Rondon. As reestruturações que passara o SPI afetaram também sua organização no que dizia respeito a como documentar os povos indígenas. O ingresso de funcionários no Serviço Etnográfico - e futuramente mantidos na Seção de Estudos - como Harald Schultz, Heinz Foerthmann e Nilo Velloso como cinegrafistas era bem visto pelo governo Vargas, especialmente em relação às mensagens que o regime gostaria de veicular sobre os indígenas e sobre as frentes de expansão que

empreendia em direção ao Oeste. Schultz, por exemplo, como nos demonstra Couto (2009, p. 39), já havia tido experiência anterior como funcionário do DIP. Foi Schultz também o primeiro a funcionar a estabelecer os primeiros planos de trabalho do recém-criado Serviço, que em um primeiro momento não tinha como objetivo fazer o recolhimento de objetos etnográficos. Esta última parte do trabalho só foi consolidada, de fato, a partir da SE, em 1942, que empreendeu diversas expedições científicas, principalmente para desbravar o Centro-Oeste brasileiro. A equipe cinematográfica se mantém e de acordo com Darcy Ribeiro (1951, p. 365), de 1942 a 1945 a equipe liderada por Schultz recolheu um amplo acervo documental que consistia em objetos, fotografias, filmes e registros sonoros. Incluindo povos que na ocasião desapareceram, ou sofreram “profundas mudanças em seus modos de vida” e que por estes motivos, não seria possível recolher novamente tais registros. do ponto de vista da pesquisa etnográfica produzida até aquele momento, Couto (2009) pondera que o SPI, ao contrário do discurso “científico” de empreender viagens para obter conhecimento sobre a situação sociocultural dos indígenas, não estaria de fato interessado em organizar coleções documentadas sobre os povos, e sim utilizar o que já havia sido coletado, bem como o acervo imagético produzido como conteúdo meramente ilustrativo da produção material dos índios como divulgadores da obra estatal.

Embora o museu etnográfico da SE estivesse previsto por decreto quando foi criada a Seção de Estudos em 1942, até pelo menos 1945 nada havia sido feito no sentido de se construir um museu. A chegada de Herbert Serpa como chefe da Seção de Estudos marcaria uma mudança severa nos direcionamentos dos estudos sobre os indígenas e na organização dos acervos coletados para fins de pesquisa, dando início a um trabalho museológico técnico do acervo etnográfico (RIBEIRO, 1951; COUTO, 2009). Embora não fosse museólogo, Serpa é quem toma a iniciativa em desenvolver os primeiros trabalhos do acervo etnográfico, através do registro, restauração, conservação e guarda das peças, processos que hoje compreendemos à luz da teoria museológica como musealização. Foram criados também armazéns para os objetos, à guisa de reservas técnicas. O trabalho empreendido por Serpa foi inovador, uma vez que o trabalho conservativo de cunho museológico dos objetos não era uma prioridade do SPI (COUTO, 2009, p. 139). Para todos os efeitos, Serpa estabeleceu o que seria o “delineamento do futuro museu indígena” (idem, p. 138). O relatório geral da SE de 1945 produzido por Serpa, nos dá indicações sobre a “iniciação do museu e arquivo etnográfico” da SE. Em um trecho do relatório, Serpa indica que parte do acervo havia sido doado para o CNPI e que parte do acervo havia se perdido nas mudanças ministeriais pelo qual passara o SPI ou estragado nos porões pela falta de armazenamento adequado. No entanto o que havia sobrado foram recolhidas e etiquetadas e armazenadas “à espera de ocasião oportuna para oferecer campo de estudo

estritamente etnográfico”<sup>8</sup>.

Foi Serpa também o responsável pela contratação de profissionais especializados para a SE, precisando insistir por anos junto ao SPI pelo ingresso de funcionários “que pudessem desenvolver atividades de pesquisas científicas voltadas para o entendimento da realidade indígena, produto que colocaria o SPI em posição de igualdade com os institutos de pesquisa” (COUTO, 2009, p. 179), que também viriam a fomentar políticas públicas específicas para os povos indígenas, com a finalidade de acelerar a integração dos índios na sociedade nacional, alinhadas com a produção científica alicerçada principalmente nos estudos de aculturação. É neste espírito que a SE contrata o etnólogo Darcy Ribeiro e o linguista Max Boudin como os primeiros especialistas em 1947 para desenvolver trabalhos científicos e posteriormente os museólogos Dulce Rebello e Geraldo Pitaguary, este último responsável pelas primeiras entradas registradas em livro de tomo do Museu do Índio datadas do ano de 1949 (CHAGAS, 2003; COUTO, 2005).

Embora previsto por decreto quando foi criada a SE, o museu etnográfico do SPI neste momento não possuía uma sede nem forma específica. O “museu” constituía-se, na verdade, em vitrines e mostruários repletos de objetos de povos indígenas no Instituto Benjamin Constant, sem acesso ao público. O mesmo modelo de exibição também era reproduzido nas sedes das Inspetorias Regionais espalhadas pelo país. Neste sentido, os objetos que foram sendo coletados em um primeiro momento pela SE ainda obedeciam à lógica de “objeto-testemunho”. Dentro de um escopo positivista, a coleta de cultura material e mesmo de textos e relatos orais possuíam o propósito de ilustrar os estágios de desenvolvimento do indígena.



Figura 1 - Mostruário da 1a. Inspetoria Regional do Amazonas - MF. 342, FG. 336 – (SERED/Museu do Índio)

<sup>8</sup> SERPA, I. Relatório da Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios. Rio de Janeiro, 1945.

De acordo com Stocking (1985), essa orientação aos objetos nos museus contribuiria, para uma “objetificação degradante e distanciadora dos ‘Outros’ que fizeram os objetos”, por conta de um viés racializado em que estes eram documentados e expostos (idem, tradução nossa) e esta noção se modificaria aos poucos dentro da SE e, conseqüentemente, no futuro museu etnográfico.

### **1.3.1 - A musealização na Seção de Estudos do SPI (1943-1952)**

Para Zbynek Z. Stránský (1974, p. 30), o processo de seleção implica na “retirada de um objeto de sua situação original”, e seria dependente do reconhecimento de seu “valor museal”, isto é, um valor atribuído a partir de critérios estabelecidos na missão do museu - ou, neste caso, pela SE e o SPI - e colocados em prática por seus profissionais autorizados. Na SE o trabalho de seleção de objetos, como exposto anteriormente, foi realizado antes da criação do Museu do Índio. Ainda na década de 1940 as equipes que constituíram primeiro o Serviço Etnográfico, em 1941, - e depois reconfigurado como Seção de Estudos em 1942 -, através das expedições etnográficas, recolheram a maior parte dos objetos produzidos pelos indígenas, assim como o registro imagético dos povos em que foram empreendidas excursões a seus territórios. Analisando a documentação do Museu do Índio e do Serviço de Proteção aos Índios é possível identificar os métodos empregados nesta retirada dos objetos indígenas de sua situação original, ou seja, das aldeias, e no reconhecimento de uma musealidade que passaria a justificar a musealização daqueles objetos.

A primeira expedição, comandada por Harald Schultz segue para o Mato Grosso, e os membros da expedição partem do Rio de Janeiro carregando consigo material fotográfico e “presentes” para os índios. Visitaram nesta ocasião aldeias dos índios Guarani-Kaiowá, Terena, Kadiwéu e Kaingang. A museóloga Ione Couto nos informa que a “equipe etnográfica” se concentrou mormente no registro de modo de vida dos índios, sem aprofundar em problemas como a transferência de famílias na região para uso de mão-de-obra indígena em trabalhos agrícolas, e o “embranquecimento” forçado sobre os Terena, através de casamentos interétnicos arranjados, visando a assimilação. No lugar, ênfase sobre a “‘excelência’ das escolas, da merenda escolar, das construções administrativas e das casas dos índios” (COUTO, 2009, p. 80). O foco do trabalho da equipe era a coleta de imagens que constituiriam o primeiro acervo imagético do SPI realizado no âmbito da SE. Neste sentido Couto nos diz que “observando o acervo imagético daquela viagem, constatamos que o maior número de fotos é dos índios Terenas, cujas imagens se concentram nos trabalhos realizados por eles na agricultura, na construção de casas e escolas, no carreamento do gado, na produção de telhas e tijolos e

no beneficiamento de madeira” (idem). Documentar o trabalho sobre os indígenas realizados pelo SPI significava transferir o esforço de pacificação para a documentação audiovisual produzida que seria apresentada para o restante da sociedade. O indígena que surge desses trabalhos é a imagem operando na mesma lógica do objeto-testemunho; é o esforço do Estado em nacionalizar os indígenas ao apresentá-los vestidos com indumentárias do colonizador, trajando fardas, próximos à bandeira nacional em um gesto cívico. São testemunhos de que os indígenas são os selvagens sendo salvos pela ação do Estado, que os está conduzindo rumo à civilização.

Em termos de se constituírem como material efetivamente de pesquisa, etnográfico, a museóloga observa que nos relatórios consultados fica evidente o desconhecimento da metodologia etnográfica, o que fez com que suas escritas ficassem concentradas nas atividades econômicas exógenas à cultura tradicional dos povos indígenas, deixando de lado o registro dos aspectos mais relevantes ou mais tradicionais das sociedades visitadas e o fato de que os registros fotográficos se resumiam aos tipos indígenas, das festas, habitações, cultura material, ignorando os conflitos que os povos indígenas passavam, em parte, pela negligência do SPI e sua forma de atuação naquela região (idem, p. 83). Em relação aos objetos coletados nesta expedição as informações se restringiram somente a que povo pertencia e o nome do objeto, concentrando-se mais em informar sobre o tipo de pesquisa foi realizada, uma vez que a coleta de objetos, como afirmamos anteriormente, não seria o principal objetivo das expedições.

Na segunda e terceira expedições, não houve significativas mudanças do ponto de vista do trabalho de campo: a segunda expedição foi chefiada pelo cinegrafista Nilo Velloso e visitou os povos Kamayurá, Waurá, Mehinako e Kuikuro, na região do Alto Xingu, sendo recolhidos 42 objetos para o museu etnográfico, sem muitas informações. A produção de imagens ocorreu como da primeira expedição, sem quaisquer métodos etnográficos e ocupando-se com aspectos de infraestrutura. A terceira expedição foi em direção às aldeias dos Umutina no Mato Grosso, interrompida pelo surto de varíola que acometeu os indígenas em suas aldeias, e pelo fato de Harald Schultz, à frente da empreitada, ter sofrido um ataque por parte do seu informante Umutina, ficando gravemente ferido, tendo perdido o movimento de um dos braços permanentemente. Após sua recuperação, Schultz desliga-se do SPI. Ainda assim, Schultz consegue realizar um registro filmográfico e realizar coleta de objetos para o museu etnográfico. Em seu relatório consta que os “artefatos trazidos representam a coleção quase completa de toda a arte manual dos Umutina. São de feitio primitivo e não traduzem nenhum sentimento artístico. A cerâmica é grosseira e sem ornamentos, lembrando formas antiquíssimas da humanidade” (SCHULTZ, 1953 apud COUTO, 2009, p. 108). O juízo emitido por Schultz sobre os objetos recolhidos junto aos índios Umutina evidencia a falta de preparo dos pesquisadores que iam a campo, sem treinamento antropológico, e a noção, persistentes na época, dos índios como atrasados e

suas produções sem valor. Neste momento o aspecto estético das produções indígenas passava a ser avaliado negativamente a partir dos “padrões universais humanísticos ou por critérios estéticos evolucionistas” (STOCKING, 1985) e que a atribuição do gosto estético dos brancos sobre as produções indígenas seriam reflexos do colonialismo (RIBEIRO, 1989).

Outra forma de aquisição de objetos foi realizada pelo chefe da Seção de Orientação e Fiscalização, Antônio Estigarribia. A visita, feita aos povos Bororo, Umutina e Paresi, por sua vez, foi narrada por Estigarribia como “o material (...) foi dado como presente pelos índios para aumentar o volume de objetos destinado ao ‘mostruário’ do SPI” (COUTO, 2009, p. 86). Estes objetos foram trocados com Estigarribia, inscrevendo uma outra forma de aquisição, indicando que esta modalidade, junto com a coleta em campo, constituía-se nas principais formas de aquisição da SE até aquele momento. O relatório anual do CNPI e o Boletim Informativo do SPI de 1945, deixam claro que o órgão indigenista incentivava por parte de seus funcionários e chefes de serviço “obter dos índios, por compra, troca ou dádiva, de acordo com os preceitos regulamentares” objetos que seriam o “ponto de partida” para o “museu indígena”<sup>9</sup>. A “situação de contato” entre os agentes do SPI e os indígenas facilitariam as transações comerciais ou de troca com povos onde existisse proximidade com os Postos Indígenas.

A tesauroização, de acordo com Stránský poderia ser compreendida como o processo de inserção do objeto no sistema documental da nova realidade de uma coleção ou museu, diretamente ligado à atribuição de valor (musealidade) propriamente dita (BRULON, 2018). No entanto a documentação dos objetos produzida para os objetos recolhidos pelos agentes era exígua e quando muito, constavam o nome do objeto, seguido de uma breve descrição da peça, povo que o produziu, estado e a qual Inspeção Regional estaria ligado. Em alguns casos, como a documentação produzida por Nilo Velloso e a listagem de objetos que estavam em posse do CNPI<sup>10</sup>, indicavam na descrição das peças qual material constituía o objeto (exemplo: pena de arara, dentes de macaco, etc.), se era utilizado por homens ou mulheres. A maior parte dos objetos, no entanto, era recolhida e relacionada apenas com o nome do povo, seguida de breve descrição e sua localização geográfica. A SE, como mencionado anteriormente, tinha como foco realizar registros imagéticos e quando os objetos eram coletados, eram feitos sem seguir métodos etnográficos ou museológicos.

É Serpa também quem começa os primeiros trabalhos de organização da documentação<sup>11</sup> do acervo visando sua valorização científica. Os objetos que estavam sem quaisquer tipos de identificação foram submetidos a um trabalho de pesquisa nos

---

<sup>9</sup> Relatório anual do CNPI, de 1945. MF. 1C - CNPI, FG. 2335. Serviço de Referências Documentais (SERED).

<sup>10</sup> MF 333, FG. 757. Serviço de Referências Documentais (SERED).

<sup>11</sup> SERPA, I. Relatório da Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios. Rio de Janeiro, 1945.

relatórios gerais das Inspetorias Regionais ou “na difusa correspondência ainda em vias de catalogação”, indicando uma “arqueologia” documental para que os objetos pudessem ser propriamente catalogados, situação que até a entrada dos museólogos contratados em 1949 ainda não havia sido totalmente solucionada como veremos adiante. A falta de agentes especializados para este tipo de serviço e o fato de os objetos etnográficos não serem interpretados como documentos ou objetos de valor, armazenados sem serem considerados importantes, gerava situações como extravio, danos, ou mesmo as peças sendo utilizadas para troca, tratadas como mercadorias ou dádivas que viabilizaram a relação entre o SPI e não-indígenas com os povos indígenas em situação de contato naquele período (COUTO, 2009). É certo que os primeiros indicativos de real valorização das produções dos indígenas estão presentes no relatório de Serpa, como já afirmado, mas esta atribuição de valor indica que os objetos etnográficos recolhidos se daria pelo seu valor documental, como objetos de estudo privilegiado não apenas sobre os povos indígenas aldeados sob responsabilidade do SPI, mas uma grande catalogação da obra realizada pelo órgão indigenista.

Quanto ao arquivo etnográfico, esse mesmo material progressivamente estudado e classificado figurará como parte integrante e de real importância. Outra parte integrante deste arquivo já se vai avolumando com a coleta de vocabulários que vão sendo achados nos relatórios gerais das Inspetorias Regionais ou na difusa correspondência ainda em vias de catalogação. Localização de tribos por meio de textos dos relatórios, ou por cartas, mapas, croquis (...) será o material em apreço para o restabelecimento das antigas áreas ocupadas pelos índios antes que os postos substituíssem as aldeias. Constarão desse arquivo todos os dados, textos e documentos que informaram as fases das pacificações já realizadas e das incorporações pacíficas das tribos acessíveis (SERPA, 1945, p. 7).

Serpa criticaria ainda a realização das expedições empreendidas pelo SPI à região do Xingu, considerando-as precárias, por não contarem nem com um médico para assistência médica aos indígenas, nem um etnógrafo, que pudesse realizar um trabalho especializado junto às populações indígenas e resolver os problemas relacionados à coleta dos objetos - e a conseqüente formação de coleções com informações referenciadas pelos especialistas.

Algumas exposições também foram produzidas no período para comunicar ao público os feitos do órgão governamental, ou colocadas nas vitrines de mostruário instaladas nas Inspetorias Regionais. A primeira exposição fora montada em 1943, e tratou-se de uma mostra fotográfica, com imagens coletadas por Heinz Foerthmann e Harald Schultz. Para Couto (2009, p. 103) esta exposição “tinha como propósito difundir a imagem de um SPI competente na nacionalização do índio e evidenciar a capacidade de trabalho indígena”, e ao mesmo tempo “divulgar suas atividades junto aos índios, buscando destacar o valor de seus trabalhos e assim ganhar respeitabilidade junto aos governos estaduais, responsáveis pela liberação de glebas de terras às populações indígenas”. O

viés político e de discurso e publicidade das ações estatais continuariam na exposição montada no ano seguinte por Rondon para difundir os feitos do SPI e do CNPI. Criada por Rondon em 1944, com auxílio do CNPI e do Museu Nacional, com amplo apoio de Getúlio visando a criação do Dia do Índio, em consonância com a criação da data do Instituto Indigenista Interamericano estipulado a partir do encontro do I Congresso Indigenista Interamericano, ocorrido no México em 1940.

Foi também a primeira exposição organizada fora das dependências do SPI ou do CNPI. Além da divulgação dos feitos das agências estatais, estava sendo proposto a necessidade de uma criação identitária comum da nação, oferecer testemunho visual e artístico da imagem do índio e da sua capacidade produtiva (COUTO, 2009). Os mesmos procedimentos para organizar exposições também ocorreram entre os anos de 1945 e 1949. O SPI, através da SE, não desperdiçaria nenhuma possibilidade de realizar exposições em outras dependências e fora das festividades da Semana do Índio para divulgar o trabalho realizado. Em 1945, consta no relatório de atividades<sup>12</sup> a realização de exposição na Companhia de Serviços Aéreos Cruzeiro do Sul, no Rio de Janeiro, a pedido da empresa, onde foram expostos “vários traços culturais de algumas das muitas tribos controladas pelo SPI”, contando com Rondon na abertura da referida mostra. Ainda no mesmo ano, fora organizada uma mostra de filmes etnográficos na Escola do Estado Maior do Exército. O relatório geral da SE<sup>13</sup>, de 1946 indica que neste ano, além da exposição da “Semana do Índio” citada anteriormente, também havia sido montada uma exposição “fotoetnográfica” no Salão do Ministério da Educação e Saúde, com a projeção de filmes no auditório do ministério e uma outra exposição “fotoetnográfica” no Esporte Clube Panamericano no bairro da Gávea, zona sul do Rio de Janeiro. Em 1947, além da exposição da “Semana do Índio” no Museu Nacional, foi realizada uma exposição de propaganda do SPI em uma vitrine do Cine Trianon, no Rio de Janeiro, exposições na sede da empresa Shell, a pedido da companhia, e da organização de um mostruário durante a Semana do Índio em uma vitrine da Editora Melhoramentos, na rua Gonçalves Dias, no Centro do Rio de Janeiro<sup>14</sup>. Em 1948, a SE colaborou com a Comissão Nacional de Folclore da UNESCO, realizando empréstimos de materiais etnográficos para exposição realizada no edifício do Ministério da Educação e Saúde. Havia, por parte do SPI, a intenção de divulgar o trabalho que estaria sendo feito pelo órgão governamental no esforço de assimilar e integrar o indígena, e comunicar o acervo de cultura material e fotográfico, não importando se dentro de um museu ou não, a fim de apresentar ao restante da população o indígena e as obras governamentais.

---

<sup>12</sup> SERPA, I. Relatório da Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios. Rio de Janeiro, 1945.

<sup>13</sup> SPI. Resumo dos trabalhos da Seção de Estudos - 1946. Relatório anual da Seção de Estudos. Rio de Janeiro, 1946. Serviço de Referências Documentais (SERED).

<sup>14</sup> SPI. Resumo do relatório da Seção de Estudos de 1947, MF. 335, FG. 844. Serviço de Referências Documentais (SERED).

A chegada dos especialistas promovidas pela insistência de Herbert Serpa mudaria sensivelmente o trabalho empreendido pelo SPI junto às populações indígenas brasileiras no direcionamento dado às políticas públicas para estes povos e, para todos os efeitos, na produção de conhecimento sobre as culturas dos povos indígenas, e na musealização destas culturas. Tudo isto antes mesmo do museu ser oficialmente inaugurado. A análise dos relatórios produzidos à época, mesmo em se tratando de documentos que não exploram a fundo certas questões, nos permitem vislumbrar os processos de atribuição de valor e o trabalho desenvolvido. Levaremos em consideração o caráter eminentemente prático da Museologia praticado na época (ou de sua “teoria da prática”) que notadamente norteou os trabalhos empreendidos por Geraldo Pitaguary e Dulce Rebello. Assim, poderemos compreender melhor os processos museológicos desempenhados pelos técnicos e do papel da Museologia no museu que estava sendo criado, uma vez que a atribuição de musealidade naquele momento estava vinculada aos interesses do governo brasileiro ligados à uma ideia positivista de estado de contato e “evolução” dos povos indígenas através de aspectos estéticos e de recolhimento destes povos como salvamento de povos em vias de desaparecer tal como eram, abdicando de suas culturas originárias para tornarem-se brasileiros completamente integrados e assimilados.

De 1942, data de criação da Seção de Estudos, passando pelo ano de contratação de Darcy Ribeiro e Max Boudin, em 1947, até 1951 a tão propalada “metodologia” ainda não havia sido implantada, o SPI continuava operando com base nos mesmos métodos que orientaram a sua criação, vale lembrar, ações voltadas para assimilação dos índios à sociedade nacional e sua transformação em trabalhadores rurais, sem levar em conta os complexos fatores socioculturais envolvidos neste objetivo (COUTO, 2009, p. 259)

Os primeiros trabalhos foram empreendidos por Darcy Ribeiro ainda em 1947 junto aos Kadiwéu e Guarani Kaiowá do Mato Grosso e por Boudin no mesmo ano com os Maxacali, em Minas Gerais, e os Fulni-ô, em Pernambuco. Em 1948, ambos empreenderam trabalho de pesquisa conjunto com os Ofaié-Xavante no Mato Grosso, grupo que havia sido reduzido a 10 integrantes (em uma população que havia sido calculada em 2000 pessoas no primeiro contato, em 1904) por fazendeiros criadores de gado que invadiram suas terras e por epidemias (RIBEIRO, 1951). Nos anos de 1949 e 1950, a expedição de maior vulto, foi realizada por Darcy junto aos indígenas Ka’apor no Maranhão, registrada em seus *Diários Índios*. Nas expedições empreendidas por Darcy Ribeiro, foram coletados acervo de cultura material e foram produzidos inventários artísticos e cosmológicos e o registro da situação de contato. Enquanto que as expedições de Boudin tiveram uma maior preocupação sobre o registro e estudo linguístico e léxico destes povos. Os trabalhos iniciados em 1947, o primeiro ano com um corpo especializado, foi junto aos povos Kadiwéu e Guarani-Kaiowá no Mato Grosso e tinham como objetivo

expresso “pesquisas de Antropologia cultural”<sup>15</sup>. O resumo do relatório produzido por Darcy Ribeiro sobre as pesquisas realizadas junto aos Guarani-Kaiowá e os Kadiwéu trariam informações que seriam encaminhadas aos poucos para a SE<sup>16</sup>. Darcy informa que precisaria de ao menos 4 meses para terminar um relatório completo sobre sua pesquisa, que conteria informações sobre os Kaiowá (sem maiores especificações), e sobre o processo de aculturação, organização social, mitologia, composição demográfica e sobre a cultura material dos Kadiwéu<sup>17</sup> com coleta de objetos e a produção de um documentário fotográfico comentado. O que podemos apreender é que o trabalho começara a ser, de fato, antropológico, e não de registros imagéticos que fariam propaganda da obra assistencialista governamental, ou, ainda, o recolhimento de objetos feitos sem método ou critério.

Os antigos funcionários que antes lideravam expedições, como o cinegrafista Nilo Velloso, passariam a cumprir papéis secundários, de auxiliares. No relatório de atividades da SE<sup>18</sup> de 1947, Serpa destaca que o trabalho antropológico recém começado pelos especialistas havia chamado a atenção dos antropólogos Alfred Métraux e Robert Lowie escrevendo “manifestaram-se com interesse sobre a execução e resultados dos trabalhos”<sup>19</sup>. À época os antropólogos estavam desenvolvendo trabalhos de pesquisa sobre a situação dos povos indígenas da América do Sul, resultando na publicação *Handbook of South American Indians*, É deste relatório possivelmente a primeira menção ao Museu do Homem de Paris, em que Alfred Métraux ofereceria à SE alguns impressos publicados pelo museu e ofereceria uma cooperação como especialista através da UNESCO. O trabalho antropológico desenvolvido no Brasil era acompanhado muito de perto, motivado em parte pelo grande afluxo de antropólogos franceses, estadunidenses e alemães, filiados a distintas correntes de pensamento, que chegaram ao país a partir da década de 1930, sendo responsáveis pela profissionalização e estabelecimento da Antropologia como disciplina acadêmica nas primeiras universidades localizadas no Rio de Janeiro e em São Paulo.

A ampliação dos quadros técnicos e uma maior liberdade funcional da SE, ou seja,

<sup>15</sup> SERPA, I. Resumo do relatório da Seção de Estudos de 1947, MF. 335, FG. 844. Serviço de Referências Documentais (SERED).

<sup>16</sup> Futuramente, o trabalho de campo de Darcy Ribeiro sobre os Kadiwéu e o de Max Boudin sobre os Fulni-ô viraram publicações de artigos, reiterando o compromisso científico da “nova” SE. Cf. RIBEIRO, D. Sistema familiar Kadiwéu, *Revista do Museu Paulista*, v. 2, p. 175-192, 1948. Cf. BOUDIN, M. Aspectos da vida tribal Fulni-ô. *Cultura*, v. 1, n. 3, p. 47-76, 1949. Cf. BOUDIN, M. Singularidades da língua ía-té. *Verbum*, Tomo VII, v. 1, p. 66-73, 1950.

<sup>17</sup> O relatório não possui uma listagem de objetos encaminhados a SE por Max Boudin e Darcy Ribeiro. De acordo com Couto (2009) isto se dá pela inexistência nos documentos textuais concentrados no Serviço de Referências Documentais (SERED), as listagens dos objetos por eles recolhidos e pelo fato do Livro de Tombo, aberto somente em 1949, não relacionar e identificar os coletores dos objetos. Entretanto, embora não seja possível precisar exatamente quantos objetos Kadiwéu foram coletados nesta ocasião específica, a base de dados do Museu do Índio informa que estão documentados 186 objetos Kadiwéu tendo como coletor e doador o antropólogo Darcy Ribeiro.

<sup>18</sup> SERPA, I. Resumo do relatório da Seção de Estudos de 1947, MF. 335, FG. 844. Serviço de Referências Documentais (SERED).

<sup>19</sup> idem

deixando-a de fora de certas obrigações burocráticas do SPI, foram pleiteados por Herbert Serpa para que as finalidades científicas, responsáveis por realizar “estudos e trabalhos de repercussão universais”, pela única instituição do Brasil capaz de promover pesquisas anuais programadas em Antropologia, não fossem prejudicadas, assim como viabilizar a cooperação científica e relações oficiais com outras instituições<sup>20</sup> e só foram totalmente atendidas quando José Maria da Gama Malcher assumiu a direção do órgão. Para Serpa<sup>21</sup> a contratação da museóloga Dulce Rebello e do museólogo Geraldo Pitaguary, ocorridas por indicação do diretor do Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso, inauguraria, de fato, “as bases preliminares de organização do Museu indigenista do SPI”, com o avanço dos trabalhos técnicos especializados sobre o acervo que ele começara a organizar anos antes.

Apesar das dificuldades encontradas como o pouco espaço para trabalhar, estudar, classificar e acondicionar o acervo nas salas inadequadas do Instituto Benjamin Constant, a solução desse problema foi encontrado com a mudança da SE para o prédio da Rua Mata Machado, número 127, quatro anos antes da inauguração oficial do museu.



*Figura 2 - Sede do Museu do Índio na Rua Mata Machado - (SERED/Museu do Índio)*

Todo o acondicionamento do acervo etnográfico e o seu processamento técnico passariam a ocorrer de agora em diante neste prédio, onde foram instalados biblioteca, laboratório fotográfico, auditório, e uma sala onde com projetores cinematográficos para

<sup>20</sup> SERPA, I. Atividades da Seção de Estudos em 1948. MG. 335. Serviço de Referências Documentais (SERED).

<sup>21</sup> SERPA, I. Súmula dos trabalhos realizados pela Seção de Estudos no período de 18/10/1948 à 19/10/1949. MG. 335, FG. 859. Serviço de Referências Documentais (SERED).

exibição de filmes etnográficos. O que podemos notar no relatório redigido por Serpa é que havia uma preocupação em se desempenhar um trabalho museológico que não fosse apenas eminentemente técnico, de higienização e guarda do acervo, mas um trabalho de museologia que “realçasse o papel instrutivo, didático e científico”<sup>22</sup> da SE, para que se tornasse “uma realidade cultural nacional”<sup>23</sup>, servindo de estímulo aos estudos dos problemas indígenas do país. Com a SE instalada no prédio da rua Mata Machado, coube a Pitaguary e Rebello a elaboração dos modelos de fichas catalográficas e a organização do acervo dispendo “os artefatos nos móveis estantes existentes, embora impróprios para essas funções, que temporariamente suprirão a falta dos mostruários próprios que a S.E. atualmente estuda a confecção e processa pesquisas para as possíveis e futuras aquisições”<sup>24</sup>.

O relatório<sup>25</sup> produzido por Rebello em 1949, e encaminhado para Herbert Serpa, então chefe da Seção de Estudos, descreve que as atividades consistiram na conferência e separação do material etnográfico, limpeza e dedetização dos objetos, e imediatamente após estes cuidados iniciais, proceder com a documentação museológica. Durante a musealização é na etapa de tesauroização ou documentação que o objeto é categorizado, inventariado, fotografado para depois ser cuidadosamente acondicionado (BRULON, 2018). Esta documentação foi construída após visitas dos museólogos ao Museu Nacional e ao Museu Histórico Nacional, onde tiveram a oportunidade de verificar como trabalhavam os dois museus, que adotavam diferentes sistemas de catalogação. O Museu Histórico Nacional utilizava um livro padronizado, modelo n. 1542 da Imprensa Nacional, em numeração seguida por ano no livro de registro que funcionava como um catálogo geral, com o museu adotando fichas catalográficas dos objetos para auxiliar no gerenciamento e acréscimo de outras informações que não figurariam no livro de registro geral. O Museu Nacional, por sua vez, colocava todas as suas informações diretamente no livro geral, em numeração seguida, sem seguir um modelo anual. Rebello revela que a escolha do Museu do Índio se assemelharia ao que era produzido no Museu Histórico Nacional (livro de tombo mais o uso de fichas contendo a complementação das informações), utilizando um padrão de numeração seguida na identificação do objeto, sem ser anual (como adotado no Museu Nacional). Tal escolha se justificaria pela existência prévia de algumas fichas que já haviam sido projetadas para esta finalidade e que poderiam ser adaptadas para facilitar o trabalho.

A museóloga acrescenta, ainda, que o Museu do SPI, por já conter um laboratório fotográfico próprio, produziria fotografias para identificar as peças, seguindo as orientações do livro “Introdução à técnica de museus”, de Gustavo Barroso. Rebello revela ainda que

---

<sup>22</sup> idem

<sup>23</sup> idem

<sup>24</sup> SERPA, I. Súmula dos trabalhos realizados pela Seção de Estudos no período de 18/10/1948 à 19/10/1949. MG. 335, FG. 859. Serviço de Referências Documentais (SERED).

<sup>25</sup> REBELLO, D. Relatório de Dulce Rebello de junho de 1949. MF. 380, FG 946 a 951. Serviço de Referências Documentais (SERED).

cerca de 40% dos objetos etiquetados e identificados constavam somente com uma breve descrição da peça e designação étnica, e 20% etiquetados sem procedência e os 40% restantes, sem qualquer tipo de informação e identificação. E mesmo os objetos etiquetados, informa a museóloga que “dos objetos etiquetados, cabe-nos salientar que a muitos deles foram dados o mesmo número de ordem, conforme tivemos oportunidade de verificar, quando da conferência geral e muitos dos objetos não estão relacionados”<sup>26</sup>, nos permitindo vislumbrar as dificuldades enfrentadas por estes profissionais para promover uma documentação adequada, e da importância da etapa de pesquisa na musealização. O trabalho de documentação empregado por Rebello e Pitaguary seguiriam o procedimento descrito pela museóloga

Assim no lugar reservado à descrição – anotar-se-á o nome da peça, a descrição cabendo nesta, as dimensões da mesma. A seguir, onde está escrito tribo – faz-se a anotação da tribo a que a peça pertence e a região onde a mesma se acha localizada. No lugar reservado para localização, declara-se a sala ou vitrine em que o objeto está exposto ou em ambos conjuntamente, ou ainda o armário ou vitrine em que o mesmo se acha guardado no depósito. O funcionário que fizer a ficha datará e porá as suas iniciais a um canto da ficha e o chefe colocará o visto na parte de trás da mesma. Na parte interna da ficha, onde se encontra – referências – anotar-se-á, conservando-se sempre a mesma ordem, o modo de aquisição, procedência, estado de conservação e valor. O que disser respeito ao histórico, comentário e bibliografia, usar-se-á o lugar reservado às observações. Caso a ficha não comporte o histórico e todas as particularidades do objeto, prender-se-á à mesma, uma ficha em branco, do mesmo comprimento e largura da ficha fechada, para continuação. A proporção que se for organizando o fichário geral, pode-se ir igualmente organizando fichários por tribo, por material de confecção das peças e por utilização das mesmas, bem como por coleções (Darcy Ribeiro e Max Boudin) e tentar-se-á fazer a separação do material trazido pela expedição Xingu e o fichário correspondente. Para melhor entendimento, junto à ficha descrita, que julgo, será a mais completa das que tenho visto, pois além de possuir todas aquelas anotações já referidas, terá a fotografia da peça. No momento essa ficha é de fácil execução, por estar o museu no início e por já contar esta SE com um bom laboratório fotográfico funcionando junto às acomodações do futuro museu do SPI (...) (REBELLO, 1949)

Podemos apreender algumas coisas a partir do relato da museóloga Dulce Rebello. A primeira delas, sem dúvida, atestaria a falta de interesse dos agentes do SPI e mesmo da SE, em seus primeiros anos de funcionamento, em identificar e valorizar a cultura material indígena. Também podemos apontar que categorias mais específicas começavam a ser elaboradas para dar conta de uma melhor identificação destes objetos, permitindo, pela primeira vez no SPI – e possivelmente comparado a outros museus brasileiros com acervo etnográfico – dispor de campos específicos para que se pudesse contar a “biografia” do objeto, formas e contextos de aquisição e valor de compra do objeto, quando houvesse, um claro indicativo das relações comerciais que já se estabeleciam. O relatório de Rebello além de nos permitir identificar o momento que a formação de coleções, identificando os

---

<sup>26</sup> REBELLO, D. Relatório de Dulce Rebello de junho de 1949, p. 4. MF. 380, FG 946 a 951. Serviço de Referências Documentais (SERED).

coletores ou doadores dos objetos passam a ser uma preocupação da SE – e futuramente do museu etnográfico a ser oficialmente inaugurado – apontam que as coleções formadas em 1947 e 1948 por Darcy e Boudin foram as primeiras coleções sistematizadas a darem entrada no novo esquema de catalogação, que provavelmente também direcionaria as informações que deveriam ser coletadas em campo pelos pesquisadores. Também nos mostra que a musealidade dos objetos etnográficos, neste momento, deixaria de ser avaliada apenas por aspectos estéticos ou outros valores subjetivos dos coletores ou colecionadores para serem musealizadas também pelo seu valor científico. De acordo com Van Velthem e Benchimol a atribuição de valor das coleções etnográficas e o “aquilatamento” destas como científicas, seriam mensuráveis “a partir dos tratamentos aos quais são submetidas na instituição museu” (VAN VELTHEM & BENCHIMOL, 2018, p. 473), tendo seus “componentes devidamente identificados, classificados, descritos, ilustrados e fotografados” (idem), durante o processo de documentação que compõe a musealização e pela contextualização atribuída a toda a coleção. Brulon, a partir das teorias de Peter van Mensch e Zbynek Z. Stránský, indica que o primeiro passo para se começar a musealização, é com uma intenção, e que esta intenção, que começa ainda no trabalho de campo, só é possível acompanhada da pesquisa teórica e empírica (BRULON, 2018).

O Livro de Tombo do Museu do Índio foi aberto no dia 16 de dezembro de 1949, por Geraldo Pitaguary (COUTO, 2009, p. 231). Sobre o trabalho de registro das peças, o museólogo corrobora o relatório produzido pela colega Dulce Rebello, destacando a importância da pesquisa realizada durante a documentação museológica, e que não se trata de um trabalho de mero preenchimento de informações em fichas

Uma vez registrado o objeto, é o mesmo separado para estudo. Ao estudá-lo, o técnico verifica, se são verdadeiras ou não, as informações constantes da guia de encaminhamento do objeto ou do expediente que o acompanha quando de sua doação. Estudado o objeto, e devidamente identificado, faz-se uma ficha para o mesmo. Nesta os elementos que estão discriminados no catálogo geral ou livro de registro, acrescidos de alguns outros, como bibliografia e número do catálogo, ainda no verso da ficha, e no reverso, descrição, histórico e comentário da peça (PITAGUARY, 1949, apud COUTO, 2009, p. 231).

Pela primeira vez, com a presença dos museólogos, é que os objetos indígenas são musealizados deixando de “existir para o contexto social onde produzia sentido uma vez inserido em relações sociais de outra ordem” (BRULON, 2018, p.200), passando a existir duplamente: como objeto de museu e como sua representação, passando a existir

no limiar entre dois mundos, alcançando um estado de liminaridade característico dos rituais [TURNER, 1988]. Assim, ele serve como suporte para as novas propriedades imateriais que lhe são atribuídas no plano museológico, passando a operar como parte de um texto, ou de uma performance (BRULON, 2018, p. 201).

N.º GERAL DO OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO ANUAL	OBJETOS ADQUIRIDOS	MODOS DE AQUISIÇÃO					PROCEDÊNCIA	Data	Valor	N.º DE DOA	ESTADO DE CONSERVAÇÃO	OBSERVAÇÕES
			Compra	Doação	Resgate	Perda Natural	Perda Intencional						
1	62823	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49			Com	P. J. Faissal
2	62824	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
3	62825	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
4	62826	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
5	62827	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
6	62828	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
7	62829	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
8	62830	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
9	62831	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
10	62832	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
11	62833	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
12	62834	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
13	62835	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
14	62836	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
15	62837	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
16	62838	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
17	62839	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
18	62840	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
19	62841	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
20	62842	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
21	62843	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
22	62844	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
23	62845	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
24	62846	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
25	62847	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
26	62848	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
27	62849	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
28	62850	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
29	62851	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
30	62852	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
31	62853	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
32	62854	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				
33	62855	Basto de palha em duas côas	cert	sim				Sube Kaingangua	16-12-49				

Figura 3 - Primeira página do Livro de Tombo do Museu do Índio (SERED/Museu do Índio)

A intenção museal (BRULON, 2018) se faz presente ainda que o museu, de fato, ainda não exista - mas que estava em vias de existir, com exposições e aberto ao público. O trabalho de museus nos anos 1940 começava a especializar-se, e transformar-se em um trabalho de uma Museologia não mais autodidata (SÁ, 2007), principalmente com uma primeira geração de alunos assumindo cargos de professores no Curso de Museus, formando novos profissionais e publicando textos sobre o novo campo. Sobre a especialização dos museólogos do SPI, formados no Curso de Museus, cabe destacar que tanto Pitaguary quanto Rebello não cursaram as disciplinas voltadas para o estudo dos povos indígenas e suas produções materiais no Curso de Museus. Pitaguary formou-se na última turma antes da reforma curricular do curso, realizada em 1944.

A hipótese levantada é que os museólogos produziram suas formações específicas direcionadas aos objetos etnográficos dos indígenas brasileiros, principalmente durante o desempenho de suas funções no SPI, no intercâmbio com técnicos do Museu Nacional e Museu Histórico Nacional. No caso específico de Pitaguary - que abordaremos com mais detalhes na seção seguinte desta dissertação -, sabemos que em 1950 o museólogo realizou trabalho de campo na coleta de material etnográfico para o futuro museu etnográfico visitando os Karajá e os Xavante, e novamente em 1956, com povos do Xingu, formando coleções em que Pitaguary consta como coletor e doador na documentação

museológica do acervo do Museu do Índio<sup>27</sup>.

Antes da criação oficial do museu etnográfico do SPI, o trabalho seguiria a mesma lógica descrita acima: A SE empreenderia trabalhos de campo para atuar junto aos povos indígenas em seus territórios, com trabalhos desempenhados por Darcy Ribeiro e Max Boudin, e o tratamento museológico aos objetos, oriundos dos trabalhos de campo destes pesquisadores, ou que já estava de posse do SPI realizados em coletas anteriores, doações, trocas e dádivas. Apesar das dificuldades e da produção deficitária de documentação de alguns objetos devido às lacunas informacionais provenientes do momento de aquisição, a seleção dos objetos passa a ser sistematizada, através do trabalho do especialista de campo, e da avaliação do corpo técnico nos casos das doações. A coleção formada por Darcy Ribeiro oriunda do seu trabalho de campo desempenhada no Maranhão sobre os Ka'apor resultou em uma coleção de 166 objetos. reconhecida pelo próprio Darcy, com o intuito de preservação da memória de um povo, que para ele estaria à beira do colapso cultural, e mesmo do extermínio físico pelo contato com o não-indígena. A coleta de objetos - e, para todos os efeitos a atribuição de musealidade - privilegiaria, ainda, as categorias de autenticidade, originalidade e estéticas realizadas através do "saque" destes povos. Os cadernos de campo publicados por Darcy Ribeiro, sobre a coleta empreendida por junto aos Ka'apor entre 1949 e 1951 são instrutivas.

Iniciei, hoje, o saqueio aos artefatos dos índios. Havia deixado esse trabalho infeliz para o fim, mas acabo de trocar dúzias de flechas, muitos arcos e, sobretudo, muita plumária por umas faquinhas, miçangas, tesouras, canivetes, pedaços de ferro para flechas e outras bobagens que eles adoram. (...) Só me consola saber que vão para um museu e que muito mais tiraram todos os aventureiros que passaram por aqui para fazer presente ou vender como exotismo, dando quase nada em troca (...) (Ribeiro, 2020, p. 264).

Ainda que criticada, a prática etnológica de coleta, prática corriqueira da época e compreendida como necessária, encontraria alento para o antropólogo por transformar-se em coleção de museu, como bem inalienável, configurando-se como objeto de pesquisa, evitando-se, naquela perspectiva, que a cultura fosse extinta. A beleza das peças escolhidas, evidenciando o aspecto estético da produção dos índios, e da autenticidade cultural relacionada ao isolamento dos Ka'apor em relação à sociedade envolvente. Quanto mais isolados, mais autênticos seriam os objetos por eles confeccionados (COUTO, 2005, p. 182, VAN VELTHEM, 2012), e seriam considerados como valores que lhe conferem musealidade. Outro fator de autenticidade no caso da seleção e coleta dos objetos em campo estaria intrinsecamente ligados ao estado de uso do objeto; seriam apenas os objetos que demonstrassem estar "muito usados", com marcas e traços visíveis desta utilização (VAN VELTHEM, 2012) que confeririam o status de "autenticidade etnográfica"

---

<sup>27</sup> De acordo com informações retiradas da base de dados do Museu do Índio constam atualmente 518 objetos coletados pelo museólogo que foram cadastrados.

aos objetos coletados, através de um critério muito mais funcional que autoral, e que justificariam a musealização, iniciada ainda no campo.

Estes objetos foram classificados e documentados por Darcy Ribeiro, levados para a SE, onde passariam por procedimentos museológicos de higienização para serem posteriormente devidamente identificados e documentados, enquanto aguardavam a oportunidade de serem exibidos e, portanto, museologicamente comunicados. Couto acrescenta, ainda, que devido a condução da política indigenista do Brasil à época, Darcy Ribeiro - e podemos ampliar esta posição para os antropólogos da época de um modo geral - estaria habilitado a falar pelos indígenas Ka'apor. Com a criação da Seção de Estudos e do Museu do Índio, antropólogos e museólogos modificariam a relação entre indigenismo e musealização no sentido de romper com o evolucionismo positivista, mas não com o salvacionismo. No entanto, estes profissionais ainda seriam os responsáveis não só pela mediação cultural entre indígena e não-indígenas, mas de falar pelo indígena, mantendo-os na posição histórica de subalternos.

O volume de informações contidas em seus diários de campo lhe conferia autoridade para interpretar o sentido que os Urubu atribuíam ao conjunto de artefatos por eles elaborados. Como intermediador entre os Urubu e a sociedade nacional, ninguém melhor que ele trabalhando em uma agência destinada a realizar a interlocução entre os índios e governo, possuidor de uma cultura científica estava apto a explicar as motivações que estavam na base da criação dos artefatos Urubu (COUTO, 2005, p. 182)

A apropriação do entendimento de determinadas culturas pela figura do antropólogo e a formação de coleções inteiras mais bem documentadas, marcando a passagem das produções indígenas como musealia, pautaria o trabalho etnográfico e museológico. A esta “alegoria etnográfica” produzida pelo antropólogo no campo consistem, de certo modo, em *ficções controladas*, responsáveis por transformar o “estranho” em “familiar”. O ato de inventar a representação destas culturas transforma-se em empreendimento pedagógico e ético para Darcy Ribeiro (CLIFFORD, 2010). A produção alegórica contida numa antropologia de resgate e pastoril produzida na época, de um “outro” perdido no tempo e no espaço em vias de se desintegrar, é salvo textualmente - e com a coleta de objetos -, que tomam como pressuposto a fragilidade de uma dada sociedade e que precisaria, necessariamente, ser representada por agentes externos, neste caso, o antropólogo e o museu. Estes agentes seriam, então, capazes de evidenciar, registrar e interpretar a fragilidade cultural de uma essência autêntica em vias de se assimilar, ou desaparecer. Uma “incansável alocação dos outros em um *presente-se-tornando-passado*” (idem, p. 172, grifo nosso). Seria tarefa de Darcy Ribeiro a elaboração dos primeiros recursos que iriam compor a etapa de comunicação museológica, como veremos adiante. Como etnólogo e primeiro diretor do Museu do Índio, as traduções culturais presentes nos recursos museográficos que iriam compor a narrativa museológica irão transmitir ao público

a reescrita dos símbolos culturais produzida pela sua autoridade científica.

O relatório da SE de 1952<sup>28</sup>, assinado pelo novo diretor da Seção de Estudos, Darcy Ribeiro, estabelece como plano de trabalhos para aquele ano a criação do Museu do Índio, utilizando esta nomenclatura, no item 2 de sua primeira página, “na sede da SE, dotado de instalações modernas que permitam a organização de exposições permanentes nas quais possam ser exibidas ao público as coleções etnográficas reunidas nos dez anos de atividades de Seção”. Antes, os documentos e relatórios do SPI se referiam ao museu como o “museu etnográfico do SPI”, “museu de etnografia”, ou ainda “museu antropológico do SPI”. No mesmo documento, constavam ainda como prioridades o incentivo às pesquisas etnológicas, a reorganização do arquivo cinefotográfico, a ampliação da biblioteca e a criação de um setor de registro fonográfico, incrementar o intercâmbio com organizações científicas. Ainda sobre o Museu do Índio, Darcy afirma que embora previsto em decreto, o museu até aquele momento seria “um simples depósito onde o material etnográfico colhido em dez anos de atividades da SE era meramente conservado”. O Museu do Índio, como pudemos observar, de fato, foi construído num processo, como afirmara Nilo Velloso. Porém o entendimento moderno de museu, aberto ao público, com um trabalho museológico e museal profissional, seria concretizado pela articulação e esforço de Darcy Ribeiro, que viria a ser seu primeiro diretor e o responsável por construir a linguagem expositiva do museu etnográfico da SE e criar os direcionamentos do museu.

Com a inauguração do Museu do Índio em 19 de abril de 1953, a SE e seu museu etnográfico abandonariam gradativamente o discurso de Rondon e do SPI de “salvar para civilizar” para se transformar no museu que lutaria contra o preconceito dos povos indígenas do Brasil. O Museu do Índio contaria então com dois amplos salões de exposição ocupando uma área total de 200 m<sup>2</sup>, com mobiliários e instalações modernas, “planejado em todos os pormenores para funcionar com exposições temáticas rotativas em combinação com o arquivo fotográfico, a sala de projeção de cinema e o auditório”<sup>29</sup>. Darcy afirma que o Museu do Índio não seria apenas um espaço de apresentação das culturas indígenas, mas que “funcionará como centro de pesquisas proporcionando aos estudiosos dos problemas indígenas a oportunidade de examinar a coleção de artefatos, consultar o arquivo cine-fotográfico, a discoteca e a biblioteca”<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> RIBEIRO, D. Relatório Anual da Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios, 1952. MF. 387, FG. 2017-2018. Serviço de Referências Documentais (SERED).

<sup>29</sup> idem

<sup>30</sup> idem

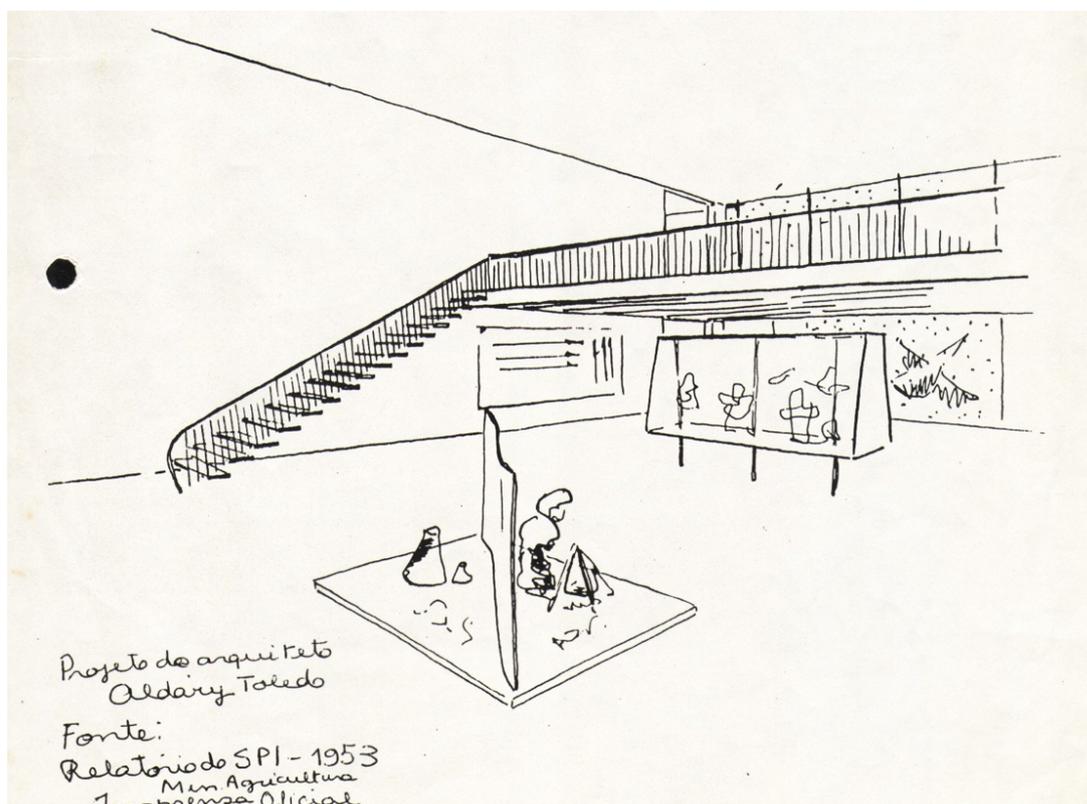


Figura 4 - Projeto do arquiteto Aldary Toledo (SERED/Museu do Índio)

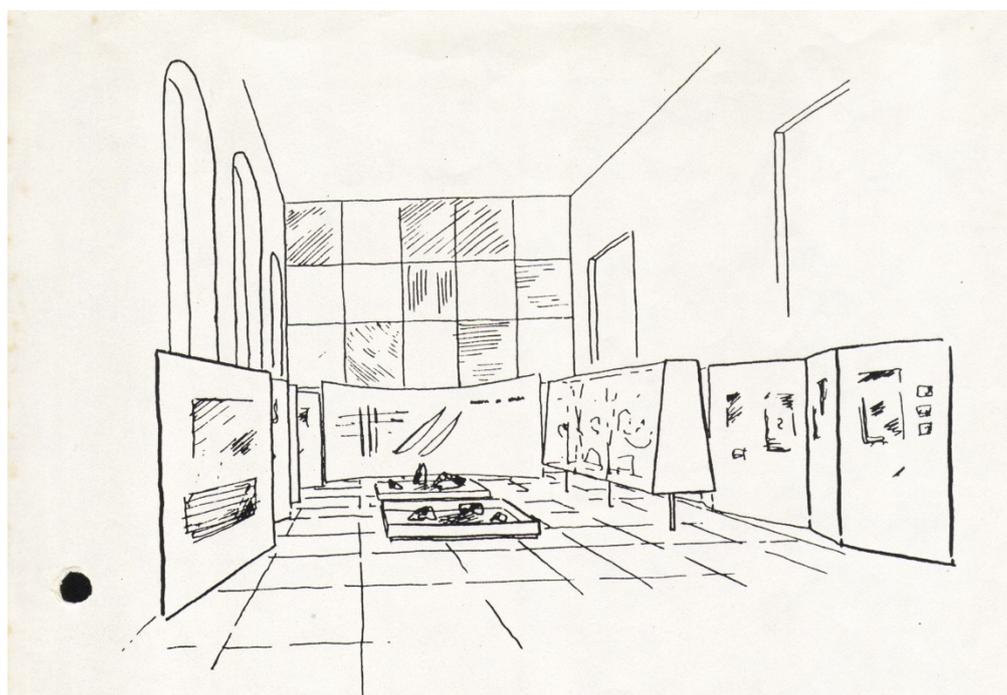


Figura 5 - Esquema do Museu do Índio por Aldary Toledo (SERED/Museu do Índio)

A criação do Museu do Índio foi o primeiro museu do tipo etnográfico do país e guarda particularidades e inovações em relação aos modelos de museus etnográficos, ou que possuíam coleções etnográficas em seu acervo, para ser mais exato. A estrutura

oferecida, que hoje se assemelharia aos centros culturais, a adoção explícita dos discursos sociais e políticos, alinhando-se à causa indígena (COUTO, 2005, p. 65), e o discurso adotado pelo museu na formulação das suas exposições, nas atividades oferecidas ao público foram alguns dos elementos que fizeram do Museu do Índio ser inovador.



Figura 6 – Capa do Diário de Notícias (detalhe) de 09 de Janeiro de 1953

“Vamos ter o Museu do Índio - Entre cocares e penas de tucum - Já prontos oitenta textos-canto dos índios Urubus - Darci Ribeiro, chefe de serviço, dedicado à etnologia”. Esta foi a manchete publicada na primeira página do jornal Diário de Notícias, em matéria assinada pela jornalista Eneida Moraes, no dia 09 de janeiro de 1953 sobre a futura inauguração do Museu do Índio. Esta foi a primeira divulgação pelos principais jornais da capital federal anunciando o novo museu, projetado pelo arquiteto Aldary Toledo. Entrevistado, o diretor do Museu do Índio, Darcy Ribeiro afirma na reportagem que o Museu do Índio seria “um museu vivo”. A reportagem segue com um Darcy entusiasmado explicando sobre a rotina de funcionamento do novo museu, a apresentação e descrição de algumas produções que constam do acervo, a organização das exposições, mas principalmente a forma que o próprio Darcy construiria o discurso da representação sobre o indígena brasileiro. Os indígenas, ainda tomados como figuras exóticas no imaginário popular nacional, começariam a ser apresentados de maneira mais próxima pelo novo museu inaugurado na capital federal.

### 1.3.2 – As bases teóricas de construção do Museu do Índio

A inauguração do Museu do Índio representou uma mudança no discurso político e social de como enxergar e retratar os povos indígenas dentro dos museus, evidenciando-os como parte integrante da cultura nacional. Para todos os efeitos, o Museu do Índio tomaria para si o protagonismo no que diz respeito às coleções e à questão indígena, que até então era mais centralizada no Museu Nacional.

É nos anos 1950, no período do pós-guerra, que a Antropologia e a Museologia irão adquirir meandros particulares. Em projeto capitaneado pela UNESCO em âmbito quase global, foram desenvolvidos estudos voltados para as relações raciais que afetariam sobremaneira o desenvolvimento das Ciências Sociais. Este projeto buscava, ao debater os conceitos sobre raça, buscar alternativas nos países fora do Norte Global, considerados laboratórios de experiência de miscigenação e assimilação (como o Brasil), a lidar com as diferenças a partir de um humanismo universal excessivamente otimista (MAIO, 1997).

Se a Antropologia que seria produzida nos Estados Unidos e na Europa ocidental nesse contexto procuravam compreender o “outro” em países da África, das Américas e da Oceania, construindo uma realidade de “alteridade radical”, ou seja, onde se procurava estudar os povos radicalmente diferentes da sociedade do observador, como observa Mariza Peirano (2006). O Brasil vinha procurando este “outro” em uma “alteridade próxima”, internamente, a começar pelos trabalhos empreendidos pelo SPI, e com a migração da produção científica dos museus para as universidades a partir da década de 1930 e o início das pesquisas antropológicas que privilegiariam povos indígenas específicos (idem). No entanto, é necessário fazer o adendo que apesar da massiva migração dos estudos antropológicos para as universidades, os grandes museus tradicionais (Museu Nacional, Paraense Emílio Goeldi, o Museu Paulista) e a partir de 1953 o Museu do Índio, continuariam abrigando o trabalho de antropólogos e produzindo conhecimento, especialmente pela atuação de Darcy Ribeiro no Museu do Índio, Eduardo Galvão a partir de 1955 no Museu Emílio Goeldi e de Herbert Baldus, no Museu Paulista (CORRÊA, 1988).

O Museu do Índio daria sua contribuição na formação de antropólogos e na produção do conhecimento a partir do museu através do Curso de Antropologia do Museu do Índio, criado por Darcy Ribeiro e que contaria com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). O curso poderia ser feito por pesquisadores interessados fora do quadro funcional do SPI e tinha a duração de 1 ano, dividido em 9 meses de estudos e estágio no Museu do Índio, seguido de 3 meses de trabalho de campo, com pagamento de bolsa.

Foi determinante também para o desenvolvimento da Antropologia no Museu do Índio a entrada de José Maria da Gama Malcher na direção do SPI, em 1951. Malcher foi responsável por realizar uma série de reformas estruturais para a realização do trabalho

dos profissionais da Seção de Estudos, criando biblioteca, discoteca e estúdio sonoro, auditório e providenciando melhores salários para Darcy Ribeiro e Max Boudin, os únicos especialistas do órgão, além de ser o responsável por nomear Darcy Ribeiro como diretor da Seção de Estudos em 1952.

Foi também na década de 1950 que as primeiras reuniões da Associação Brasileira de Antropologia (ABA) aconteceram, com participação do Museu do Índio na figura do seu diretor. A primeira reunião ocorreu no dia 11 de novembro de 1953, no Museu Nacional no Rio de Janeiro e a segunda em 24 de julho de 1955, em Salvador, Bahia. De acordo com Mariza Corrêa (1988), a primeira reunião fora organizada com o apoio do Ministério de Educação e Cultura por intermédio da reitoria da Universidade do Brasil, enquanto a segunda reunião foi organizada por iniciativa dos próprios antropólogos, marcando a tendência de se constituir formalmente um órgão profissional para colaboração e discussão dos profissionais. Em relação a temática das discussões, a antropóloga destaca que temas sobre a etnologia indígena, aculturação e comunidade se destacavam nas apresentações. O antropólogo Júlio César Melatti (1984) também atribui esta busca pelo “outro” próximo, na quase totalidade de produções acadêmicas entre os anos 1940 até meados da década de 1950 sobre os povos indígenas brasileiros, onde ganharam força os estudos sobre aculturação e miscigenação, e de um modo geral, as discussões a respeito de raça, impulsionadas após o fim da segunda guerra mundial. Os trabalhos de campo, com metodologias calcadas no culturalismo americano de Franz Boas ou no funcionalismo inglês de Bronislaw Malinowski são intensificados.

Os estudos de contatos interétnicos consolidaram-se no Brasil, principalmente através de Eduardo Galvão e Charles Wagley, Darcy Ribeiro e por Roberto Cardoso de Oliveira, que criaria o termo “fricção interétnica”, incluindo as análises sobre as frentes de expansão. Sem aprofundar a discussão sobre teorias de aculturação, destacamos que aculturação e assimilação eram conceitos que estavam sendo amplamente discutidos e difundidos na ocasião de criação do Museu do Índio e influenciaria a maneira de se conceber e executar os trabalhos em campo pelos antropólogos da SE e do SPI. O conceito começou a ser desenvolvido e pesquisado no país pelo menos desde 1930 com o antropólogo e professor alemão Herbert Baldus, que produziu sua pesquisa em 1930 sobre os estudos de aculturação voltados para a política indigenista brasileira (SCHADEN, 1969). Baldus foi professor e orientador de Darcy Ribeiro na Escola Livre de Sociologia e Política (ELSP), e foi o responsável por apresentar seu ex-orientando a Marechal Mariano Cândido Rondon para a vaga de etnólogo do SPI.

As teorias de aculturação discutidas amplamente na Antropologia, foram herdadas das correntes antropológicas estadunidenses, produzidas principalmente entre os anos 1930 e 1950. em que os centros dominantes exerceriam influência determinante sobre as culturas dos povos dominados ou tidos como periféricos. Hannerz traz a definição de

aculturação<sup>31</sup> discutida em 1953 no seminário *Social Science Research Council*

a aculturação, escreveram eles, 'pode ser definida como a mudança cultural desencadeada pela combinação de dois ou mais sistemas culturais autônomos'; e 'a unidade de análise nos estudos de aculturação é [...] qualquer cultura dada na medida em que se articula com uma sociedade específica' (HANNERZ, 1997, p.16)

Para Manuela Carneiro da Cunha, a ideia dos indígenas “sem futuro, nem passado”, em que se vaticinava o destino inevitável destas culturas à assimilação e à extinção iria persistir pelo menos até os anos 1970<sup>32</sup> (CUNHA, 2017). As discussões sobre aculturação chegaram ao Brasil principalmente através de Eduardo Galvão e seu orientador, Charles Wagley<sup>33</sup>, produzidas sob influência dos trabalhos publicados pelos antropólogos Ralph Linton, Melville Herskovits e principalmente Robert Redfield<sup>34</sup>. O trabalho produzido por Wagley e Galvão seria, então, considerado o mais completo sobre o assunto (SCHADEN, 1969, PACHECO DE OLIVEIRA, 2001). Diferente da perspectiva americana que por vezes fazia uma alusão excessivamente positiva<sup>35</sup> da aculturação e da perspectiva que colocaria como essencial o contato direto e contínuo entre grupos portadores de culturas diversas, Galvão argumentaria que “bastaria a simples presença dos civilizados em torno de um território indígena, mesmo quando não se estabelecem relações diretas, é um fator condicionante de mudanças de culturas indígenas (GALVÃO, 1953 apud PACHECO DE OLIVEIRA, 2001, p. 207), principalmente as que se dão através da economia local (GALVÃO & WAGLEY, 1961). Ainda de acordo com Galvão

Os fenômenos de mudança cultural têm que ser estudados de um ponto de vista que alcance as características especiais das diversas situações de contato, e que penetre a configuração de cada uma das sociedades que entram em relações. Pois é do feito particular de cada uma delas que depende o desenvolvimento do processo (idem, p. 10-11)

Esta transmissão cultural, feita por empréstimos, se daria de maneira lenta e

<sup>31</sup> Cf. BARNETT, H. G. et al. Acculturation: An Exploratory Formulation In: *American Anthropologist: American Anthropological Association*, v. 56, n. 6, 1954, p. 973-1000. Disponível em: <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1525/aa.1954.56.6.02a00030>

<sup>32</sup> Neste sentido as publicações de Frei Protásio Frikel e Egon Schaden servem como exemplos ilustrativos. Cf., FRIKEL, P. Dez anos de aculturação Tiriyo: 1960-70 - Mudanças e problemas. *Publicações Avulsas do Museu Goeldi*. Museu Paraense Emílio Goeldi/CNPq, n. 16, 1971.; SCHADEN, E. Aculturação e messianismo entre índios brasileiros. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 11, 1972, p. 7-16.

<sup>33</sup> Cf. GALVÃO, E.; WAGLEY, C. *The Tenetehara indians of Brazil: a culture in transition*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1949. Posteriormente esta publicação seria traduzida para o português, em 1961. Cf. GALVÃO, E.; WAGLEY, C. *Os índios Tenetehara - uma cultura em transição*. Rio de Janeiro, MEC/Serviço de Documentação, 1961.

<sup>34</sup> De acordo com Hannerz (1997, vide bibliografia), Pacheco de Oliveira (2001, vide bibliografia) e Roberto Cardoso de Oliveira (1967, vide bibliografia) haveriam dois principais grupos de antropólogos estadunidenses que produziam suas pesquisas sobre aculturação, e que tomavam posições opostas. Os autores que influenciaram diretamente Eduardo Galvão, a saber Redfield, principalmente, além de Linton e Herskovits, e o outro grupo formado por Barnett, Siegel, Vogt, Watson e Broom.

<sup>35</sup> Ulf Hannerz destaca outra passagem da publicação de Barnett et al “a conjunção de diferenças no contato cultural (...) fornece uma espécie de catalisador para a criatividade cultural (...)um genuíno terceiro sistema sociocultural através de um processo de fusão” Cf. BARNETT, H. G. et al. Acculturation: An Exploratory Formulation In: *American Anthropologist: American Anthropological Association*, v. 56, n. 6, 1954, p. 973-1000.

gradual com o poder de readaptar e modificar a cultura, que não necessariamente terá resultados homogeneizadores. A assimilação, portanto, poderia se dar, de acordo com Galvão de duas formas: através de uma forma de empréstimo cultural sem haver necessariamente imposição da força ou persuasão (GALVÃO, 1961), ou pela assimilação forçada por processos de assimilação política, similares à noção de situação colonial de Balandier (PACHECO DE OLIVEIRA, 2001). Na ânsia de conduzir os indígenas rapidamente à vida *civilizada*, seria inculcada em muitos povos indígenas a ideia de que as formas de vida do branco eram superiores, através da estigmatização a que eram submetidos os índios pelas manifestações de suas culturas. Ainda que Egon Schaden (1967) relativize os conceitos sobre aculturação produzidos por Galvão, apoiando-se nos trabalhos de Roberto Cardoso de Oliveira sobre os Terena no Mato Grosso do Sul e sobre os Ticuna no Amazonas, Schaden observaria que o contato interétnico e intercultural insere novos elementos à cultura, modificando-a, ainda que não necessariamente se observe uma assimilação ou integração completa a ponto dos indígenas abdicarem totalmente de suas identidades. A crítica sobre os estudos de aculturação tomaria a forma de teorias de fricção interétnica por Roberto Cardoso de Oliveira.

De acordo com Cardoso de Oliveira, os estudos de aculturação não seriam suficientes para se analisar de modo consistente as relações de contato interétnico. A fricção interétnica seria, então, uma tentativa de se criar modelos analíticos mais apropriados para o caso brasileiro, seria, de acordo com o autor “o equivalente lógico (mas não ontológico) ao que os sociólogos chamam de ‘luta de classes’. São a estrutura desse sistema e a sua dinâmica que cabem ao analista deslindar para um diagnóstico e tentar um prognóstico da situação de contato” (OLIVEIRA, 1978[1967], p. 85). Tais situações de contato não se dariam de forma consensual, mas principalmente através do conflito por envolver na maioria das vezes interesses contraditórios entre indígenas e a sociedade circundante.

Na Museologia, o trabalho especializado desenvolvido dentro dos museus, com profissionais formados, especializados, tornara-se uma realidade e o autodidatismo e certo diletantismo que antes dominavam a área pareciam começar a ficar para trás. De acordo com Sá (2007), as discussões sobre questões conceituais da Museologia ainda não seriam tão discutidas durante a primeira metade do século XX, privilegiando o aspecto prático e técnico. Esta discussão passaria a ser alargada, gradativamente, após a criação do Conselho Internacional de Museus (ICOM) em 1946, herdando o papel que antes cabia ao *Office International des Musées* (OIM), que fora criado em 1926, de referenciar e a estabelecer os vínculos entre museus e profissionais de museus. O ICOM foi capaz de alargar seu campo de atuação e adquirir um caráter menos normativo do que o seu predecessor com o passar dos anos. A reflexão sobre a Museologia, seus aspectos práticos e teóricos, como vimos no início deste capítulo, começaria a tomar forma

principalmente através de Stránský e autores do leste europeu ainda nos anos 1960. A criação dos subcomitês do ICOM, onde destacamos o Comitê Internacional para a Museologia (ICOFOM) - que privilegiaria as discussões de fundo teórico sobre o campo -, e o Comitê Internacional de Treinamento de Pessoal (ICTOP), criado em 1968, para a discussão que envolve a colaboração de diversos órgãos profissionais em assuntos relacionados ao desenvolvimento dos profissionais de museus, foram fundamentais para estes processos de reflexão metamuseológica.

Foi também na década de 1950, mais precisamente em 1958, que ocorreu no Rio de Janeiro no Museu de Arte do RIO (MAM) o “Seminário Regional da UNESCO sobre a Função Educativo do Museu”, contou com discurso de encerramento de Georges Henri Rivière, ilustrativo do estatuto da Museologia da época, anterior à dissociação da Museologia dos museus realizada por Stránský em 1965: “Museologia é a ciência que tem por objeto estudar as funções e a organização dos museus. A Museografia é o conjunto de técnicas relacionadas à Museologia.” (RIVIÈRE, 1958, apud ARANHA FILHO, 2011, p. 21). No Brasil a formação de museólogos já era uma realidade com o Curso de Museus do Museu Histórico Nacional, e cursos voltados para aperfeiçoamento técnico museológico (e museográfico, em se tratando das exposições), no Museu Nacional iniciados em 1942 (EWBANK, 2018).

O Museu do Índio, como afirmamos anteriormente, foi um marco na Museologia e na Antropologia brasileira e não estava alheio aos movimentos internacionais antropológicos e museológicos. De acordo com Abreu (2007) as narrativas boasianas tornaram-se uma formulação narrativa no contexto do pós-guerra, na criação da UNESCO e no incentivo dessa organização para iniciativas que combatessem o racismo e as interpretações totalizantes e evolucionistas. Ao ser inaugurado, chamou a atenção de figuras eminentes nos museus etnográficos franceses, como Paul Rivet, Georges Henri Rivière e Alfred Métraux, em um momento em que os museus europeus do pós-guerra valorizariam a chamada “arte primitiva”. Rivet e Rivière haviam modificado o Museu de Etnografia do Trocadero, transformando-o no Museu do Homem (ABREU, 2007). Declarado por Darcy “o primeiro museu do mundo criado, especificamente, para combater o preconceito” (RIBEIRO, 1998, p. 195), o Museu do Índio manteve em seu discurso muitos elementos da Antropologia e Museologia (ou a “museografia”, como utilizado mais comumente na França neste período assinalado). É importante ressaltar que para Darcy, os antigos museus de etnologia seriam um dos principais responsáveis pela maneira deformada pela qual o restante do povo brasileiro via os indígenas: atrasados, “fósseis vivos” (RIBEIRO, 1955), o que não suscitava nenhum interesse por parte do público em vê-los humanizados, suas criações artísticas, histórias e suas realidades distintas. Ainda sobre a relação com Alfred Métraux e o Museu do Índio, Darcy Ribeiro estabeleceria comunicação por correspondências com o antropólogo a partir de 1951, fato que

colaboraria para que Darcy percebesse que havia um nicho não explorado no Brasil para a exibição de objetos etnográficos e, principalmente, da importância de haver um museu que ao mesmo tempo fosse capaz de desenvolver projetos nos âmbitos institucional e pessoal (COUTO, 2011).

Como afirma Freire (2000), a tentativa de compreensão das sociedades indígenas não é apenas a de procurar conhecer “o outro” ali representado através de fragmentos de suas culturas, tomadas como totalidades, mas a de conduzir as indagações e reflexões sobre a própria sociedade em que vivemos. O Museu do Índio tentava contribuir neste sentido ao buscar promover uma aproximação entre os índios e o restante da sociedade nacional usando os objetos ali expostos como intermediadores de realidades, sendo a cultura material indígena percebida como arte, não como “artefato exótico” produzido por povos primitivos, e sim produzido por sujeitos, humanos, dotados de culturas próprias, dando evidência ao seu valor estético. Tais considerações não se devem ao gênio criativo, ou da “imaginação museal” (CHAGAS, 2003) de Darcy Ribeiro; antes se devem a modelos que já se desenvolviam na Museologia francesa algumas décadas antes.

### **1.3.2.1 – As relações entre Darcy Ribeiro, Geraldo Pitaguary, Paul Rivet e Georges Henri-Rivière na construção museográfica do Museu do Índio**

As relações que se estabeleceram entre Geraldo Pitaguary, Paul Rivet e Georges Henri-Rivière merecem aqui uma atenção destacada por serem personagens centrais e fundamentais para compreendermos a produção do discurso museológico do Museu do Índio e a linha de pensamento a ser adotada por Darcy Ribeiro, que impactaria diretamente sobre a musealidade e a musealização. Não nos interessa, no momento, reconstruir a vida e trajetória dos três museólogos e etnólogos, o que já foi feito em outras ocasiões<sup>36</sup>. Recuperaremos apenas informações que julgamos pertinentes para entender em que nível a trajetória pessoal conforma, até certo ponto, a trajetória profissional. O interesse principal é o de perceber em que momento essas trajetórias se entrelaçam profissionalmente, e de demonstrar como as estratégias museográficas, metodologias de trabalho e discursos antropológicos produzidos pelos franceses contribuíram na construção do Museu do Índio, servindo também para percebermos em que medida Darcy Ribeiro se apropriou delas.

---

<sup>36</sup> Sobre a trajetória de Geraldo Pitaguary ver, por exemplo, a publicação produzida pelo Núcleo de Memória da Museologia no Brasil (NUMMUS), coordenado pelo Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá, Cf. PITAGUARY, G. *A lembrança de Ouro Preto continua sempre comigo: memórias de um aluno da primeira excursão do Curso de Museus - MHN em 1945*. Rio de Janeiro: UNIRIO/NUMMUS, 2006; Sobre Georges Henri-Rivière ver o segundo capítulo da tese de doutoramento em Antropologia Social de Bruno Brulon Soares (2012, vide bibliografia) e o trabalho de Nina Gorgus Cf. GORGUS, N. *Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière*. Paris: Éditions de la maison des sciences de l’homme, 2003; e sobre Paul Rivet, o livro de Alice Conklin (2002, vide bibliografia).

Mencionamos na seção anterior deste capítulo que Pitaguary realizou parte da sua formação como museólogo, em 1952 e posteriormente como etnólogo, em 1958<sup>37</sup>, em Paris. Mineiro, natural da cidade de Ouro Fino, tornou-se museólogo formando-se pelo Curso de Museus do Museu Histórico Nacional. O museólogo recebeu, em 1951, convite para o curso de especialização do Museu do Homem em Paris, a partir do ano seguinte. De acordo com documento assinado pelo diretor do SPI, José Maria da Gama Malcher, em comunicação<sup>38</sup> com o ministro Mário Guimarães, embora o trabalho desempenhado por Pitaguary seja reconhecido na forma de “prestação de uma cooperação de maior valor na organização do Museu do Índio”, ainda a ser inaugurado, e reconhecendo que o intercâmbio favoreceria tanto a formação profissional de Geraldo Pitaguary, quanto o SPI, o governo brasileiro não pôde oferecer-lhe nenhuma bolsa, nem manter sua vaga profissional cativa. Para isso, o artifício encontrado foi o de mandar embora Pitaguary, e readmiti-lo assim que este retornasse de Paris, o que foi feito. Não tendo conseguido verbas e patrocínio do governo brasileiro, o museólogo obteve bolsa do governo francês para estudos e pôde estagiar em dois museus que tem a assinatura de Rivet e Rivière: O Museu do Homem e o Museu de Artes e Tradições Populares. Em todo o tempo que esteve em Paris em sua primeira estadia, entre 1952 e 1953, manteve correspondências<sup>39</sup> regulares com Darcy Ribeiro fornecendo informações dos modelos propostos pelos museus franceses (COUTO, 2009). O convite da formação, embora não possamos atestar com certeza, muito possivelmente foi possibilitado através da ação de Alfred Métraux, que à época mantinha contatos assíduos com Darcy Ribeiro.



Figura 7 - Carteira de identificação de Geraldo Pitaguary no Museu do Homem de Paris (NUMMUS/UNIRIO)

<sup>37</sup> Ficha de repartição individual Modelo II de Geraldo Pitaguary. Serviço de Proteção aos Índios, 1960. GP0647 - Núcleo da Memória da Museologia do Brasil - NUMMUS/UNIRIO.

<sup>38</sup> Carta do diretor do Serviço de Proteção aos Índios ao Ministro Mário Guimarães, s/d. GP0620 - Núcleo da Memória da Museologia do Brasil - NUMMUS/UNIRIO.

<sup>39</sup> Houve também a tentativa de pesquisar estas correspondências que se encontram atualmente em posse da Fundação Darcy Ribeiro em Brasília. Por conta da pandemia de COVID-19, ainda em curso, que afetou profundamente a vida de todos, incluindo as formas de trabalho presencial e somado ao fato deste acervo não estar digitalizado, não foi possível consultá-lo.



Figura 8 - Carteirinha de estudante bolsista estrangeiro do governo francês, 1952-1953 (NUMMUS/UNIRIO)

Georges Henri-Rivière foi um museólogo ligado às artes e um dos “elos entre diferentes museus etnográficos na primeira metade do século XX e pode ser visto como o maior responsável pelos desdobramentos do dito “museu etnográfico clássico” nos outros modelos de ‘museus de sociedade’ que passaram a se disseminar na segunda metade do século” (BRULON, 2012, p. 31). A Museologia produzida por Rivière, de acordo com Brulon (idem) “associava dois domínios até então tratados separadamente: a Museologia, ou museografia, que começava a se constituir como disciplina científica e ser disseminada com este nome a partir dos anos 1920, e a etnologia da França, que foi reconhecida como ciência nos anos 1930” e começara sua carreira ainda muito jovem assessorando Paul Rivet, etnólogo e diretor do Museu Trocadero, que viria a dar origem ao Museu do Homem de Paris no final da década de 1930. Enquanto ainda trabalhava no Trocadero, antecessor do Museu do Homem, mais especificamente na montagem da exposição *Les arts anciens de l'Amérique*, de 1928, a comunicação museológica privilegiaria os objetos etnográficos sob o viés da arte. O objeto musealizado teria uma musealidade “ambígua”

Rivière apresentava objetos exóticos como obras de arte. Entretanto, ele não deixa de selecionar “documentos”, considerando as suas atribuições estéticas, determinadas por um gosto que ele mesmo diz ser “pessoal”, e que ainda não se reconhecia como plenamente cultivado na sociedade mais ampla. A exposição “*Les arts anciens de l'Amérique*” é o exemplo de uma abordagem ambivalente que se apoia sobre categorias estéticas e que não faz distinção entre objeto de arte e documentos. As classificações ainda se mostravam pouco nítidas, e a demarcação de fortes distinções entre arte e etnografia ainda não se fazia de forma sistemática (BRULON, 2012, p. 103).

A museografia adotada por Rivière no Museu do Homem foi diretamente influenciada pelas teorias de fato social produzidas por Marcel Mauss, onde se pretendia tornar visível para o público,

a partir das coisas coletadas, todo um universo social de significações que teria passado pelo olhar do etnógrafo no ato da observação. Os objetos eram fragmentos do todo que ‘continham’

o todo, se fossem tratados como ‘espécimes sociais’ Como explicou Lévi-Strauss, sobre o conceito estabelecido por Mauss, o fato social total tem um caráter tridimensional, pois faz coincidir a dimensão sociológica (considerando os aspectos sincrônicos), a dimensão fisiopsicológica, histórica (ou diacrônica) e, por fim, a dimensão levando em conta ainda que esta tríplce aproximação se manifesta no indivíduo (BRULON, 2012, p. 75).

As práticas museográficas foram transportadas para o novo Museu do Homem, como artifício para dar um sentido de “dignidade aos objetos de povos depreciados” (idem, p. 114), apresentando o “outro” que vivia nas colônias francesas, ou em outros locais que mesmo não sendo colônias da França, eram conhecidos por exotividade atribuída (como o Brasil e toda a América do Sul, por exemplo), para a sociedade francesa que vivia na metrópole. As exposições eram organizadas no sentido de educar e mostrar que as sociedades “exóticas” tinham direito à dignidade, com direitos de proclamar um direito à diferença. Outro fator importante, que já mencionamos, é o privilégio do aspecto estético e artístico na exibição dos objetos. Rivière, além da sua inclinação pessoal para as artes, também possuía contato e trânsito com artistas franceses, sobretudo os surrealistas, e cultivava relações com colecionadores. Enquanto Rivet produziria um trabalho no museu mais voltado para o gabinete e administração do museu, cabia a Rivière a museografia e o trabalho quase de “relações públicas” do museu. Não é de estranhar, portanto, que predominasse a linguagem dos museus de arte, refutando em ampla medida a abordagem científica e etnográfica (BRULON, 2012). Algumas das técnicas museográficas adotadas no Trocadero e no Museu do Homem foi adotar iluminações artificiais nos objetos, a não utilização de etiquetas para identificar os objetos, vitrines de metal e vidro, e o uso de fios de nylon para suspender objetos.

Não foi à toa, por exemplo, a escolha de mobiliário museológico utilizado no Museu do Índio, assim como uma série de decisões museográficas.

Pitaguary forneceu a Darcy Ribeiro o tipo de mobiliário que o Museu do Homem utilizava em suas exposições e o modo como os objetos eram exibidos em seu interior. Tratava-se de vitrines amplas, com estrutura de metal e vidro que eram usadas de modos diferenciados: umas destinadas a servirem como “vitrine-síntese”, que exibiam uma variedade de objetos para aqueles que não tinham tempo de percorrer todo o circuito proposto pela instituição; outras eram destinadas a exibir o material recentemente recebido. Informou ainda que o Museu do Homem havia abolido as exposições permanentes tendo optado pelas temporárias a fim de fazer circular o acervo que detinha. (COUTO, 2009, p. 263).

Este modelo de exposições, fazendo um rodízio entre os objetos, também agradou a Darcy Ribeiro. O antropólogo foi interpelado pela jornalista Eneida Moraes do jornal Diário de Notícias, em matéria que anunciava o Museu do Índio prestes a ser inaugurado, com a questão “Mas será possível a exposição de uma vez só de todas as peças que o Museu possui?”, tendo respondido que o museu apresentaria de mês em mês uma exposição com tema diferente, alternando aspectos específicos da vida do índio (cerâmica, organização

social, etc.), em um movimento de que “as peças estarão sempre em movimento das vitrines para os depósitos”<sup>40</sup>. Isto acabou não acontecendo, como veremos adiante, com o intervalo entre as exposições sendo anual, mas a referência e inspiração museográficas do Museu do Homem e de Rivière ficam evidentes.

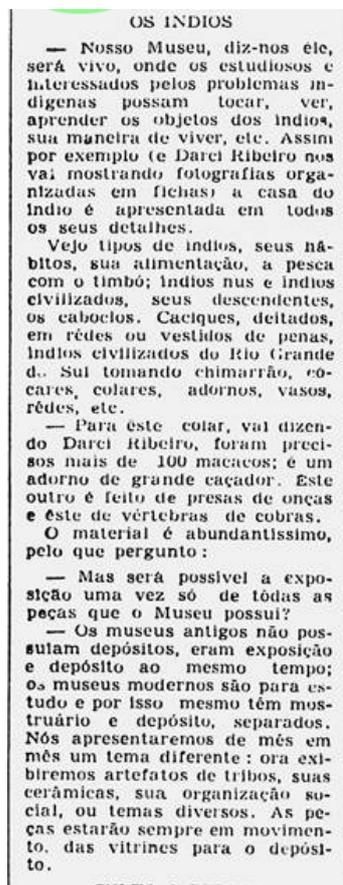


Figura 9 - Matéria (detalhe) sobre o Museu do Índio. Diário de Notícias, 09 de Janeiro de 1953.

A UNESCO, através da representação do seu escritório em Cuba, envia um questionário<sup>41</sup>, contendo 12 perguntas a Geraldo Pitaguary produzidos pela educadora e poetisa cubana Rafaela Charcón. No questionário é possível perceber de maneira mais detalhada nas respostas fornecidas pelo museólogo do Museu do Índio as inspirações museográficas adotadas na época. A quarta pergunta, mais específica sobre os aspectos relacionados às exposições, Pitaguary também nos dá algumas pistas não só do *modus operandi* do museu, mas das influências, embora não explicitamente assumidas, dos franceses.

(...) o fio de nylon é grandemente empregado, assim como alfinetes, por serem quase invisíveis (...). Os objetos são escolhidos a fim de conseguirmos o objetivo do Museu, que é o de apresentar o índio como um ser igual a nós e destruir os estereótipos existentes contra ele. A apresentação também é estudada, com o mesmo sentido e fim. As peças são selecionadas mais pela beleza, perfeição e técnica do que

<sup>40</sup> MORAIS, E. Vamos ter o Museu do Índio. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 9 de janeiro de 1953. Segunda Seção.

<sup>41</sup> Questionário sobre o Museu do Índio enviado ao Centro Regional da UNESCO, Havana - Cuba, s/d. GP0622 - Núcleo da Memória da Museologia do Brasil - NUMMUS/UNIRIO.

propriamente pelo valor científico (...) O índio nunca é apresentado como um ser exótico. Mostramos que é um ser humano, que tem seus problemas e sabe resolvê-los. (...). Procuramos, mesmo sem as explicações, fazer com que o visitante a sair, sinta um pouco mais de admiração, respeito e amor pelo índio e isso podemos dizer que conseguimos só com a apresentação dos artefatos, sem etiquetas<sup>42</sup>

Na mesma questão, Pitaguary esclarece também o papel do conservador (museólogo) e do etnólogo da instituição, posto que ele ocuparia a partir dos anos 1960.

O conservador é, de uma maneira geral, responsável pela apresentação, mas o trabalho é feito em equipe. Depois de projetada a exposição, o etnólogo diz quais as peças que devem ser expostas. Estas são escolhidas na reserva, pelo conservador, e depois de selecionadas são arranjadas nas vitrines e mostruários<sup>43</sup>.

Embora na situação descrita acima, o diretor já fosse Nilo Velloso, que assumira o posto após a demissão de Darcy Ribeiro, não houve mudanças severas nesse sentido na direção do ex-cinegrafista que pudesse apontar um caminho realmente distinto do adotado por Darcy.

Algumas diferenças museográficas também podem ser notadas, indicando que o trabalho feito por Geraldo e Darcy também receberia outras influências e decisões próprias da dupla francesa. Sobre o uso das estantes, apesar de inspiradas nos modelos do Museu do Homem, Pitaguary esclarece os critérios que o Museu do Índio adotou para utilizá-las, assim como o uso da iluminação. Enquanto o Museu do Homem optaria por iluminação artificial, o Museu do Índio privilegiaria a luz natural ou do ambiente.

A apresentação do Museu do Índio segue as mais modernas técnicas da Museologia e revolucionou outras. O objeto é apresentado, de preferência, ao ar livre, fora de vitrines. Só peças de grande valor, delicadeza, tamanho diminuto, etc., são colocadas em vitrines. Para isso temos quatro vitrines, duas grandes e duas maiores. O artefato é exibido, quase sempre, na posição funcional e acompanhado de fotos e desenhos elucidativos. (...) As vitrines não têm outra iluminação que a natural e as que vem do teto, pois graças à grande transparência e visibilidade, não necessitam de luz internamente<sup>44</sup>.

Evidente também é a inspiração no discurso humanista de Paul Rivet e adaptado por Darcy Ribeiro. Paul Rivet na realidade era um médico, ligado inicialmente à Antropologia Física, mas ao contrário dos seus antecessores, preocupou-se em produzir uma antropologia que não reproduzisse os critérios raciais - e racistas - que se popularizaram a partir do século XIX e que se perpetuara, tanto nas ciências biológicas, quanto nas ciências sociais. Em sua produção como etnólogo, dispensaria especial atenção às populações ameríndias, permanecendo por cinco anos na América do Sul, tendo realizado suas pesquisas no Equador, Peru e Brasil (na fronteira com o Peru).

---

<sup>42</sup> idem

<sup>43</sup> idem

<sup>44</sup> idem



Figura 10 - Vitrines do Museu do Homem em Paris (COUTO, 2009, p. 265)



Figura 11 – Vitrine do Museu do Índio, 1953 (SERED/Museu do Índio)

Rivet foi o responsável por ministrar, junto a Marcel Mauss, o primeiro curso de Etnologia, o *Institut d'Ethnologie* da Sorbonne (Universidade de Paris). Mauss chegaria a produzir, em 1947 seu “Manual de Etnografia” contendo um conjunto de prescrições para os etnógrafos e museólogos da época, colocando a Museologia como um ramo da etnografia descritiva (BRULON, 2012), e os museus, “arquivos materiais das sociedades estudadas” (MAUSS, 1947 apud BRULON, 2012, p. 112). Socialistas ativos, Mauss e Rivet

buscavam promover senso de solidariedade e o compromisso com o antirracismo e o pluralismo cultural. A ideia de se produzir uma antropologia humanista se fazia urgente em uma época de ascensão do nazismo e a consequente intensificação do racismo, ainda que esse humanismo não levasse Mauss e Rivet a rejeitar todas as teorias raciais, em uma França ainda presa às práticas violentas e coloniais do Império francês (CONKLIN, 2013). Rivet, de um modo geral, não hierarquizou ou atribuiu juízos de valor a grupos étnicos ou povos específicos, visão que ele compartilhava com Franz Boas, a quem Rivet conhecia pessoalmente e admirava (idem). De acordo com Brulon a questão colonial passaria a ser tratada como um assunto familiar nos museus comandados por Rivet,

Neste sentido, o Trocadero deveria estabelecer a sua reformulação considerando a nova relação “mais humana” que a França tentava estabelecer com seu império. As novas propostas tratariam de trazer para a museografia a questão colonial, o que implicava na concepção de uma museologia inovadora. É somente graças às alianças estabelecidas por Rivet – particularmente a sua proximidade com o Instituto de etnologia e sua rede de correspondentes coloniais, além do aporte conceitual de Marcel Mauss – e da vinda de Rivière como subdiretor, que os objetos deste museu iriam conhecer uma nova vida (BRULON, 2012, p. 109).

Paul Rivet, passou a encarar os museus como importantes instrumentos na luta contra o racismo. O museu, portanto, assumiria uma função eminentemente social e política neste sentido. Darcy Ribeiro também afirmaria, até a sua morte, em 1997, que o Museu do Índio havia sido “o primeiro museu do mundo criado, especificamente, para combater o preconceito” (RIBEIRO, 1955, 1998) e que viraria lema do Museu do Índio por décadas. O discurso promovido por Darcy Ribeiro afirmava que o Museu fora “montado para desmoralizar e erradicar a ideia de que os índios são violentos e sanguinários, selvagens e brutais, malvados e astuciosos”. Para tal, um dos recursos utilizados na museografia foi a instalação de retratos de índios logo no acesso ao museu para que logo ao entrar no recinto o visitante seja obrigado a olhar “algumas dezenas de grandes retratos de índios e índias, adultos e crianças, todos sorridentes, belíssimos, o que já os predispõe a concebê-los como boa gente” (RIBEIRO, 1998, p. 195-196). Esse discurso humanista do pós-guerra praticado pelos franceses apareceria aliado ao de outra figura importante para Darcy Ribeiro: Marechal Cândido Rondon. O lema “morrer, se preciso for, matar nunca” do militar que pautaria suas relações com os indígenas que encontrou pelo caminho durante a Comissão Rondon, como o ponto mais alto do humanismo brasileiro. Darcy também via na atuação de Rondon o modelo ideal a ser seguido pelos agentes do SPI, que de acordo com o antropólogo, seria pautado por princípios como o respeito aos indígenas enquanto povos que tinham direito de conservar sua individualidade, professar suas crenças e viver de maneira tradicional em seus territórios protegidos (RIBEIRO, 2017).

A museografia do Museu do Índio configurou-se em uma *bricolagem*, ora recorrendo às teorias boasianas e culturalistas, ora às perspectivas museográficas

francesas privilegiando o objeto etnográfico como obra de arte, tendo sua musealidade atribuída, primordialmente, pelo seu valor estético. O aspecto estético, e a visão predominantemente humanista, sobrepuja o discurso culturalista como forma de educar o público sobre os índios e combater preconceitos. Darcy estaria alinhado primeiro às perspectivas de Paul Rivet e Riviére na construção de uma Museologia voltada para um público amplo, com linguagem simplificada, voltadas para a difusão cultural dos povos indígenas sem privilegiar seu aspecto etnográfico e cultural, portanto específico de cada povo. Ao invés de enfatizar o que o indígena tivesse diferente do restante da sociedade nacional, privilegiaria as semelhanças através de um discurso humanitário como um dos instrumentos no combate aos preconceitos. No entanto, devemos atentar para o fato de que o Museu do Homem, ao contrário do que defende a antropóloga Regina Abreu (2007, p. 154), possuía, sim, um caráter que ainda era profundamente etnocêntrico, ao misturar perspectivas da Antropologia cultural e biológica e na hipervalorização das conquistas colonialistas, o que por si só se constitui em contrassenso. A “marcha comum de toda a humanidade” na valorização e contribuição de todas as culturas para o processo humano não levaria em conta os processos de opressão, silenciamento e subalternização que foram impostos os povos originários de vários países invadidos pela empresa colonial francesa, e admitiria que haveria gradações hierárquicas evolutivas das sociedades. O fortalecimento da ideia de mestiçagem para combater o racismo e imprimir um discurso positivo sobre o conceito de “raça”, no bojo do projeto UNESCO “Raça e História”<sup>45</sup> (MAIO, 1999), não oblitera o passado violento que Rivet e Riviére tentavam apaziguar. A abordagem etnográfica sustentada tomaria a Museologia como “etnografia descritiva” e as sociedades ali representadas com base numa imagem positivista de mundo (BRULON, 2012). As relações de poder, presentes nos museus etnográficos franceses não são levadas em conta na análise de Abreu.

A proposição educacional do museu, em uma linguagem que fosse facilmente compreendida por todos deixando de ser o “privilégio de uma elite” (RIVET, 1937, apud CONKLIN, 2013) estava no cerne da Museologia de Paul Rivet que apostaria em uma “etnologia para as massas” (CONKLIN, 2013). Abreu (2007, p. 155) em que podemos destacar no Museu do Índio, o uso recorrente por Darcy Ribeiro do índio como categoria tomada por uma totalidade, desconsiderando-se a vasta diferença cultural destes povos), uma “humanidade índia” (RIBEIRO, 2009, p. 40). Darcy estaria “irmanado a Paul Rivet nos mesmos ideais de uma Antropologia humanista e universalista, mas seus objetivos com o Museu do Índio eram mais específicos, voltados para a construção positiva da relação da sociedade brasileira com as etnias indígenas” (ABREU, 2007, p. 155).

---

<sup>45</sup> Cf. MÉTRAUX, A. Unesco and the racial problem. *International Social Science Bulletin*, v. II, n. 3, 1950, p. 384-390.

Em face desta realidade o que se impunha era criar um museu voltado mais para a compreensão humana que para a erudição etnográfica. Tal é o Museu do Índio, inaugurado há dois anos no Rio de Janeiro pelo Serviço de Proteção aos Índios com o propósito de desmascarar os preconceitos mais correntes sobre os índios, contrapondo-lhes fatos que patenteiem sua falsidade (RIBEIRO, 1955b).

Apesar de algumas concessões, Boas costumadamente organizava as salas do seu Museu Americano de acordo com esses ideais (JACKNIS, 1985). A Museologia francesa não adotaria este modelo. Como vimos, o período entreguerras na Europa serviria para endereçar uma nova linguagem nos museus, tornando-os mais acessíveis à população de forma geral. O objetivo declarado de Rivet era a criação de um "grande estabelecimento para educação popular, bem como para pesquisa científica" (RIVET apud CONKLIN, p. 105), não muito diferente dos objetivos traçados pelo ainda embrionário museu etnográfico da Seção de Estudos do SPI. O que podemos notar no trabalho desenvolvido pelos museólogos da SE, e com o direcionamento dado por Darcy Ribeiro no Museu do Índio, que tratar-se-ia de uma bricolagem na perspectiva de uma museologia normativa americana orientada para o objeto, e que impactaria significativamente o trabalho de pesquisa museológica desempenhada por Pitaguary e Rebello, e pela museografia de apelos estéticos dos franceses manifestada nas exposições.

Esta observação vai de encontro à proposta de Sandra Farias, que ao analisar o discurso antropológico do Museu do Índio em sua dissertação, afirmaria que o museu adotaria uma linha culturalista boasiana. De acordo com a autora "o pensamento elaborado por Darcy Ribeiro sobre o que estava em voga nos museus etnográficos existentes até meados do século XX, no Brasil e no Mundo, indica a presença dos ideais de uma exposição assumidos por Franz Boas já nos primeiros anos da década de 1910" (FARIAS, 2008, p. 100) e que apresentasse "a ideia de proximidade humana, social e cidadã entre indígenas e brancos" (idem). No entanto, a proximidade de Darcy Ribeiro de uma museografia e Museologia francesas não colocaria Boas como a principal referência na elaboração do discurso do Museu do Índio, nem a mais óbvia; a noção de trato citada anteriormente se ligaria, segundo o próprio Darcy a "criar um museu voltado mais para a compreensão humana que para a erudição etnográfica" (RIBEIRO, 1955b, p. 2), estaria mais conectada às ideias de Paul Rivet. Segundo que os principais referenciais teóricos da antropologia do período seriam os assim chamados estudos de comunidade (CORREA, 1988), calcados sobremaneira nas teorias de contatos interétnicos, de aculturação e assimilação, maciçamente utilizados para se empreender análises sobre a situação dos povos indígenas brasileiros.

Os antropólogos da época, como Charles Wagley, Eduardo Galvão, Roberto Cardoso de Oliveira e o próprio Darcy Ribeiro, dentre outros, procuravam demonstrar como essa proximidade com não-indígenas, agentes do mercado e do próprio SPI foram na maior

parte das vezes prejudicial e nociva para os povos indígenas. Aculturação, integração, e situação de contato, inclusive, foram critérios adotados pelo Museu do Índio e o SPI na produção de relatórios sobre a situação dos povos indígenas desde o início dos seus trabalhos (LIMA, 1995; 1998), o que rendeu, inclusive, publicações do próprio SPI assinadas pelo diretor José Maria da Gama Malcher<sup>46</sup>. No período do Museu do Índio, temos relatórios como os produzidos pelo arqueólogo e funcionário do SPI, Mário Ferreira Simões, que produz um levantamento sobre povos indígenas que ocupavam as regiões dos vales dos rios Araguaia e Tocantins, abrangendo terras dos estados do Pará, Goiás, Mato Grosso e Maranhão.

Dessas tribos algumas contam com poucos anos de convívio pacífico com civilizados, conservando todo seu patrimônio cultural e só agora iniciam os primeiros passos do processo aculturativo. Outras, contudo, contam com décadas e mesmo séculos de convívio direto e permanente com populações sertanejas dos quais pouco se distinguem (...) Assegurar-lhes a assistência médica, especialmente no caso de doenças transmitidas pelos brancos e que provocam mais letalidade. Finalmente, orientar o processo de aculturação, evitando mudanças violentas que poderia traumatizar a vida tribal, pela impossibilidade de exercer os padrões de comportamento tradicionais, antes que outras motivações sejam desenvolvidas para o desempenho dos novos estilos de vida<sup>47</sup>.

A diferença no discurso em relação aos franceses é que o Museu do Homem procuraria apresentar o “outro” estranho à nação no contexto colonial - e colonizador - francês, enquanto Darcy Ribeiro apresentaria um “outro” próximo, vítimas de um colonialismo interno que deveria ser salvo pela obra assistencialista do Estado brasileiro. Roberto Cardoso de Oliveira basearia a sua definição de colonialismo interno na obra do sociólogo mexicano Pablo Casanova<sup>48</sup>. De acordo com Oliveira, o colonialismo interno se daria nos termos das teorias de fricção interétnica nas relações de domínio territorial, sujeição e exploração dos sujeitos que pertencem a segmentos étnicos (os povos indígenas, sobretudo) pelos brancos nas situações de contato, incluindo em diversas ocasiões, o praticado pelos agentes ligados ao SPI (OLIVEIRA, 1966).

Enquanto a Museologia (e a Antropologia) praticada nos museus americanos que adotaram a corrente culturalista de Franz Boas, de viés significativamente normativo, ou seja, dedicado ao estudo das coleções, de catalogação e documentação dos objetos e produzir conhecimento a partir da cultura material coletada (RIBEIRO, 1989; CONKLIN, 2013) A musealização de Boas privilegiaria o agrupamento particular de *espécimes* como ato classificatório e documental, que, por sua vez, comunicaria ao visitante uma teoria

<sup>46</sup> Cf. MALCHER, J.M.G. Índios - Grau de integração na comunidade nacional. Grupo linguístico. Localização. Rio de Janeiro: Serviço de Proteção aos Índios, 1963.

<sup>47</sup> SIMÕES, M. F. Relatório de levantamento de tribos, localizações e população do Alto Xingu. SPI, 03 de dezembro de 1959. GP0634/GP0634.2 - Núcleo da Memória da Museologia do Brasil - NUMMUS/UNIRIO.

<sup>48</sup> Cf. CASANOVA, P. Sociedad plural, colonialismo interno y desarrollo. América Latina, n. 3. *América Latina. Revista do Centro Latinoamericano de Ciencias Sociales*, ano VI, n. 3, 1963.

particular da cultura material. É verdade que Franz Boas teria sido o primeiro a utilizar “beleza” como categoria analítica (AMES, 1992, p. 52-53) das produções de cultura material indígena e a levar em conta seus aspectos estéticos nas exposições. Porém, seu arranjo se diferenciava dos franceses em vários aspectos. O primeiro aspecto diz respeito ao objetivo de se montar uma exposição antropológica. Ao contrário das premissas de Rivet e Riviére, de colocar o discurso antropológico em segundo plano, para privilegiar uma perspectiva mais humanista e menos elitista, para Boas a missão da Antropologia, de apresentar o posto de vista do “nativo” e para isso criava exposições contextualizadas, com o objetivo de buscar a compreensão de outras sociedades e como estes conceitos poderiam ser utilizados em benefício da própria ciência antropológica (AMES, 1992, JACKNIS, 1985).

A ruptura museográfica proposta por Boas seria sim o de enaltecer os aspectos estéticos, simbólicos e significados expressos por um determinado objeto, ao invés de seu formato e deveria ser entendida dentro de um todo cultural específico (JACKNIS, 1985), retratando a vida de uma cultura específica, ressaltando particularidades. Dentro da ideia de retratar a vida cultural de um povo, Boas toma emprestado de Mason a reprodução de dioramas, ou *life group* como recurso museográfico para apresentar o habitat daquela cultura. Boas apresentaria seu próprio ponto de vista na tentativa de classificar os fenômenos etnológicos como “espécimes biológicos” que poderiam ser “divididos em famílias, gêneros e espécies” em ambientes artificialmente criados para criarem relações culturais por meio de justaposição de objetos, induzindo o visitante a realizar conexões entre culturas (STOCKING, 1985). Berta Ribeiro destaca que a grande contribuição deste recurso seria o trabalho dos artistas gráficos (designers, como concebemos hoje) no rol de trabalhadores de museus (RIBEIRO, 1994).

De fato, alguns agrupamentos e encenações, foram realizados, como a dos objetos Karajá<sup>49</sup> na primeira exposição do museu, não há um indicativo de que se houvesse a produção regular de dioramas ou *life groups*. No entanto, o Museu do Índio apresentaria um substituto tecnológico, que seria uma inovação museográfica, que daria conta do funcionalismo da perspectiva boasiana. Para apresentar os usos e funções dos elementos de cultura indígena, o museu utilizaria projeções de dispositivos em cores “sempre que praticável, em seus contextos funcionais e associados” (RIBEIRO, 1955b, p. 5) com a finalidade de apresentar a solução especializada do indígena de acordo com o ambiente que estava inserido.

---

<sup>49</sup> A matéria “A cerâmica Indígena” traz na matéria uma foto de um acampamento Karajá, expostos em um mostruário. Este acampamento teria a finalidade de demonstrar como durante a época de seca, os indígenas montavam este acampamento, acompanhando dos utensílios, para buscar alimentos. Cf. A CERÂMICA indígena. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1954. 5º. Caderno, p. 2

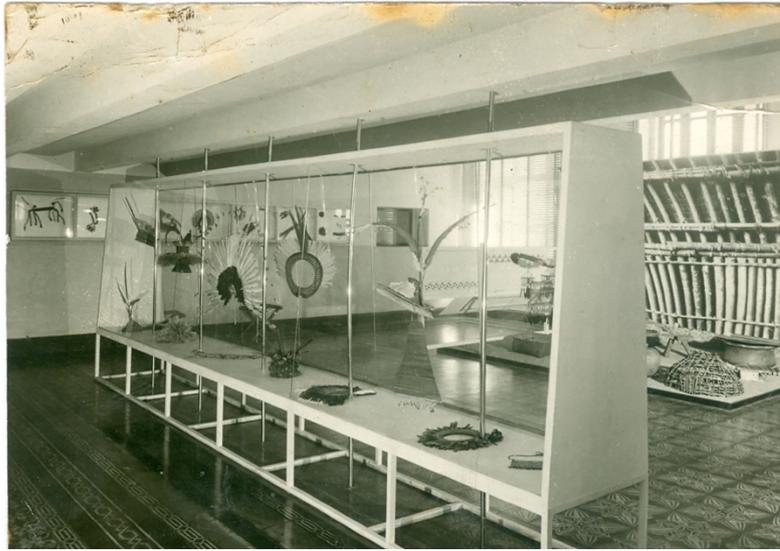


Figura 12 - Exposição no Museu do Índio. Em primeiro plano estante com acervos de plumária, e em segundo plano objetos dispostos com a finalidade de recriar um ambiente tradicional indígena (SERED/Museu do Índio)



Figura 13 - Exposição do Museu do Índio. Cestarias indígenas exibidas na parede sem identificação (SERED/Museu do Índio)



Figura 14 - Acampamento Karajá (SERED/Museu do Índio)

A perspectiva boasiana que também poderia influenciar Darcy Ribeiro estaria ligado mais à sua atuação como antropólogo e formação acadêmica. Graduado na Escola Livre de Sociologia e Política (ELSP), muito comprometida com a linha americana de pesquisa, e pelo trabalho como etnólogo do SPI no trabalho desenvolvido em campo, na coleta e seleção de objetos junto aos povos indígenas e em suas pesquisas sobre os povos visitados por ele, além da própria inclinação de Rivet ao culturalismo boasiano, presentes no Museu do Trocadero e posteriormente no Museu do Homem. Outros arranjos museográficos adotados por Boas vão em direções muito distintas das adotadas pelo Museu do Índio. Neste sentido Jacknis (1985) afirmaria que Boas não era um antropólogo que possuísse muitas inclinações ao pensamento visual, porém era sofisticado ao pensar na forma que os conteúdos poderiam ser apresentados visando a compreensão do visitante, e na criação de espaços destinados a apresentar “coleções de estudo”. Sobre a disposição dos objetos nas salas e corredores, o mobiliário era temporário e móvel, utilizando-se caixas e montagens como recursos, além do uso de manequins, etiquetas e gráficos como suporte explicativo aos objetos.

Ao planejar um museu, devo estar inclinado a organizar uma série de salas de exposição para o público no andar térreo (...) Acima dessas, devo arranjar uma série de salas com tetos mais baixos para coleções de estudo, mas acessíveis ao público. Aqui, os casos podem ser colocados juntos; e o arranjo sistemático seria o objetivo principal, não exposições atraentes. Essas salas seriam usadas por professores, acadêmicos do ensino médio, alunos, etc. seriam depósitos, oficinas, escritórios, etc. " (BOAS, 1907 apud JACKNIS, 1985, p. 91)

A opção por privilegiar os aspectos estéticos, mais conectados às concepções museográficas de Rivière e Rivet, e ao exposto por Pitaguary anteriormente, também está presente nos artigos produzidos por Darcy Ribeiro

O Museu do Índio permite que as considerações estéticas tenham precedência sobre as puramente científicas no seu trabalho de apresentação ao público em geral, uma vez que as autoridades estão convencidas de que é impraticável ensinar etnologia para casuais visitantes. Eles, portanto, concentram seus esforços em dissipar os mais comuns preconceitos sobre os índios, como a ideia de que eles são incapazes de produzir qualquer trabalho delicado, que eles são uma forma de vida inferior, que são inadequados para a civilização, ou irremediavelmente preguiçosos. O Museu tenta demolir essas falsas ideias que, pela repetição cega incessante, finalmente assumir uma aparência de verdade - para combatê-los, isto é, sem se referir a eles explicitamente, mas enfatizando fatos que revelar sua falsidade. (RIBEIRO, 1955a, p. 6, tradução nossa)

Ao abordar as exposições do museu em outra publicação, o antropólogo nos deixa entrever um pouco das suas escolhas museográficas

Em cada exposição se procura dedicar algumas vitrines à exibição das obras-primas das artes indígenas, como os adornos de penas, a cerâmica artística e outros. Atualmente, o Museu apresenta um mostruário de bonecas dos índios Karajá que representam, provavelmente, as mais altas criações plásticas dos índios do Brasil atual (RIBEIRO, 1955b, p. 5)

Estas considerações também apareceriam em outros trechos de divulgação acadêmica sobre o Museu do Índio.

(...) Assim, diante de um conjunto de objetos de uso doméstico como peneiras, raladores, bancos, o explicador chama atenção para o virtuosismo técnico com que foram executados. Toma uma peça qualquer e faz ver como foi muito mais elaborada do que o simplesmente necessário para cumprir sua finalidade. Deste modo, insensivelmente, o visitante compreende que há na vida indígena lugar para preocupações que só encontram paralelo nas nossas atitudes estéticas, e que esta preocupação se manifesta em cada objeto, fazendo de um banco, de uma simples cesta de carregar raízes, ou de uma estaca de cavar, uma criação artística pelo virtuosismo de execução e pela procura de beleza que se evidencia em todos os seus detalhes (RIBEIRO, 1955b, p. 4)

A chamada “imaginação museal” (CHAGAS, 2003) do antropólogo na construção do discurso do Museu do Índio não inaugurou ou criou nada de novo no cenário internacional, mas inauguraria novas práticas nas exposições etnográficas do país. De inovador, destacamos os recursos audiovisuais à disposição no Museu do Índio, antecipando tendências que só seriam vistas nos chamados centros culturais décadas depois. Darcy importa e adapta, à sua maneira, a forma de pensar os museus e a Museologia na sua relação com as produções de cultura material dos povos indígenas, a partir de ideias já existentes e postas em prática na Europa e nos Estados Unidos em uma bricolagem de linguagens, onde, em termos discursivos e museográficos, se privilegia a museografia francesa. Esta inclinação estaria em total consonância com o momento do pós-guerra, dentro de um projeto maior, de caráter universalista liderado pela UNESCO. Longe de desmerecer ou diminuir o tamanho da contribuição do antropólogo que

materializou o Museu do Índio, procuramos explorar as referências do intelectual na construção do museu, entre a perspectiva culturalista de Franz Boas e a Museografia de perspectiva humanista e de valorização estética propostas por Rivet e Rivière.

### 1.3.2.2 - As primeiras exposições do Museu do Índio

A primeira exposição inaugurada pelo Museu do Índio contou com objetos de índios xinguanos, e dos povos Kadiwéu, Terena, Bororo e Karajá, organizados em três salas de exposições do casarão da rua Mata Machado. Assim noticiava o Correio da Manhã do dia 21 de abril de 1953

Na primeira das salas, há um gigantesco painel, dominando toda a parede dos fundos onde foram colocadas as máscaras usadas nas celebrações dos ritos de várias tribos, com identificação de suas procedências. Existe ainda no mesmo recinto uma vitrina onde estão expostas esculturas (bonecas e pequenos animais) moldadas pelas mulheres da tribo dos Carajás, com argila branca do Araguaia. Nas paredes são apresentados documentários fotográficos de usos e costumes dos indígenas do Brasil Central. No principal salão do Museu do Índio ficam as coleções de redes indígenas, magníficos trabalhos manuais, bordados com penas de aves, e também, a reprodução de cenas interiores das malocas. Numa plataforma desse salão foram colocados os trabalhos de cerâmica.<sup>50</sup>

O Diário de Notícias no dia da inauguração do Museu, 19 de abril de 1953, trazia uma descrição ainda mais completa sobre o que o visitante veria no interior do novo museu da capital. A matéria informava que “Todo o andar de um velho prédio, pertencente ao Ministério da Agricultura, foi remodelado pelo arquiteto Aldary Toledo para servir a um dos mais interessantes museus que nossa cidade possuirá para nosso país: O Museu do Índio”. E acrescenta

Três salões são dedicados à Exposição, sendo que no primeiro, num enorme painel de cinco por seis metros, ocupando toda uma parede central, encontram-se as máscaras cerimoniais de várias tribos. No mesmo recinto, uma vitrine apresenta um dos pontos mais altos das artes indígenas: as bonecas carajás. (...) Ainda no primeiro salão, outros painéis são apresentados com documentação fotográfica das aldeias indígenas do Brasil Central, inclusive algumas de índios pacificados recentemente. Na principal sala da exposição ostentam-se as coleções de redes indígenas desde as mais simples até as redes de tucum (...). Uma grande vitrine demonstra a arte plumária de várias tribos e no centro desse compartimento, dois interiores de maloca dos rios Xingu e Gurupi, mostram aos visitantes, a maneira como o índio habita. Grande painel de tela com armas indígenas cobre a sobreloja e nas paredes laterais, um écran reproduz de meio em meio minuto, fotografias coloridas. Ao centro, numa mesa, estão as cerâmicas de várias tribos. O Museu do Índio, pertencente ao Serviço de Proteção aos Índios, possui os setores de música, biblioteca, arquivos cinefotográfico, auditório, laboratórios. No ato de sua inauguração será exibido um filme rodado pela equipe de cinegrafistas do SPI nas aldeias dos índios Urubu; também nesse

<sup>50</sup> INAUGURADO ontem o Museu do índio: vasta coleção de material sobre os silvícolas brasileiros à disposição dos etnólogos. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1953. Primeiro Caderno, p. 15.

momento será inaugurada a biblioteca intitulada 'General Rondon' com mais de dez mil volumes, especializada em etnologia brasileira e que ficará à disposição dos estudiosos em questões indígenas (...). Localizado ao lado esquerdo do Estádio do Maracanã, esse Museu, além de demonstrar os serviços que o SPI vem prestando aos nossos selvícolas é, naturalmente, um dos mais belos que possuímos, servindo inclusive para a divulgação da arte primitiva e de grande beleza dos primeiros habitantes do Brasil<sup>51</sup>.

Para preparar as suas exposições o museu seguia um *modus operandi*: normalmente o museu fechava as salas de exposição por volta de 2 meses em datas que antecederiam a comemoração do Dia do Índio. Os jornais veiculavam chamadas, uns com mais destaque do que outros, informando sobre o fechamento do museu para a preparação de uma nova exposição, e voltavam a anunciar em abril a inauguração destas, comumente associadas a festividades e solenidades que ocorriam em ocasião do Dia do Índio em 19 de abril. As solenidades eram realizadas em sua maioria em frente ao monumento a Cuauhtémoc no Parque do Flamengo - não raro com a presença de Rondon - localizado próximo ao Morro da Viúva, no decorrer de quase toda a década de 1950.



figura 15 - Diário de Notícias, 25 de março de 1954. Segunda seção

<sup>51</sup> INAUGURAÇÃO do Museu do Índio. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1953. Suplemento Literário, p. 57.



Figura 16 - Jornal do Brasil, 18 de abril de 1954

O relatório<sup>52</sup> manuscrito de 1954 produzido por Pitaguary, nos dá mais pistas sobre como o Museu do Índio trabalharia e sobre o impacto que teve na sociedade nacional: "O ano de 1954 foi marcante para o Museu do Índio, não só pelo trabalho executado, como pelas personalidades que o visitaram tais como técnicos e diretores de museus brasileiros e estrangeiros (...)". Na página 2, apresenta alguns dados de visitantes: 6.716 pessoas visitarem o museu no ano de 1954, "dos quais 98% receberam informações sobre o SPI, sua organização e trabalho, o funcionamento e o objetivo do museu, lhe proporcionava informação sobre usos e costumes dos nossos índios em geral a dos objetos expostos e tribos focalizados nas exposições". Dentre alguns dos visitantes ilustres, destacamos a visita de Paul Rivet e Alfred Métraux, em 1955, tendo este último proferido uma conferência, que não temos registro, destacando a proximidade estabelecida entre o Museu do Homem e o Museu do Índio, e entre Darcy e os intelectuais franceses. Georges Henri-Rivière visitara o museu um ano antes, registrando sua mensagem no caderno de visitantes<sup>53</sup>. Captando as intenções de Darcy Ribeiro, o ilustre visitante sintetiza as noções de museu e Museologia do antropólogo que discutimos nas linhas anteriores: "Não Museu Indígena, mas Museu do Índio, o título seria decorrente desse nobre delineamento, de modo a confirmar tudo" e prossegue: "Uma realização completa, 360, sem precedentes, edificada com base no gosto, na ciência e no coração" (tradução nossa). Outras assinaturas, como as de Michele Richet, assistente do Museu de Artes e Tradições Populares de Paris, Harry Tschopik Jr., curador assistente do Museu de História Natural de Nova Iorque, e diversos

52 PITAGUARY, G. Relatório manuscrito para o diretor Darcy Ribeiro, 1954. BR\_RJMI\_MI\_OF\_1\_3. Serviço de Referências Documentais (SERED).

53 Livro de assinaturas. BR\_RJMI\_MI\_DC26\_1. Serviço de Referências Documentais (SERED).

pesquisadores e diretores de museus europeus também foram registradas.

Non pas le Musée Indien, mais le Musée de l'Indien : le titre vous avait saisi de ce noble dessein, que tout ensuite confirme. Une réalisation sans précédent, édifiée sur le goût, la science et le cœur.

Georges Henri Rivière  
 Conservateur de Musée des Arts et Traditions  
 Populaires  
 Directeur du Conseil International des Musées

11 août 1954

Michele Richet -  
 Assistante au Musée  
 des arts et traditions  
 populaires  
 14 août 1954.

Figura 17 - Livro de assinaturas do Museu do Índio, contendo assinaturas de Rivière e Michele Richet

O contato que começava a ser estabelecido com a comunidade museal e museológica, colocada em marcha por Darcy Ribeiro e pelo sentimento de novidade do novo museu da capital fluminense, tornou-se, ao menos em seus primeiros anos, prática comum. Pitaguary também destaca, além das recepções especiais de figuras ilustres, a participação ativa do museu nas reuniões do ICOM, constando em diversos relatórios<sup>54</sup> a sua presença nos encontros promovidos pelo órgão, além dos indicativos de cooperação com museus e pesquisadores do Brasil e do exterior: “o Museu do Índio tem orientado e auxiliado a realização de pesquisas etnológicas por técnicos de outras instituições nacionais e estrangeiras e a documentação cine-fotográficas sobre usos e costumes de nossos índios”<sup>55</sup>. Nestes anos, outros acontecimentos além das exposições, merecem destaque como a participação do Museu do Índio na “Exposição de Arte Brasileira” do Museu Etnográfico de Neuchâtel na Suíça e a “Campanha Internacional em Favor dos Museus” promovida pela UNESCO. Em relação aos eventos internacionais, o Museu do Índio foi parte integrante dos museus brasileiros que forneceram acervos que participaram da mostra *Brésil de l'arc au gratte-ciel*, assinada por Mary Vieira e ocorrida entre 15 de novembro de 1955 e 30 de janeiro de 1956 com o objetivo de apresentar o Brasil através

<sup>54</sup> Menções de reuniões com o ICOM ocorreram no relatório sobre as atividades realizadas em 1954, datado de 26 de fevereiro de 1955 Pitaguary informa dentro da seção “Serviços Diversos” que o Museu realizara recepções especiais, dentre elas a reunião mensal do ICOM, com participação de conservadores do Distrito Federal. No relatório mensal, datado de 2 de janeiro de 1956, outra referência às reuniões: “O Museu se fez representar na cerimônia de entrega de diplomas dos alunos do Curso de Museus, do Museu Histórico Nacional, e na reunião mensal do ICOM(...)”. Outras menções também foram encontradas nos relatórios assinados em 6 de dezembro de 1956 e em junho e novembro de 1957. BR\_RJMI\_MI\_OF\_1\_4. Serviço de Referências Documentais (SERED).

<sup>55</sup> idem

das artes. A referida mostra foi organizada pelo secretário da embaixada brasileira Wladimir de Amaral Murtinho, no Museu Etnográfico de Neuchâtel na Suíça<sup>56</sup>. O Museu do Índio levou, a pedidos, “um conjunto de estatuetas Karajá, quinze peças contemporâneas de excepcional valor estético, filmes sobre os silvícolas e o SPI”<sup>57</sup>, deduz-se que a seleção dos objetos partira da curadora, sem especificar os critérios que embasaram tais escolhas. O outro grande evento, realizado no Brasil foi a “Campanha Internacional em Favor dos Museus” promovida pela UNESCO e apoiada pelo ICOM, que contaria com a chegada de uma delegação de especialistas para debater o papel do Museu na educação, em favor da criação de setores educativos, que pudessem contar com profissionais que realizassem visitas guiadas estimular ações que objetivavam despertar o interesse do público por museus em todos os países e da importância social dos museus<sup>58</sup>.

Em 1954 uma nova exposição chamada “Selvícolas do Parque Nacional do Xingu”<sup>59</sup> seria inaugurada. Com o museu alinhando-se ao movimento da criação do Parque Nacional do Xingu voltado para a preservação dos territórios tradicionais, da vida dos indígenas e para questão fundiária do Brasil, que seria efetivado somente em 1961, movimento este que contou com ativa participação de Darcy Ribeiro. A presença de objetos Waurá, Karajá e Kayapó, nos dão pistas que o museu manteria uma temática muito próxima da exposição de inauguração, de temática de povos xinguanos, com acréscimos nos acervos ou trocas pontuais das peças exibidas como o acréscimo de cerâmicas Karajá, que foram noticiadas como um trabalho que “indicam o grau de adiantamento alcançado pela arte plástica indígena”<sup>60</sup> e o “trabalho paciente do artesão”<sup>61</sup>. Podemos perceber na leitura dos jornais da época o interesse da opinião pública<sup>62</sup> no novo museu da cidade, seja através da divulgação das atividades do museu, seja para retratá-lo elogiosamente como um “museu

<sup>56</sup> O evento contou com a participação do Museu Nacional, a Fundação Brasil Central, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de São Paulo e Florianópolis, Museu de Arte de São Paulo, Museu Nina Rodrigues, Museu Paraense Emilio Goeldi, Museu de Arte Popular de Recife, Museu de Júlio de Castilhos e as coleções Abelardo Rodrigues, Castro Maia e Mario Cravo que juntaram-se ao Museu do Homem de Paris, o Museu de Nantes, Museu de Arte e Tradições Populares, Museus de Etnografia de Zurique e Gotemburgo, Museu Nacional da Dinamarca, o Museu Pigorini de Roma e o Museu de Etnologia de Viena. Cf. MOSTRA de arte brasileira na Suíça. A Noite, Rio de Janeiro, 08 de agosto de 1955; EXPOSIÇÃO de relíquias brasileiras na Suíça. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 11 de agosto de 1955. Primeira Seção, p.2; MAURICIO, J. Mostra de arte brasileira na Suíça. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 07 de agosto de 1955. Primeiro Caderno, p.14.

<sup>57</sup> MAURICIO, J. A grande exposição de arte brasileira de Neuchâtel. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 10 de agosto de 1955. Primeiro Caderno, p.12.

<sup>58</sup> CAMPANHA internacional em favor dos museus. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 5 de abril de 1956. Primeiro Caderno, p. 3.

BARATA, M. Campanha internacional de museus. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 24 de abril de 1956. Segunda Seção, p. 2.

<sup>59</sup> DIA DO ÍNDIO: Solenidades que serão realizadas amanhã, nesta capital e em Niterói. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 18 de abril de 1954. Primeiro Caderno.

VÁRIAS cerimônias assinalaram o transcurso do Dia do Índio. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 20 de abril de 1954. Segunda Seção.

<sup>60</sup> A cerâmica indígena. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1954. 5º caderno, p.2.

<sup>61</sup> idem

<sup>62</sup> Além das manchetes elogiosas, trecho do relatório de Geraldo Pitaguary sobre as atividades de 1954 informa que “o museu recebeu constantemente a visita de jornalistas, repórteres, fotógrafos, cinematografistas, que aqui vem a fim de cumprirem seus deveres profissionais levando o Museu do Índio e o SPI por todas as partes”. PITAGUARY, I. Relatório de atividades, 1954. BR\_RJMI\_MI\_OF\_1\_3. Serviço de Referências Documentais (SERED)

com arrumação moderna e de muito bom gosto e que contribui no Rio para a difusão de formas de expressão indígena do nosso interior”<sup>63</sup>. Em 1955, o museu continuaria recebendo um grande fluxo de visitantes<sup>64</sup> registrados em relatórios e mobilizando a opinião pública. A terceira exposição, inaugurada em 1955, “Vida e Obra de Marechal Rondon” teve por tema a trajetória profissional do Marechal Cândido Rondon e seu histórico de contato e atuação frente aos povos indígenas durante o projeto Rondon e a construção da linha telegráfica do Mato Grosso ao Amazonas e a fundação do SPI. Em 1956 o tema foi “Arte Indígena Brasileira”, com ênfase nas criações estéticas dos índios brasileiros, e não foram encontrados detalhes do acervo utilizado.

Em relação aos trabalhos museológicos desempenhados no Museu do Índio são poucos os registros disponíveis para sabermos com exatidão o que se passava neste setor do museu, uma vez que relatórios regulares completos não eram produzidos, e parte destes documentos se perdeu no incêndio do SPI de 1967 e não puderam ser recuperados. No entanto, os que tivemos acesso com o museu já inaugurado, nos dão pistas sobre o trabalho efetuado no museu, que pouco havia mudado desde a contratação de Pitaguary e Rebello em 1949 no que diz respeito à seleção e o intenso trabalho de pesquisa e documentação dos objetos etnográficos, que continuavam a chegar ao Museu do Índio por intermédio das coletas de campo dos antropólogos do museu, do trabalho realizado pelos agentes do SPI junto às populações indígenas, e pela doação deste material por outros antropólogos ou terceiros. As informações eram normalmente muito breves, contendo um formato similar de primeiro informar a quantidade de visitantes no topo do relatório, de sessões de cinema e música apresentadas no museu, para então serem tecidos comentários gerais sobre o fluxo de pessoas, onde eram destacados eventuais visitantes ilustres, entrada de material no acervo, musealização e tratamento técnico dos acervos (arrumação, desinfecção, higienização, restauro, documentação), seguidos de observações gerais sobre necessidades pontuais de resolverem-se problemas ligados ao dia-a-dia do museu. Nem sempre o quantitativo de peças que seriam documentadas ou restauradas eram indicados, por exemplo. O relatório de 2 de maio de 1957<sup>65</sup> indica que “várias peças de cerâmica foram restauradas e o depósito de material etnográfico foi em parte arrumado”. Similar ao que consta no relatório<sup>66</sup> de 9 de setembro do mesmo ano:

---

<sup>63</sup> Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 03 de janeiro de 1954, Suplemento Literário, p. 5.

<sup>64</sup> Em 1955, de acordo com relatório de Geraldo Pitaguary, o Museu do Índio havia recebido 5959 visitantes entre junho e dezembro. (767 em junho de 1955, 1831 em julho, 796 em agosto, 636 em setembro, 696 em outubro, 676 em novembro, 557 em dezembro). Não foram encontradas estatísticas disponíveis dos meses anteriores. Cf. PITAGUARY, I. Relatório mensal junho, 1955; PITAGUARY, I. Relatório mensal julho, 1955; PITAGUARY, I. Relatório mensal agosto, 1955; PITAGUARY, I. Relatório mensal setembro, 1955; PITAGUARY, I. Relatório mensal outubro de 1955; PITAGUARY, I. Relatório mensal novembro, 1955; PITAGUARY, I. Relatório mensal dezembro, 1955. BR\_RJ\_MI\_OF\_1\_4. Serviço de Referências Documentais (SERED).

<sup>65</sup> PITAGUARY, G. Relatório Mensal, maio de 1957. BR\_RJMI\_MI\_OF\_1\_1. Serviço de Referências Documentais (SERED)

<sup>66</sup> PITAGUARY, G. Relatório Mensal, setembro de 1957. BR\_RJMI\_MI\_OF\_1\_1. Serviço de Referências Documentais (SERED)

“foram restauradas grande número de peças, assim como foram efetuados de trabalho de arrumação, limpezas, desinfecção em outros tantos objetos”. No relatório do serviço de Museologia<sup>67</sup> datado de 21 de dezembro de 1953, Geraldo Pitaguary forneceria as seguintes informações

Sr. Chefe: a partir de 15 de novembro do corrente ano, foi o seguinte movimento no setor Museu: Restauração de uma zarabatana e de flechas e de arcos; limpeza do material e desinfecção o mesmo; Arrumação do material em depósito; Revisão de fichas, que se encontravam espalhadas e revisão de processos; Mudança de salas; (...) Conforme ordens verbais do Sr. Diretor e do Sr. Chefe da SE foram cedidas cinco bonecas Karajá ao Sr. Dr. Paulo Barros, para serem levadas para os Estados Unidos da América e mais cinco peças Karajá, cedidas ao Dr. Pitta Pinheiro, para serem levadas para a Ásia, para onde partiu o dito Sr. em viagem cultural. Foram relacionados os artefatos indígenas doados a este Museu pelo Conselho Nacional de Proteção aos Índios (PITAGUARY, 1953)

E abaixo da parte datilografada, escrito a lápis, o seguinte adendo: “Entrada de 2 pequenas flechas, 1 pequeno arco, um pedaço de madeira enrolado em algodão e 1 pedaço de madeira envolto em penas, tudo ‘feitiço Karajá’”<sup>68</sup>. O Museu do Índio continuaria recebendo um grande afluxo de acervo que começariam a formar coleções completas nos anos seguintes.

---

<sup>67</sup> PITAGUARY, G. Relatório Mensal, 1953. BR\_RJMI\_MI\_OF\_1\_2. Serviço de Referências Documentais (SERED)

<sup>68</sup> idem.

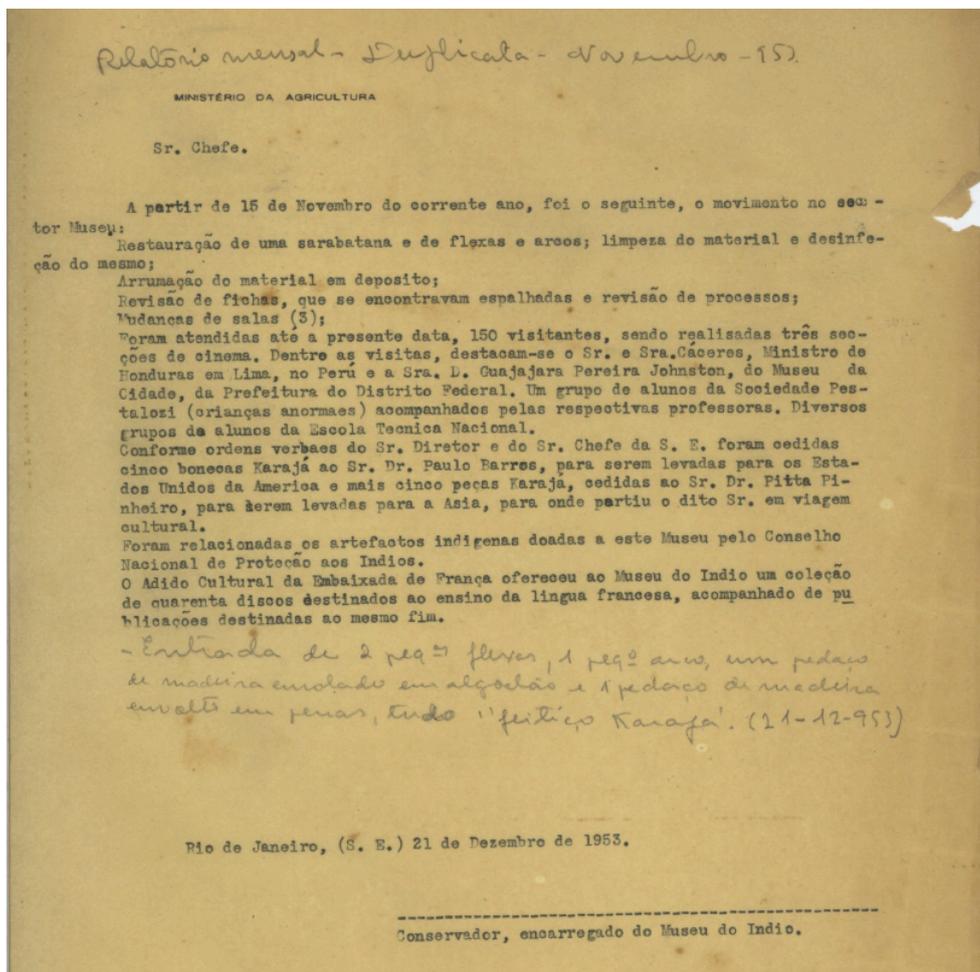


Figura 18 - Relatório de Geraldo Pitaguary, 1953 (SERED/Museu do Índio)

Em 1955, analisando os relatórios disponíveis que compreendem os meses de junho a dezembro, em relação ao trabalho museológico – e da musealização – realizada pelos museólogos, destacamos no que diz respeito à seleção e aquisição, documentação e salvaguarda do acervo foi de intensa atividade. Desde “as primeiras cerâmicas e outros artefatos Karajá destinados à venda”<sup>69</sup>, que chegaram ao museu em junho destinado à loja do museu chegando muito danificado, sendo necessário a restauração de muitos destes objetos, e da entrada da coleção formada e doada pelos antropólogos Egon Schaden e Eduardo Galvão em agosto<sup>70</sup>. O Museu também recebera uma doação, oferecida pelos missionários Robert Hawkins e Claude Lewitt, que ocuparam e catequizaram os Xereu<sup>71</sup>, a doação de peças de trançado dos Kuben Kran Krên (subgrupo Kayapó) da antropóloga Simone Dreyfus Roche, que esteve no Alto Xingu gravando músicas dos povos indígenas na região, assim como uma rede de caragatá feita pelos Guarani-Nhandeva do Posto

<sup>69</sup> PITAGUARY, I. Relatório mensal junho, 1955. BR\_RJMI\_MI\_OF\_1\_4. Serviço de Referências Documentais (SERED).

<sup>70</sup> PITAGUARY, I. Relatório mensal agosto, 1955. BR\_RJMI\_MI\_OF\_1\_4. Serviço de Referências Documentais (SERED).

<sup>71</sup> idem

Indígena Curt Nimuendajú, trazida por um funcionário do SPI<sup>72</sup> que trabalhava naquele posto, cuja transação com os indígenas não foi mencionada. A maior parte do acervo que dera entrada naquele ano, pelo que podemos constatar pelos relatórios de Pitaguary foram através de doações. Também foram doados pelos irmãos Villas-Bôas 38 objetos provenientes da região do Xingu entre cestarias, tecidos, máscaras e cerâmicas, tendo sido eles “parcialmente classificados, aguardando a oportunidade para serem devidamente registrados e numerados”<sup>73</sup>. Em novembro, Pitaguary registrou a entrada de um grande volume de objetos nas coleções do museu, catalogando 214 objetos, dentre eles as coleções Mario Simões, composta por objetos produzidos pelos Karajá, Egon Schaden e Eduardo Galvão (que haviam chegado ao museu em agosto) e a coleção Marechal Boanerges. Somente a coleção Egon Schaden possuía 142 objetos dos indígenas Guarani, provenientes principalmente do estado de São Paulo. Ainda em dezembro do mesmo ano, a coleção dos Terena, do Mato Grosso, formada pelo antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira, composta de 36 objetos, sendo majoritariamente cerâmicas, também chegaram ao museu.

Mário Simões desempenhou um papel importante na seleção, aquisição e ampliação do acervo etnográfico do Museu do Índio. Coube ao arqueólogo, funcionário do SPI em 1957, a pedido do diretor Darcy Ribeiro visitar duas inspetorias regionais na região Norte do país (I.R.1, no Amazonas e I.R.2, no Pará) com o objetivo de “coletar e selecionar material etnográfico para o Museu do Índio” e “preencher, ou pelo menos atenuar, as deficiências do Museu do Índio em matéria de etnografia amazônica”<sup>74</sup>. De fato, conforme a descrição de Simões, à exceção da coleção Ka’apor formada por Darcy Ribeiro, e algumas peças avulsas incorporadas à coleção no período anterior a 1947, existia uma “lacuna museológica” que impedia o Museu do Índio de organizar novas exposições que abarcassem a imensa variedade cultural dos povos indígenas do Brasil, uma vez que a maior parte da sua coleção eram de povos que ocupavam o Brasil central. Tal volume de acervo etnográfico oriundo da região não foi aleatória ou dada ao acaso. Era uma região já muito bem mapeada anteriormente pela Comissão Rondon, portanto, bem conhecida, e onde foi concentrada durante os anos 1930, a política desenvolvimentista do Estado Novo, materializada na “Marcha para o Oeste”. Era também no estado do Mato Grosso (que na época também abarcava o território que hoje temos os estados de Rondônia e do Mato Grosso do Sul) que se concentrava o legado político e simbólico da Comissão Rondon, que havia empreendido contatos de atração e pacificação em décadas anteriores sobre os povos da região. Não à toa o Museu do Índio possui um acervo coletado no Xingu, de pelo

---

<sup>72</sup> PITAGUARY, I. Relatório mensal setembro, 1955; PITAGUARY, I. Relatório mensal setembro, 1955 BR\_RJ\_MI\_OF\_1\_4. Serviço de Referências Documentais (SERED)

<sup>73</sup> PITAGUARY, G. Relatório mensal setembro, 1955. BR\_RJ\_MI\_OF\_1\_4. Serviço de Referências Documentais (SERED)

<sup>74</sup> SIMÕES, M. Relatório de viagem, 1957. SPI. Serviço de Referências Documentais (SERED).

menos 1520 objetos registrados desde a abertura do Livro de Tombo em 1949, uma das maiores do museu se tomamos como critério o agrupamento por região.

Um terceiro problema, identificado por Simões diz respeito às seguidas solicitações por parte do Museu do Índio junto aos setores do SPI – Postos e Inspetorias Regionais – que enviassem material e não eram atendidos<sup>75</sup>. Identificado o problema pelo diretor, na tentativa de resolvê-la o Museu do Índio realiza compra de objetos em leilão do Museu Simoens da Silva<sup>76</sup> e financia expedição de campo de Eduardo Galvão em 1954, então funcionário do SPI como chefe de serviço da Seção de Orientação e Assistência (SOA), para a região do Alto Rio Negro, e outra, em 1956, do próprio Simões como uma espécie de continuação do trabalho iniciado por Galvão, à região do Alto Jari e que não pode ser concretizada. O contato com Galvão, registrado em carta entre Pitaguary e o antropólogo, à época trabalhando para o Museu Paraense Emílio Goeldi, onde informa que os objetos coletados em 1954 chegavam ao museu 3 anos depois, em péssimo estado, evidenciando que para os postos indígenas e inspetorias regionais - e para todos os efeitos, o SPI, à exceção do Museu do Índio, continuava não dando o devido valor à produção de cultura material indígena. Nos informa o museólogo sobre o estado dos objetos e a relação com os antropólogos na validação das informações produzidas sobre os objetos na coleta de campo

uma parte, porquanto muita coisa, foi deixada em Manaus pelo mau estado em que se encontrava. Assim mesmo, parte da cerâmica chegou aqui em pedaços, mas farei o possível para recuperá-la; as zarabatanas sem bocal e o tipiti todo furado pelos ratos. Mas muita coisa em bom estado. Vou registrar e numerar e para isso, venho pedir ao amigo as anotações necessárias à classificação. Será que o senhor poderá enviar com a máxima brevidade as notas referentes a essa coleção?<sup>77</sup>

Na mesma correspondência, visando facilitar o trabalho da documentação das coleções que seriam futuramente musealizadas, oriundas dos postos e inspetorias, Pitaguary solicitaria a Galvão ajuda para elaboração de material a ser enviado para estes lugares, mais uma vez deixando claro a aproximação e influência do Museu do Homem também na etapa referente à tesauroização, durante a musealização

Caso o Sr. possa, gostaria que me enviasse também um modelo de ficha para coleta de material. Encontrei uma muito boa no Museu do Homem, mas infelizmente não chegou aqui, pois mandei pelo correio. Depois disso, tenho pedido e parece que não me explico bem, pois mandam o modelo de ficha descritiva. Ainda

<sup>75</sup> idem

<sup>76</sup> Estes objetos foram registrados na coleção “Leilão Museu Simoens da Silva”, contando atualmente 107 objetos catalogados na base de dados do Museu do Índio, contendo produções dos povos Apicá, Apurinã, Karipuna, Kaxinawá, Marubo, Munduruku, Palikur, Pianokotó, Ticuna, Tukano, Xipibo, Yanomami, alguns poucos objetos de povos do Brasil Central, como os Kadiwéu, Yudjá, Bororo e Guató, além de quatro objetos identificados genericamente como “índios do Rio Negro”, ainda aguardando sua correta classificação. O extinto Museu Simoens e Silva, tratava-se, na realidade, de um museu privado, organizado, mantido e localizado na casa do sobrinho-neto da Marquesa de Santos, Antônio Carlos Simoens da Silva. Situado na rua Visconde e Silva, n. 111, no bairro de Botafogo, o museu chegou ao fim com a morte do advogado e professor em 1948, tendo sua coleção posta em leilão em agosto de 1957 (EWBANK, 2019).

<sup>77</sup> PITAGUARY, G. Carta enviada a Eduardo Galvão. SPI. 1 de outubro de 1957. BR\_RJMI\_MI\_OF\_1\_1. Serviço de Referências Documentais (SERED).

ontem recebi outra desse tipo. O sr. sabe a que me refiro? São as anotações necessárias sobre o objeto recolhido, transformado em ficha, para facilitar. Desejo mandar imprimir, para enviar às Inspetorias, Postos e viajantes, para quando tiverem de enviar algum material.<sup>78</sup>

Voltemos à viagem de Simões. Tanto em Manaus quanto em Belém, os objetos vieram diretamente das sedes das I.R. Na sede de Manaus foram adquiridos objetos “de grande valor etnográfico (...) pela presença de peças raras como o par de *Muruku-maracá* dos Tukano, o conjunto de luvas (*sary*, *sary pin* e *yapêrepê*) para a dança da Tocandira, dos índios Maué”<sup>79</sup>. Em Belém, a I.R. dispunha, ao contrário de Manaus, um “perfeito mostruário de material indígena e todas as peças catalogadas, etiquetadas e distribuídas em armário envidraçados”<sup>80</sup>, provavelmente herança intocável do trabalho museológico incipiente realizado pelo SPI no início dos anos 1940. Dali foram recolhidos “materiais valiosíssimos, já que muitas peças não são mais encontradas, como dos índios Emerillon, Palikur, Tembê, Apaniekra, que ou desapareceram ou já foram assimilados pelas populações neo-brasileiras”<sup>81</sup>. No total foram coletados nas I.R. 308 objetos dos povos da região norte do país, sendo 50 em Manaus e 258 em Belém. Apesar do que foi informado por Simões sobre os objetos em Belém estarem catalogados e etiquetados, as informações que constam no relatório, e provavelmente que chegaram ao Setor de Museologia, foram sucintas. Coube aos museólogos empreenderem trabalhos de pesquisa para sanar essas lacunas informacionais. Nas relações constam apenas descrição e procedência dos objetos como “Luva de trançado (Sari) para a festa da Tocandira, dos índios Maué”, “Aparelho para fazer fogo, índios Tukano”, “enfeite de braço para pajé, índios Tukano”, “Flecha dos índios Emerillon”, “Enfeites de penas e contas, índios Urubu”. Os trabalhos museológicos de aquisição, documentação e preservação dos objetos no Museu do Índio não para, seguindo normalmente a mesma dinâmica de seleção e aquisição. Os relatórios produzidos em 1956 e 1957 indicam que o acervo crescia através de compras, doações e materiais que chegavam por intermédio de funcionários do SPI ou por solicitação do diretor do Museu do Índio, lotados em Postos indígenas de todas as regiões do país<sup>82</sup>. O acervo crescia e, com ele, a necessidade do museu de local mais amplo para armazenar de

---

<sup>78</sup> idem

<sup>79</sup> SIMÕES, M. Relatório de viagem, 1957. SPI. Serviço de Referências Documentais (SERED)

<sup>80</sup> idem

<sup>81</sup> idem

<sup>82</sup> O relatório de janeiro de 1956 produzido por Pitaguary informa que os trabalhos de processamento museológico foram “relativo ao registro e numeração de 382 peças, de diversas coleções oferecidas ao museu por funcionários do SPI”, sem especificar as coleções, e que o museu empreendeu restauração de peças danificadas, sem maiores detalhes. Em 1957, o único arquivo encontrado foi o de maio, identificando a “entrada de um arco e uma flecha dos índios Pacaa-Nova, doadas por um missionário americano; um cocar Javaé, doado pelo Dr. José Carvalho Rezende; dois arcos e seis flechas dos índios Kaingang, do P.I. Fioravante Esperança e quatorze saquinhos com amostras de produtos agrícolas, dos P.I. do Paraná”. Cf. PITAGUARY, G. Relatório mensal ao Chefe da Seção de Estudos do SPI – Janeiro de 1956, 1956. BR\_RJMI\_MI\_OF\_1\_5; PITAGUARY, G. Relatório Mensal Setor-museu da SE – SPI Maio 1957, 1957. BR\_RJMI\_MI\_OF\_16. Serviço de Referências Documentais (SERED).

maneira apropriada as coleções do museu. Pitaguary<sup>83</sup> destacaria também algumas das dificuldades enfrentadas pela falta de pessoal para realizar um grande volume de trabalho, e mesmo de manter a segurança do acervo

O trabalho de registro, numeração definitiva, como a respectiva ficha, está praticamente parado, devido à falta de absoluta de tempo. Essa lacuna será preenchida pelo trabalho dos alunos dos Cursos de Antropologia Cultural, a iniciar em março. Outra medida urgente é a da fiscalização das salas, pois ultimamente, diversos objetos têm desaparecidos, levados por visitantes. (PITAGUARY, 1955)

O Museu do Índio seria figura constante nos jornais de principal circulação da cidade, como estratégia adotada por Darcy Ribeiro para se popularizar. Se os anos de 1953 e 1954 foram importantes pela criação e sucesso do museu, os acontecimentos dos anos subsequentes foram fundamentais para o museu consolidar-se enquanto espaço de pesquisa e divulgação dos povos indígenas e tomando parte em eventos internacionais sempre que possível. A demissão de Darcy Ribeiro em 1957 aos poucos modificaria os rumos adotados pelo Museu do Índio e impactaria severamente a instituição e seria a primeira de inúmeras graves crises que o Museu do Índio enfrentaria nas décadas seguintes. Como pudemos observar a primeira década do museu foi de intensa atividade, ocupando seu espaço como museu de prestígio nacional e internacional. Entretanto, sem a figura de Darcy Ribeiro a dúvida do estado de abandono e precariedade do museu, que já começaria a aparecer nos jornais da época e nos relatórios de Pitaguary sobre a necessidade de funcionários no quadro, se intensificam.

A demissão de Darcy Ribeiro é informada em primeira mão pela jornalista Eneida de Moraes do “Diário de Notícias” em reportagens de 19 de agosto e 20 de setembro de 1956. O jornal “Correio da Manhã” só noticiaria a demissão no ano seguinte, na publicação do dia 20 de janeiro de 1957. Darcy Ribeiro vai a público protestar contra a designação do funcionário Iridiano Amarinho de Oliveira para chefia da 2ª. Inspeção Regional do SPI, em Belém (PA), que estava sendo processado por apropriação indébita de bens do patrimônio indígena e estelionato, tendo sido também afastado anteriormente em Campo Grande (MT) por solicitação unânime de todos os seus subordinados por ser “inidôneo” e “moralmente incompatibilizado para o exercício da função”. Uma das questões cruciais deste afastamento, levantada pela jornalista, dizia respeito ao risco de abandono e desaparecimento do Museu do Índio, como consequência do desmonte iniciado no próprio SPI, atolado em crise financeira e moral, sendo noticiado com frequência problemas e desvios do órgão a que estava submetido o museu. Em 20 de janeiro de 1957 o “Correio da Manhã” é o único jornal que noticia a concretização da demissão de Darcy do cargo de diretor do Museu do Índio, sofrendo agressão física do funcionário acusado de corrupção.

---

<sup>83</sup> PITAGUARY, G. Relatório manuscrito para o diretor Darcy Ribeiro, 1954. BR\_RJMI\_MI\_OF\_1\_3. Serviço de Referências Documentais (SERED).

O novo diretor do SPI, coronel José Luiz Guedes, que substituiu José Maria da Gama Malcher, toma posse, precisando controlar a grave crise que se instaura. O jornal acusa o SPI de estar se “desvirtuando do caminho da boa obra indigenista proposta por Cândido Rondon, Darcy e os irmãos Villas-Bôas”. A crise instaurada no SPI e no Museu do Índio tem reflexos imediatos na postura de relação observada na divulgação do museu e na consequente e gradativa queda de público, investimentos, e grau de deterioração que o museu passa a enfrentar.

Dentre as inovações que pudemos perceber no Museu do Índio, seria o primeiro museu a se colocar ao lado do indígena, assumindo publicamente discurso assistencialista em defesa da causa indígena (CHAGAS, 2003; COUTO, 2005). Essa observação pode parecer óbvia, por ter sido gestado e estar atrelado ao órgão indigenista oficial do Brasil, mas que procuramos demonstrar que o SPI, paradoxalmente, não se portaria desta maneira, embora fosse a sua razão de ser, em inúmeras ocasiões. Foi também o primeiro museu etnográfico brasileiro a ser construído especificamente como missão combater preconceitos ao apresentar o indígena ao restante da sociedade nacional.

A musealização dos objetos passa a ser feita embasada pelos critérios científicos da época e por profissionais especializados, com formações específicas. A seleção e aquisição de objetos que antes se pautavam principalmente pelas relações entre os agentes do Estado, cuja atribuição de valor passaria muito mais por um viés mercadológico de intermediador de relações entre não-indígenas e indígenas, ou, por critérios estéticos, passaria a ser “aquilatada” pelo seu valor documental (VAN VELTHEM, 2012), ainda que essa musealidade fosse revestida pelas lógicas salvacionistas e assimilacionistas. O trabalho de tesauroização passa por mudanças significativas com a criação de padrões de documentação, fichas catalográficas, livro de tomo, fotografias dos objetos e talvez o aspecto primordial: passam a ser objetos de pesquisa e para a pesquisa, criando, para todos os efeitos, configura-se como o princípio e o fim do ciclo da musealização na perspectiva que compartilhamos com o museólogo Bruno Brulon (2018, p. 204). No aspecto museográfico destacamos a referência não claramente assumida do Museu do Índio na sua composição inspirada na Museologia de Rivière e Rivet, embora estivessem presentes a influência do culturalismo de Boas que, de certa forma, desfazem a ideia de uma imaginação museal de vanguarda e inventiva de Darcy Ribeiro, embora em nada diminua sem mérito ao retirar o museu etnográfico do SPI do plano das ideias e das corredores da Seção de Estudos, permitindo comunicar o vasto acervo dos povos indígenas brasileiros, resultado de anos da atuação do SPI. Também cabe ressaltar que o Museu do Índio possivelmente foi o primeiro museu do país com modernas instalações para exibição de filmes, biblioteca e auditório, que hoje encontramos muito facilmente nos centros culturais. Outra grande novidade de Darcy Ribeiro se colocaria na figura do “explicador”, em consonância com o caráter educativo a que se propusera o museu. Esse

“explicador”, que permaneceu como figura invisível, na realidade é um indígena do povo Xerente, chamado Januário Santa Rosa Sorominé. Tal presença no quadro funcional do SPI e do Museu do Índio inaugurou no Brasil o que poderíamos compreender como participação indígena na musealização.

**CAPÍTULO 2 - Participação indígena e autoridade científica no Museu do Índio: Pode o subalterno musealizar?**

## **Capítulo 2 - Participação indígena e autoridade científica no Museu do Índio: Pode o subalterno musealizar?**

O Museu do Índio possui uma história peculiar em comparação com os museus brasileiros que são detentores de acervos etnográficos. Enquanto as demais instituições museais do país surgiram inspiradas nos moldes dos países europeus como locais que deteriam a produção de conhecimento científico, o Museu do Índio é criado, como vimos, dentro do órgão indigenista do Estado brasileiro. Enquanto o objetivo destes primeiros museus seria o de produzir suas coleções etnográficas em uma lógica classificatória e até certo momento evolucionista, o que contribuiu para o esgotamento deste modelo científico, o Museu do Índio surge tendo como missão não apenas o colecionismo, mas combater preconceitos e “humanizar” os indígenas perante os olhares do restante da sociedade nacional, adotando explicitamente o discurso salvacionista da Antropologia da época e a perspectiva assimilacionista do SPI.

Discutir a musealização do Museu do Índio é também abordar, ainda que não de maneira mais detida e atenta - por não se configurar no objetivo do presente trabalho - nas crises do país, do abandono dos museus, das sucessivas crises morais, políticas e financeiras dos órgãos indigenistas nacionais e que somadas, resultam nas próprias crises que o Museu do Índio precisou enfrentar em seus mais de 70 anos de história. A primeira crise enfrentada pelo museu, deflagrada com a saída de Darcy Ribeiro do SPI - e consequentemente da direção do Museu do Índio - modificou a forma de atuar do museu e resultou num esvaziamento financeiro e da perda de protagonismo que o museu consagrou entre 1953 e 1958. As atividades do Museu do Índio diminuem consideravelmente a partir de 1959 e o declínio foi intensificado a partir da década de 1960. O museu abandona o *modus operandi* de inaugurar uma nova exposição a cada ano e vê o número de visitantes cair gradativamente. A exposição, “Índios na Floresta Tropical”, inaugurada em 1958, fica em cartaz até 1961, até dar lugar a uma exposição de longa duração a partir de 1968 em que pouco se modificaram a linguagem, objetos e estrutura das exposições.

Com poucos recursos financeiros, o museu tem seus problemas estruturais, de falta de pessoal, e de realizar a correta salvaguarda e conservação dos objetos agravados. A relação próxima estabelecida com os jornais durante os anos de Darcy Ribeiro como forma de divulgar o museu para o público, anunciando novas exposições e outras atividades realizadas cessam praticamente por completo, dando lugar a manchetes que denunciariam o estado de abandono do museu, ou notas curtas constando apenas o endereço do museu e seu horário de funcionamento. Em 08 de junho de 1963, é publicado no jornal “Correio

da Manhã<sup>84</sup>” a matéria “Rio – capital dos museus (vazios)”, a primeira matéria catalogada de uma grande série de publicações ao longo dos anos evidenciando o esvaziamento de público dos museus e o estado geral de abandono dos 27 museus federais presentes no Rio de Janeiro, incluindo o Museu do Índio. Outra publicação, do “O Jornal<sup>85</sup>” de 05 de abril de 1964, já em plena ditadura militar, apresenta a primeira matéria realizada neste levantamento denunciando o estado de abandono especificamente do Museu do Índio no Maracanã. Na foto, um museu com o capim alto crescendo ao redor do prédio informando que “o Museu do Índio está na iminência de sofrer graves danos em seu valioso patrimônio, não só pelo estado de conservação, mas pela ausência de um vigia”, deixando evidente a crise que também afeta o quadro de funcionários, abaixo do necessário. E segue: “Por sua vez, o edifício (...) já vem sofrendo com a ação do tempo e dos laráprios, que levaram quase todas as calhas, encanamentos e até o busto de Rondon (...). A qualquer momento, pelas vidraças quebradas e pelas portas sem segurança poderá penetrar um ladrão de raridades para completar a rapinagem iniciada do lado de fora”. Sem dinheiro, o diretor do SPI na ocasião, major Luís Vinhas Neves, chega a declarar ao “Jornal do Brasil<sup>86</sup>” que o “estado de abandono dos índios” é motivado pela falta de verba do SPI.

Não é preciso destacar quão grave foi a supressão das liberdades individuais e democráticas nos 21 anos de ditadura civil-militar do Brasil, mas vale ressaltar que na questão indígena, a ditadura também teve impactos diretos. Sem esgotar a questão, em 1967, após sucessivas crises e escândalos, e tendo enfrentado uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI), o SPI é extinto a para dar lugar à Fundação Nacional do Índio (FUNAI). Do lema “morrer se for preciso, matar nunca” de Rondon, o SPI rumou em direção do abandono da política protecionista para tornar-se instrumento de barganha política. Junto do sucateamento da agência governamental, cresceram as violações perpetradas pelos agentes do órgão aos povos indígenas que estes teriam, por missão, proteger (LIMA, 2015). A Comissão da Verdade, que trouxe à tona o Relatório Figueiredo, serve, como afirmou o antropólogo Antônio Carlos de Souza Lima, para termos “um vislumbre do pior da mediação tutelar” (idem, p. 438), onde os indígenas “razão de ser do SPI, tornaram-se vítimas de verdadeiros celerados, que lhes impuseram um regime de escravidão e lhes negaram um mínimo de condições de vida compatível com a dignidade humana” (FIGUEIREDO apud LIMA, 2015, p. 438). A conseqüente reordenação política e técnico-administrativa das instituições, aliado a uma grande escassez de recursos, agravados pelo incêndio que destruiu boa parte da documentação do SPI em 1967, paralisaram as atividades do museu. A Fundação Nacional do Índio (FUNAI) é criada para

---

84 Cf. TELLES, R. R. Rio capital dos museus (vazios). *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 08 de junho de 1963. Segundo Caderno, p.1.

85 Cf. MUSEU abandonado. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 05 de abril de 1964. Primeiro Caderno, p. 11.

86 Cf. DIRETOR do SPI declara que índios vivem abandonados porque órgão não tem verba. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1965. Primeiro Caderno, p. 14.

substituir o SPI e surge em um momento turbulento. O novo órgão indigenista foi criado para exercer, assim como seu antecessor, o monopólio tutelar do Estado sobre os indígenas, seus territórios e suas culturas, representando-as juridicamente.

A agência tutelar, o histórico de violências cometidos sobre os povos indígenas que deveria proteger, e outros aspectos relativos à dimensão fundiária da intervenção estatal que dão continuidade à história colonial, continuariam a ocorrer com a recém-criada FUNAI (LIMA, 2015). Mudando o nome, mas não a política, A FUNAI foi envolvida diretamente no plano de ação desenvolvimentista e de violações aos povos indígenas nos governos militares, desde sua criação

Sob a ditadura militar instalada com o golpe de Estado militar de 1964, e particularmente com as medidas severas de cerceamento e destituição dos direitos civis e políticos após o chamado Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, a Funai viu-se engajada na expansão sobre a Amazônia, sob o signo da construção de rodovias, dentre elas a chamada Transamazônica.<sup>10</sup> Como na ditadura varguista, com sua retórica de expansão da fronteira sobre o Centro-Oeste, o regime ditatorial militar inaugurou uma cruenta expansão sobre a Amazônia e planos desenvolvimentistas de integração nacional, cujos impactos sobre os povos indígenas foram internacionalmente denunciados ao longo dos anos 1970 e 1980, somando-se a tantas outras iniquidades perpetradas em nome do futuro do Brasil (LIMA, 2016, p. 439)

Como pudemos demonstrar, o museu não ficou incólume ao golpe militar, agravando uma série de situações que começaram com a saída de Darcy Ribeiro. Tendo enfrentado sucessivas crises, é somente a partir da segunda metade da década de 1980 que o museu vislumbra uma mudança significativa, sobretudo no que diz respeito à discussão sobre a participação indígena na musealização.

As discussões sobre participação e colaboração indígena em museus começaria a tomar forma no Brasil a partir dos anos 1980 de maneira muito tímida, sem qualquer tipo de ênfase, vinculadas principalmente aos movimentos de reabertura política, e, em alguma medida aos posicionamentos teóricos, metodológicos e políticos oriundos de uma “Nova Museologia” que começava a ser delineada. As experiências pioneiras relacionadas a uma participação indígena ocorreram neste período com maior força no Canadá, a partir da reivindicação dos povos indígenas pelos seus direitos à terra e o direito pela autorrepresentação. Um novo processo institucional de participação indígena no Museu do Índio se desenhou sob a gestão da antropóloga Claudia Menezes, que assumiu o cargo de diretora em 1986. Convidando os indígenas para atividades pontuais no Museu do Índio e contando com outros profissionais indígenas no quadro funcional, parte dessas presenças, a exemplo de Januário também acabaram sendo ou ocultadas, ou tendo suas atuações despercebidas.

A atuação de Menezes privilegiou atividades educativas e a montagem de exposições fotográficas e audiovisuais, utilizadas como recursos de revitalização cultural e

como instrumento de apoio às causas indígenas. Menezes pensaria o Museu do Índio como um instrumento de “prestação de serviços de natureza pedagógica”, um “dinamizador cultural” (MENEZES, 1989).

A participação indígena nos museus e na musealização confunde-se com os primórdios dos museus e da disciplina antropológica, inicialmente dedicados a colecionar os objetos como fragmentos, provas-vivas de culturas, apresentando povos indígenas como objetos vivos e provas do atraso humano em feiras, zoológicos humanos e exposições universais até o final do século XIX e início do século XX. É emblemático, no caso brasileiro, de Botocudos exibidos em jaulas durante a Exposição Antropológica Brasileira de 1882, no Museu Nacional e no ano seguinte em países europeus<sup>87</sup>. A própria ideia de “participação”, não deve deixar de ser questionada. Afinal, o conceito de participação, como nos lembra Brulon “implica no reconhecimento das diferenças nas escolhas dos museus, para que ‘os Outros’ possam se fazer presentes” (BRULON, 2012, p. 41). Utilizando o antropólogo Johannes Fabian para embasar sua análise, o museólogo pontua que “o reconhecimento não é algo que uma parte pode simplesmente conceder à outra. Na maioria das situações ele é alcançado através de trocas assimétricas” (idem).

A figura da autoridade científica não deve ser excluída da discussão sobre a participação indígena nos museus. A formação da Antropologia enquanto ciência ligada às Ciências Sociais, não deixaria de ser empregada como plataforma de observação científica sobre uma ordenação de mundo distinta, a que se queria governar, fornecendo representações sobre os povos indígenas e suas realidades sociais, legitimadas pelo conhecimento científico em seu princípio (CASTRO-GÓMEZ, 2005). A formação das coleções etnográficas, como procuramos demonstrar no capítulo anterior, quando realizadas em campo por especialistas, trazem consigo um conjunto de interesses, correntes de pensamento antropológico e mesmo idiosincrasias que ao mesmo tempo moldam a musealidade desta coleção e refletem a abordagem dos etnógrafos (VAN VELTHEM, 2012). A pesquisa antropológica como destaca Peirano

“depende, entre outras coisas, da biografia do pesquisador, das opções teóricas presentes na disciplina, do contexto sócio-histórico mais amplo e, não menos das imprevisíveis situações que se configuram entre pesquisador e pesquisado no dia a dia da pesquisa. Se estes imponderáveis são comuns também nas outras ciências sociais, na antropologia eles ficam ressaltados pela relação de estranhamento que a pesquisa de campo pressupõe e que resulta na questão do exotismo ‘canônico’ da disciplina” (PEIRANO, 1992, p. 209).

Autores como Santiago Castro-Gómez e Aníbal Quijano concordam que o conceito de “colonialidade do poder” (cunhado pelo último), atualizaria a perspectiva foucaultiana de

---

<sup>87</sup> Cf. VIEIRA, M.C. A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro. *Horizontes Antropológicos*, ano 25, n. 53, 2019, p. 317-357. Ver também SCHWARCZ (2017), nesta bibliografia.

“poder disciplinar (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 83; QUIJANO, 2005, p. 107-126), considerando a cultura (e a Antropologia, que a opera) como “dispositivo taxonômico que gera identidades opostas” (idem) que se colocaria à serviço do projeto colonizador (idem). A crítica produzida por Marshall Sahlins sobre o conceito de cultura como “tropo ideológico do colonialismo” (SAHLINS, 1997, p. 43) parte do pressuposto desta ser, na realidade, uma forma empobrecida de abordar a cultura e implicaria em reducionismos da atividade de pesquisa antropológica. Sem negar o papel desempenhado pela Antropologia em seus primórdios, Sahlins defende a ideia de que dissolvida “no banho ácido do instrumentalismo”, o trabalho de campo antropológico também produz conhecimentos sobre as culturas humanas e que o contexto original de “cultura” em nada teria a ver com a ideia de marcador de diferenças; se o que está em questão é a intenção original, a “cultura” era anticolonialista

(...) quando se desenvolveu na Alemanha do final do século XVIII, o conceito especificamente antropológico de cultura estava ligado a realmente “toda uma outra filosofia da história”. A noção de cultura elaborada por Johann Gottfried von Herder antevia relações entre o imperialismo e a antropologia bem diferentes daquelas sonhadas pela atual crítica: ‘Nossas tecnologias estão se multiplicando e se aprimorando: nossos europeus não encontram nada melhor para fazer que correr o mundo numa espécie de frenesi filosófico. Recolhem materiais dos quatro cantos do planeta e um dia encontrarão o que menos esperam: chaves para compreender a história dos aspectos mais importantes do mundo humano’ [Herder 1969:218]. A associação original da ideia antropológica de cultura com a reflexão sobre a diferença se opunha, portanto, à missão colonizadora que hoje se costuma atribuir ao conceito (SAHLINS, 1997, p. 46)

Baseada em si mesma, a diferença cultural não possui valor, tudo dependendo de quem está produzindo esse conhecimento científico, em relação a que situação histórica (SAHLINS, 1997). Ainda que se relativize o papel da Antropologia e suas formas de produção na ciência contemporânea, não podemos ignorar as relações construídas dentro dos museus que replicam, de certo modo, e de maneiras muito particulares de acordo com cada contexto, o “tropo colonialista” nas relações de poder e subordinação que se estabeleceram entre antropólogos e outros profissionais com os povos indígenas. Ainda que o confronto entre teorias acadêmicas seja a “riqueza da Antropologia”, produzido e atualizado no trabalho de campo ou nas bibliotecas (PEIRANO, 1992), é inegável que a produção de alteridades que historicamente a Antropologia colaborou por criar, em larga medida com o auxílio dos museus e coleções etnográficas, deve ser abordado do ponto de vista de uma análise de produção material e simbólica cuja demarcação de diferenças (SAHLINS, 1997; CASTRO-GÓMEZ, 2005) ainda persiste e produz ou reproduz a necessidade de intermediação de povos historicamente silenciados, como os povos indígenas, a terem que ser “mediados” pelo discurso hegemônico para serem vistos e ouvidos (SPIVAK, 2019).

A Museologia Experimental, enquanto metodologia de pesquisa nos permitiria realizar uma “passagem criadora”, adaptado por Brulon a partir das ideias de Daniel Fabre

(BRULON, 2019), a partir das lógicas subalternas que engendram novos regimes de atribuição de valor aos musealia em relação aos regimes estatais ou mercadológicos. A experimentação levaria a novas experiências museográficas, e à inserção de diferentes autores, não apenas percebidos como público, mas como agentes ativos na construção de patrimônios outros e narrativas ligadas às suas identidades, seus territórios, tendo a própria mudança social como objeto de interesse da musealização, e para todos os efeitos, do museu como cumpridor de sua função social. Enquanto exercício metodológico, a Museologia Experimental torna-se um instrumento metamuseológico, reflexivo, incentivando a prática museológica construída por e com diferentes atores oriundos de grupos sociais ou étnicos distintos, que passam a ser convidados a pensar sobre suas próprias experiências na construção da musealidade, que justificarão a musealização.

De acordo com van Mensch (2015), o conceito de *musealidade* foi pouco debatido. Para o autor, o neologismo *stránskýano* não deveria ser tomado em seu sentido estrito, tal qual como enunciado pelo seu criador. Desta maneira abriram-se possibilidades do uso de musealidade como interessante metodologia de atribuição de valor aos *musealia* e a uma noção ampliada de patrimônio, que permite ser visto cada vez mais como algo que se constrói coletivamente, envolvendo a participação e interação entre especialistas, profissionais de museus e comunidades, não sendo necessário garantir os “valores científicos”, uma vez que os museus vêm se transformando e sendo apropriados por diferentes atores. Se para Stránský a musealidade residiria sobre a atribuição de valores culturais sobre “realidades específicas” (sociais ou naturais) calcadas em categorias como autenticidade e perenidade, para van Mensch, a reapropriação deste termo na atribuição de valores que se ligam a processos culturais e sociais das mudanças operadas no presente, de forma coletiva - e que não necessariamente precisam ser eternas ou “autênticas” -, confrontam a noção positivista de musealização e de musealidade compreendida por Mairesse e Desvallés. Para estes autores, “a musealização ultrapassa a lógica única da coleção para estar inscrita em uma tradição que repousa essencialmente sobre a evolução da racionalidade, ligada à invenção das ciências modernas” (MAIRESSE & DESVALLÉS, 2013, p. 58).

No primeiro capítulo pudemos observar como foram construídos os parâmetros museológicos e museográficos que estabeleceram as bases do Museu do Índio, assim como procuramos apresentar de que maneira se estabeleceu os discursos de autoridade científica que vigorou no museu em seus anos iniciais. Neste capítulo retomaremos a discussão da participação do final dos anos 1950 para abordarmos a o papel do Xerente Januário Sorominé enquanto primeiro indígena a atuar diretamente na musealização, para então então discutirmos o que chamaremos de segundo ciclo da musealização do Museu do Índio, a partir dos anos 1980, com outros atores indígenas e não-indígenas que marcarão continuidades e rupturas nas práticas do museu.

O Museu do Índio na década de 1950, embora não antecipe discussões aprofundadas sobre participação indígena nos moldes de uma auto-representatividade e do embate público sobre direitos indígenas de uma maneira ampla, teve dentro de seu quadro de funcionários um indígena do povo Xerente chamado Januário Santa Rosa Sorominé. A presença da figura do “explicador” configurou, como apontado por Mario Chagas (2003), uma das grandes inovações do Museu do Índio como parte da imaginação museal de Darcy Ribeiro. No entanto, a identidade do explicador permaneceu oculta na história do Museu do Índio e das discussões sobre participação indígena em museus, e deve ser reconhecida para trazer luz ao debate das possibilidades da agência dos povos indígenas como protagonistas dentro dos museus e dos limites impostos pela autoridade científica, que por vezes agem como delimitadores e mediadores destas realidades, constantemente colocadas em embates e negociações.

## **2.1 – O caso de Januário Santa Rosa Sorominé: Participação ou reprodução do discurso da autoridade etnográfica**

No dia 24 de setembro de 1956 o jornal *Tribuna da Imprensa* publica a manchete “Museu do Índio tem um índio que não é peça”<sup>88</sup>. Assinada pelo jornalista Antônio Carlos Prata, a matéria apresentaria um perfil de um funcionário do Museu do Índio (e para todos os efeitos do SPI), tomado como peça exótica do museu. Tratava-se de um jovem Xerente<sup>89</sup>, de nome Januário Santa Rosa Sorominé.

O jornalista assim apresenta Januário aos leitores: funcionário público, dezoito anos de idade, índio fugido da tribo, morador de Niterói, fã de Ângela Maria e torcedor do Fluminense. Januário afirmava que queria viver na civilização e fugiu da aldeia que vivia com os Xerente aos 11 anos de idade para Goiânia, órfão e sem saber falar português. Com a ajuda e intermédio de outro indígena, filho do cacique de sua aldeia de origem, buscou o SPI e passou a viver com um dos inspetores do posto indígena que o adotou. Seu nome na língua xerente é Sorominé, que fez questão de manter incorporado ao nome branco em que fora registrado, tornando-se Januário Santa Rosa Sorominé. Passou pelo interior de São Paulo com a família adotiva, até se instalarem em Niterói no bairro do Fonseca e conseguir emprego no Museu do Índio do SPI no Rio de Janeiro, então distrito federal. A matéria sobre Januário além de criar um perfil para apresentá-lo, recorre a recursos narrativos que marca a diferença exótica do indígena e a marca do atraso que

---

<sup>88</sup> PRATA, A.C. Museu do Índio tem um índio que não é peça. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1956, p. 4

<sup>89</sup> Os Xerente autodenominados *Akwe*, formam, com os Xavante (autodenominados *A'we*), de Mato Grosso, o ramo central das sociedades de língua Jê. Segundo a versão mais aceita, o nome Xerente lhes foi atribuído por não-índios, visando sua diferenciação dos demais *Akwe*, particularmente, em relação aos Xavante. O território Xerente - composto pelas Terras Indígenas Xerente e Funil - localiza-se no cerrado do Estado do Tocantins, na faixa leste do rio Tocantins, 70 km ao norte da capital, Palmas. Informação disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Xerente>

historicamente sempre os acompanhou sob esta perspectiva: não ficam de fora, na mesma matéria, o assombro de Sorominé com o seu primeiro contato com as “coisas dos brancos”: o “negócio comprido e andando”, para referir-se ao trem, ou o “caixote que fala”, fazendo referência ao telefone.

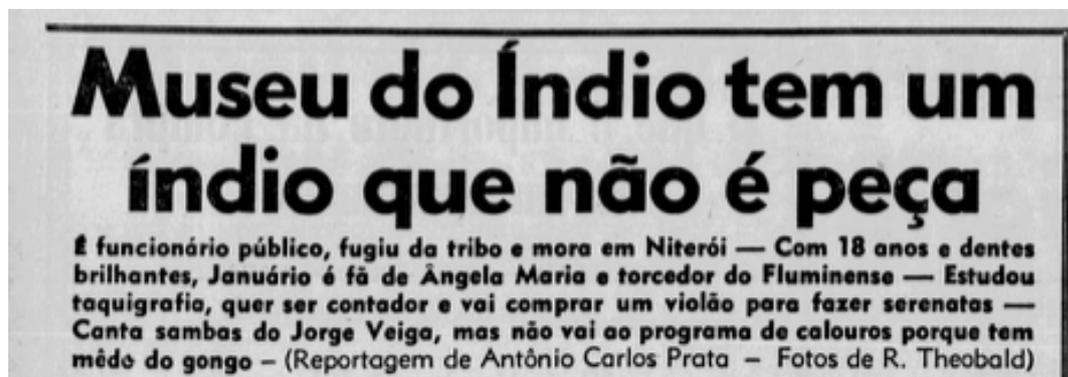


Figura 19 – Manchete (detalhe) do Jornal Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1956.

Para a sociedade brasileira dos anos 1950 o indígena ainda era visto como o “outro” estranho e exótico, distante demais de suas realidades cotidianas. O restante da sociedade nacional, sobretudo a que vivia no litoral e nos grandes centros urbanos do país, era praticamente incapaz de admitir uma existência sem os aparatos modernos que lhe eram tão familiares, e de existências que produziam culturas muito distintas da que estava habituado, que replicava a ideia preconceituosa de atraso sobre os povos indígenas. Na matéria de jornal destacada no primeiro parágrafo, Januário é tomado para os visitantes e a mídia não como pertencente ao Xerente; era “um índio”, ou seja, foi tomado dentro de uma entidade genérica que ao mesmo tempo englobaria todas as culturas indígenas, enquanto descartaria as diferenças culturais destes povos. Como bem ilustra José Ribamar Bessa Freire

existe também “europeu” como uma denominação genérica que engloba vários povos de línguas e culturas diversas e ninguém questiona isso. É verdade. No entanto, quando um português ou um francês dizem que são europeus, essa denominação genérica não apaga a particular. Eles continuam sendo, cada um, português ou francês. No entanto, no caso do “índio”, o equívoco está em que o genérico apaga as diferenças. O “índio” deixa de ser Tukano, Desana, etc. para se transformar simplesmente no “índio” (FREIRE, 2000, p. 20).

Darcy Ribeiro, ainda nos anos 1950, teceu críticas sobre o papel desempenhado pelos principais meios de comunicação (televisão, cinema, imprensa e rádio) na criação deformada da representação dos povos indígenas no senso comum (RIBEIRO, 1955b). Darcy argumentaria que estes canais favoreciam a criação de perfis essencialmente idênticos dos povos indígenas no povo, sendo impossível distinguir suas diferenças culturais, ou tomados como violentos e sanguinários, baseados na produção

cinematográfica caricatural dos indígenas norte-americanos retratados nos filmes de faroeste (idem). Os apagamentos e silenciamentos identitários, que relegaram os indígenas e suas culturas à subalternidade, são facilitadas quando todos os povos são considerados uma mesma coisa. Embora as pesquisas antropológicas produzidas no país no período, classificadas de acordo com os tipos ideais de Mariza Peirano (2006, p. 57-58) de “alteridade radical<sup>90</sup>”, ou de “contato com a alteridade<sup>91</sup>”, essa produção acadêmica ficaria mais restrita a uma elite intelectual e que pouco ou nada afetava o senso comum da sociedade civil e das empresas de mídia. Se nos dias atuais essas fronteiras criadas entre estes “outros” fabricados, tomados como “primitivos”, estrangeiros dentro de sua própria terra estão desaparecendo à medida que os processos de hibridização cultural se tornam mais uniformes, e ao mesmo tempo, diversa (HANNERZ, 1997; PEIRANO, 2006), na época, o trânsito e troca destas informações era muito mais lento e de difícil adesão da sociedade nacional, mesmo as que conviviam com indígenas em seu entorno.

Para Roy Wagner (2017) a cultura somente é tornada visível através do que os antropólogos experienciam quando vão produzir suas pesquisas de campo, convivendo por longos períodos em culturas bastante distintas das suas. O “choque cultural” emerge quando este contato com as alteridades se produz: o que é familiar para o antropólogo, muito comumente será tomado como exótico por aquela cultura que se transformou em objeto de pesquisa, ao mesmo tempo que o exótico, aos poucos, passará a tornar-se familiar para o antropólogo, em uma via que funciona, de muitas formas, em mão-dupla; o objeto também objetifica o observador. A relação estabelecida entre duas culturas emerge de um ato de invenção cultural por parte do antropólogo, “do uso que faz de significados por ele conhecidos ao construir uma representação compreensível de seu objeto de estudo” (idem, p.34). Com o choque cultural produzido a partir das diferenças, a cultura se torna visível e conseqüentemente plausível. Seria então neste mesmo instante que a cultura também seria inventada de acordo com Wagner

Antes disso, poder-se-ia dizer, ele [o antropólogo] não tinha nenhuma cultura, já que a cultura em que crescemos nunca é realmente visível - é tomada como dada de sorte que suas pressuposições são percebidas como autoevidentes. é apenas mediante uma ‘invenção’ dessa ordem que o sentido abstrato de cultura (e de muitos outros conceitos) pode ser apreendido, e é apenas por meio do contraste experienciado que sua própria cultura se torna ‘visível’. No ato de inventar outra cultura, o antropólogo inventa a sua própria e acaba por reinventar a própria noção de cultura (idem, p. 29).

---

<sup>90</sup> Embora rotulada como *radical* pela antropóloga Mariza Peirano, a construção dessa alteridade era, na realidade, de um outro geograficamente próximas, resultados de pesquisas etnográficas praticadas e produzidas sobre os povos indígenas que ocupam o território brasileiro, ao contrário das etnografias norte-americanas e europeias, produzidas em países distantes, sobretudo América do Sul, Ásia, Oceania e África. Para todos os efeitos, a “alteridade radical” de Peirano trata-se, na realidade, de uma alteridade radical referencial entre observador e observado, e não do ponto de vista territorial.

<sup>91</sup> O conceito cunhado por Peirano de “contato com a alteridade” tem a ver com as análises etnográficas produzidas nas décadas de 1950 e 1960, que focalizam a relação da sociedade nacional com grupos indígenas, privilegiando-se os estudos de comunidade, baseados, em grande medida, nos contatos interétnicos.

No contexto da sociedade brasileira da década de 1950, o Museu do Índio funcionaria como o local onde o “contato com alteridade” seria, então, produzido e as culturas indígenas seriam apresentadas. Ao criar o Museu do Índio em 1953, Darcy Ribeiro estaria interessado, como abordamos no capítulo anterior, em apresentar para a sociedade nacional o indígena como parte integrante da nação e estimular o exercício da alteridade no público não pela diferença, mas pela semelhança sob uma perspectiva humanista (RIBEIRO, 1955a, CHAGAS, 2003). A museografia do Museu do Índio teria logo na sua entrada, como estratégia comunicacional, a instalação de retratos de indígenas logo no acesso ao museu. Dessa maneira, assim que o visitante acessar o museu, seu primeiro contato será com fotografias que tinham o objetivo de humanizar esses indivíduos, para serem percebidos como seres humanos dotados de culturas diferentes, e não como objetos ou como parte da natureza. Assim, quem entrasse no museu seria obrigado a olhar “algumas dezenas de grandes retratos de índios e índias, adultos e crianças, todos sorridentes, belíssimos, o que já os predispõe a concebê-los como boa gente” (RIBEIRO, 1997, p. 195-196).

Ao inserir um funcionário indígena na função de “explicador”, mais do que antecipar tendências e se colocar na vanguarda da função educativa dos museus (CHAGAS, 2003), o Museu do Índio criaria, para todos os efeitos, uma ferramenta de mediação cultural, possibilitando a aproximação de dois universos culturais distintos para o visitante. Certamente esta não era a intenção primordial de Darcy Ribeiro ao criar esta função no museu. Segundo Darcy, com o propósito de combater preconceitos, foi elaborada uma “forma nova de apresentação do material e de tratamento aos visitantes que lhes permitissem um contato mais íntimo com o museu e uma compreensão mais profunda da vida indígena” (RIBEIRO, 1955b). Essa nova forma de apresentar ao público as culturas indígenas se dariam, na realidade, sob dois aspectos: o primeiro, já abordado, em que o museu privilegia as considerações estéticas das produções de cultura material dos povos retratados nas exposições sobre o discurso científico etnológico (RIBEIRO, 1955a), e outro, que seria o de formar grupos de pelo menos seis pessoas para visitar o museu acompanhado por um explicador (RIBEIRO, 1955a; 1955b). Algumas considerações sobre a atuação e trajetória de Januário Sorominé devem ser levadas em conta, pensando sob a perspectiva da participação indígena no Museu do Índio: o choque cultural produzido nos visitantes, o fato da identidade de Januário Sorominé sempre permanecer ocultada nas menções de Darcy Ribeiro e posteriormente de outros pesquisadores, e a formulação do discurso reproduzido enquanto funcionário do museu.

O choque cultural produzido não é experienciado somente pelos antropólogos e outros especialistas que lidam diretamente com culturas distintas das suas no trabalho de campo - ele é experienciado por todos que se deparam na mesma situação. O Museu do Índio, nesse caso, serviu como local privilegiado onde foi possível replicar, minimamente,

a impressão e o estranhamento que o antropólogo experiência em campo. O visualismo experimentado pelo visitante, à guisa de uma "observação participativa", embora destreinada e baseada no senso comum, não deixaria de manter tendências do observador perante a cultura observada. Para Fabian (apud HERZFELD, 2014) o fato de termos reduzido a experiência sensorial dos meios de representação criaria um forte senso de desigualdade que coloca os indígenas como coisas e objetos - ou "espécimes". Essa noção de "espécime" manteria Januário reduzido a uma experiência representacional que o mantém num exílio simbólico e a conseqüente negação de reconhecimento. Como afirma Cunha (2017, p.306) "cultura e 'cultura' não necessariamente se diferem uma da outra, mas pertencem a universos distintos de discurso". No entanto, o contato com a alteridade a ser performada no Museu do Índio, produziria objetificação e exotização por parte do público e da opinião pública.

Embora contratado inicialmente como datilógrafo, seria na função de guia, em contato direto com o público do museu, apresentando as exposições e recebendo grupos escolares, que Januário se destacaria como apresentam as matérias no *Maquis*<sup>92</sup>, *O Globo*<sup>93</sup> e *Jornal o Brasil*<sup>94</sup>. Os jornais do Rio de Janeiro que dedicaram espaços sobre Januário destacaram, a todo custo, esta diferença cultural quase como um abismo intransponível, mesmo que Januário já tivesse contato com a "civilização" e dominasse os símbolos e significados de uma cultura que não era a sua própria originalmente há muitos anos. Em maio de 1958, o jornal *Tribuna da Imprensa*<sup>95</sup>, em matéria não assinada, produziria nova reportagem com Januário: "Índio datilógrafo gosta de rock e carnaval - Sorominé fugiu da selva para ver gente nova". Seguindo a linha da mesma matéria publicada 4 anos antes, de exotizar o índio selvagem e primitivo, agora "adaptado e civilizado", preocuparia-se em destacar que as roupas, no início lhe causavam coceira e teve que passar por um processo de adaptação com o vestuário, que Januário tem intenções de cumprir seu direito cívico ao voto, e que Januário também pretendia se casar com uma "civilizada". Todas as matérias publicadas a partir do final da década de 1950 e no correr da década de 1960 sobre Januário Sorominé, em igual medida criariam uma aura exótica de Januário. Manchetes como Na mesma medida que Museu do Índio tem um índio que não é peça de museu", "o índio apita no museu"<sup>96</sup> e "Museu do Índio tem exposição com guia real"<sup>97</sup> evidenciam que mais do que um funcionário do SPI e guia de exposições, Januário era tomado pela opinião pública como parte viva do acervo, um índio "autêntico"

<sup>92</sup> ALVARENGA, R. Brasil gasta Cr\$180 por ano para proteção de cada índio do SPI. Rio de Janeiro, *Maquis*, p. 24.

<sup>93</sup> XERENTE fugido da tribo é guia do Museu do Índio. *O Globo*. Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1965, p. 13.

<sup>94</sup> MUSEU do Índio. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1965.

<sup>95</sup> ÍNDIO datilógrafo gosta de rock e carnaval. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 20 de maio de 1958, p. 4.

<sup>96</sup> ÍNDIO apita no museu. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 12 de outubro de 1965.

<sup>97</sup> MUSEU do Índio tem exposição com guia real. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 30 de outubro de 1968, Primeira página.

peça de museu.

Contemplado fora das vitrines, a situação de Januário é admitida e sintetizada de forma ilustrativa na como na matéria veiculada pelo Jornal O Globo<sup>98</sup>: “ele (Januário) é ao mesmo tempo um funcionário dedicado e uma atração no Museu do Índio(...) é um índio autêntico de origem Xerente(...)”. Desta maneira os jornais incutiam no público as mesmas ideias perniciosas sobre os indígenas que Darcy Ribeiro tinha por objetivo erradicar e transformara em missão do museu. A documentação disponível nos arquivos do museu e nos jornais nos permitem concluir que Januário figuraria sob o olhar do visitante e da opinião pública como objeto vivo de museu e uma espécie de *celebridade* museal objetificada: os estudantes que visitavam a exposição chegavam a pedir autógrafos para Januário.



Figura 20 - Matéria de O Globo sobre Januário Sorominé. Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1965

Cabe ressaltar que embora Januário Sorominé tenha saído da aldeia aos 11 anos, ele nunca abdicou da sua identidade, o que podemos ver muito claramente em suas declarações aos jornais, na opção de manter seu nome indígena atrelado ao nome não-indígena e por se identificar como Xerente. No entanto, sua atuação profissional na formulação de um discurso responsável por apresentar não só o Museu do Índio ao público,

<sup>98</sup> MUSEU do Índio pode ser visto nos fins de semana. O Globo. Rio de Janeiro, 25 de abril de 1970.

também aproximava a ideia do que seria um “índio *real e autêntico*” para todos. A performance cultural de Januário enquanto mediador o levaria momentaneamente a “abdicar” de sua identidade Xerente, para reproduzir um discurso que tomaria os indígenas mais como entidades genéricas, ligadas à ideia de produzir uma narrativa sobre a “compreensão humana” (RIBEIRO, 1955b, p. 2) que a autoridade científica de Darcy Ribeiro pensaria como uma *humanidade índia*. O antropólogo, ao tomar os indígenas mais por suas totalidades que suas especificidades étnicas, “inventaria” essas culturas levando ao público o ponto de vista da generalização das experiências culturais, como se a cultura fosse produzida por algo externo, que pudesse ser manipulada como coisa, reificada. Não havia a preocupação premente de que este discurso museológico fizesse sentido para seus pares acadêmicos (outros antropólogos, ou mesmo para os museólogos) (WAGNER, 2017). Seria através desta invenção derivativa e de inclinações generalistas sobre a cultura que faria com que os visitantes pudessem fazer o exercício de confrontar a sua própria cultura.

As reelaborações nativas das culturas indígenas, seriam traduzidas para os visitantes, através de Januário Sorominé enquanto se manteve como funcionário do museu, pela apropriação dos antropólogos e das demais autoridades científicas que deteriam o controle das narrativas museológicas do Museu do Índio. O papel de Januário seria o que Wagner classificou como o “espécime museológico ideal” (WAGNER, 2017, p. 59): como explicador deveria apresentar ao público o discurso oficial do museu, realizando para o antropólogo o trabalho antropológico ao reconstituir a metáforização de cultura representada no museu. Conhecer a biografia de quem produz o discurso científico é fundamental para compreendermos as opções teóricas e os caminhos que compuseram o fazer etnográfico - e no nosso caso também o fazer museológico - em um determinado contexto histórico.

A musealização começa no campo com a coleta e seleção de objetos e se estende para todos os outros domínios do fazer museológico, como a pesquisa, a documentação, e a comunicação museológica. O trabalho iniciado pelo antropólogo ou pelo museólogo durante a musealização ajuda a criar, através de seu próprio trabalho, as sociedades que eram colecionadas (AMES, 1992). A musealização produz alteridades que são apresentadas para os visitantes nas vitrines dos museus, nas atividades educativas e outros meios de apresentação, como definido por Stránský. Ainda que não fosse o objetivo do museu em um primeiro momento fornecer explicações científicas, assim como nos demais museus etnográficos, o Museu do Índio cumpriu importante papel como local onde haveria uma “soma total das conquistas nas ciências, nas artes e na tecnologia a ser exibida e ampliada em um processo cumulativo de refinamento” (WAGNER, 2017, p. 51). Ainda que dissesse respeito, principalmente à soma de conquistas da obra assistencial do SPI, e do acúmulo científico produzido a partir da entrada de Darcy Ribeiro, Max Boudin e outros antropólogos formados em um primeiro momento de sua existência. Ao mesmo

tempo em que os museus tem a capacidade de inventar o passado pelo estudo do que seria considerado “primitivo” na ótica ocidental, o museu também desempenha o papel de “reservas” de culturas indígenas, e que teve, como um de seus reflexos, “metaforizar os povos tribais como ‘cultura’” (idem, p. 59).

De certa forma, o que hoje podemos avaliar é que em relação a atuação de Januário haveria um nível de superexotização dessa cultura, com a reprodução de um discurso essencialmente funcionalista reduzida a técnicas e artefatos. Se levarmos em consideração os aspectos do discurso museográfico do Museu do Índio expostos no capítulo anterior, situados entre a perspectiva museográfica mais inclinada à Museologia francesa, sem desconsiderar a influência do culturalismo boasiano, junto do exposto à atuação profissional de Januário, verificamos um descompasso entre prática e discurso. Enquanto Darcy Ribeiro elabora um discurso museológico para combater preconceitos que se torna o mote do Museu do Índio, e privilegia um discurso museográfico que evitaria o discurso antropológico e científico para facilitar o entendimento para as massas das realidades dos povos indígenas, e considerá-los como parte integrante da sociedade nacional, “treinando” o olhar humanizado do visitante, ficam evidentes as relações hegemônicas e hierarquizantes que decorrem entre autoridade científica e seus objetos de estudo. Ao aliar a presença e forma de atuação de Januário Sorominé com uma linguagem destinada a estimular a reflexão do visitante para que humanizar os indígenas, percebendo-os como iguais, o Museu do Índio parece reproduzir, em partes, “esfera comum” de Dilthey no interior de suas salas de exibição ao promover uma experiência etnográfica, ainda que destreinada.

As relações de poder presentes na tradução cultural que foi produzida (e reproduzida) replicavam os moldes de relação de poder profissional dos etnógrafos sobre sociedades e culturas subordinadas ao projeto nacional do SPI, confirmando o que Asad chamaria de tendências e pressões assimétricas presentes na tradução (ASAD, 2010). Ainda que o autor se referisse à tradução idiomática, podemos redimensionar essa “metáfora para a etnografia” (FAULHABER, 2018) para perceber que a linguagem museológica privilegiaria a forma dominante do discurso na atribuição de sentidos, dirigida a uma audiência que espera ler e aprender sobre outro modo de vida (e não aprender a viver um outro modo de vida), que foram musealizadas nas etapas de seleção e documentação privilegiando particularidades culturais e étnicas, mas que foram comunicadas de uma maneira que tomasse os indígenas como entidades genéricas.

Darcy Ribeiro e posteriormente os intelectuais que seriam as autoridades científicas que determinavam os discursos museológicos no Museu do Índio nas décadas de 1960 e 1970 (marcadamente antropólogos e museólogos), produziram esse efeito simbólico, baseado em relações assimétricas que precarizaria e silenciaria a subjetividade dos povos indígenas através do disciplinamento e da institucionalização, ainda que não

intencionalmente (SPIVAK, 2019; ASAD, 2010). Todo o imaginário desse tipo de construção, herdados da colonização sobre os povos indígenas, são reproduzidos nas ciências sociais, em suas esferas representacionais pelos mecanismos de colonialidade do saber e do poder em uma mesma esfera (CASTRO-GÓMEZ, 2005), produzidos no momento em que as diferenças culturais ou raciais são legitimadas e a produção de conhecimento se dá pelas vias hegemônicas (QUIJANO, 2005). Januário Sorominé acabaria por ser apresentado de forma reducionista, como o sujeito subalternizado oriundo de uma certa demanda implícita produzida pelas autoridades científicas, tendo sua narrativa resumida a um único modo de produção (SPIVAK, (2019). A autoridade social que o Museu do Índio possui confere legitimidade ao discurso científico, que nos parece solidificar no senso comum e nas massas a exotização e a reprodução do “outro” com muito mais facilidade do que combater preconceitos e aproximar alteridades.

Analisando a documentação do Museu do Índio, especialmente as produzidas a partir dos anos 1960 que Januário aparece, podemos perceber que gradativamente as funções do guia vão sendo compreendidas como uma espécie de “faz-tudo” dentro do Museu do Índio. Passando por sérios problemas estruturais e de falta de verbas e pessoal, constatamos que se tornou prática comum o acúmulo de funções ocasionados por esses problemas nos anos 1960 e 70. Januário também chegou a auxiliar no setor de Museologia, no setor cinefotográfico e alternando-se com outros funcionários como porteiro do prédio da Rua Mata Machado, rodízio motivado pela falta de pessoal para executar a função. Outra função importante que o indígena desempenhava e que cabe destaque são os registros, únicos encontrados até aqui, de solicitações que partiam da FUNAI para Januário receber e auxiliar indígenas que buscavam a assistência do SPI (e da FUNAI a partir de 1967) para solucionar problemas e também para participar de expedições. Temos, pelo menos, o registro da expedição denominada “Expedição Cachimbo do SPI”<sup>99</sup>, sob a chefia do Inspetor de Índios Francisco Meireles, em ordem de serviço internada assinada pelo Coronel Hamilton de Oliveira Castro em 10 de agosto de 1967.

---

<sup>99</sup> SPI. Ordem de serviço interna 2/GB. Serviço de Referências Documentais (SERED).

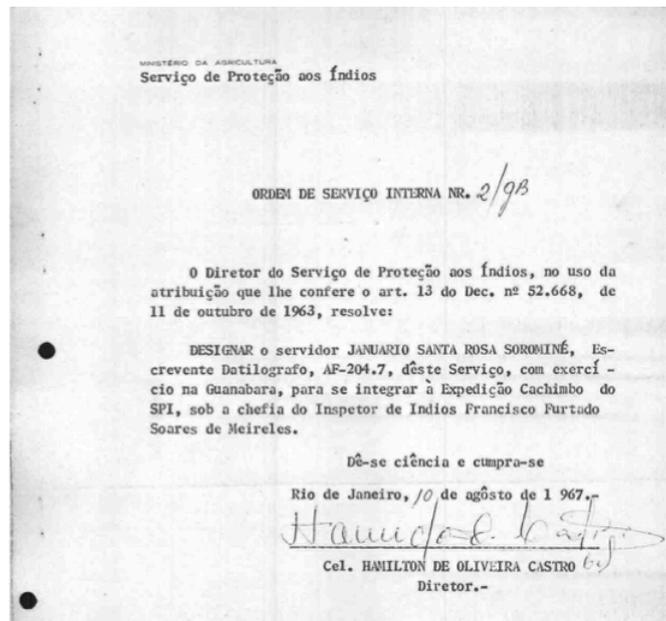


Figura 21 - Ordem de serviço com permissão para Januário acompanhar a "Expedição Cachimbo", do SPI

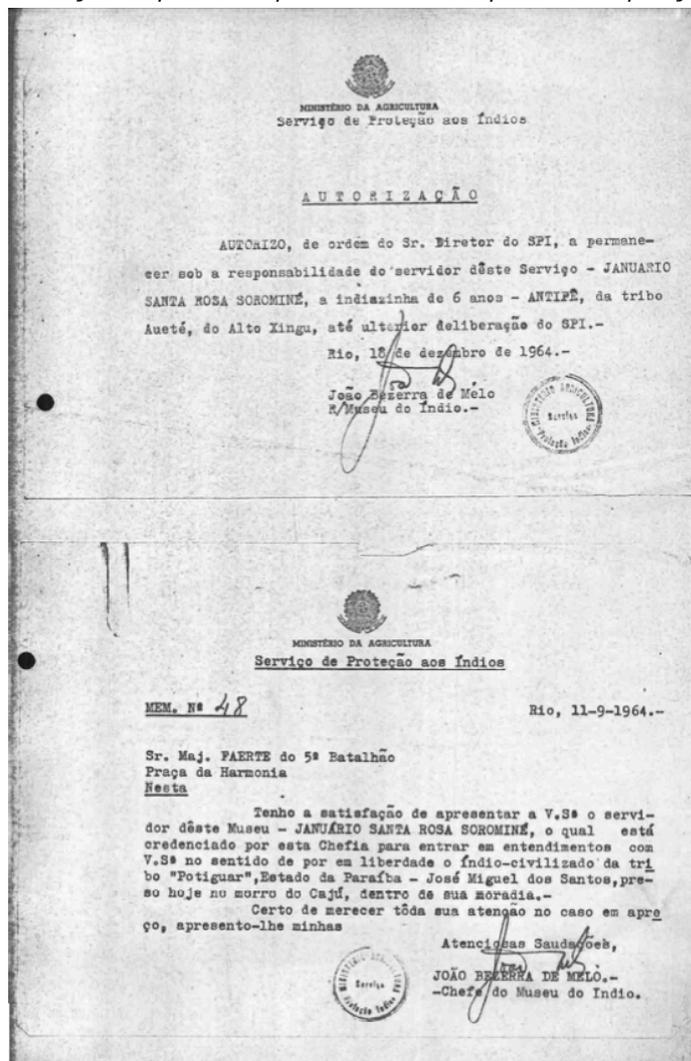


Figura 22 - Autorizações expedidas pelo SPI para que Januário ficasse responsável pelos atendimentos a indígenas que buscavam ajuda no Museu do Índio e no SPI no Rio de Janeiro

Januário Santa Rosa Sorominé começou sua trajetória no Museu do Índio em seu

período mais proífico, de 1953 a 1958, tendo, inclusive, conduzido o ilustre visitante George Henri Riviére e sua comitiva<sup>100</sup> em 1958 em visita ao Museu do Índio, constituída por membros de diversas nacionalidades, no âmbito da “Campanha Internacional em Favor dos Museus” promovida pela UNESCO e apoiada pelo ICOM, ocorrida no Museu de Arte Moderna (MAM), adentrando numa das fases de crise do museu, instalada em 1959 agravada com a ditadura. A trajetória profissional de Januário no Museu do Índio começaria a mudar com as mudanças que se deram no museu durante os anos 1960 como resultado do novo direcionamento adotado pelo Museu do Índio nas gestões de Flora Schlesinger e Ney Land e, sobretudo, da museóloga Marília Duarte Nunes, que seguiu caminho muito distinto dos trabalhos iniciados por Darcy Ribeiro, Dulce Rebello e Geraldo Pitaguary, de quem foi estagiária<sup>101</sup>.

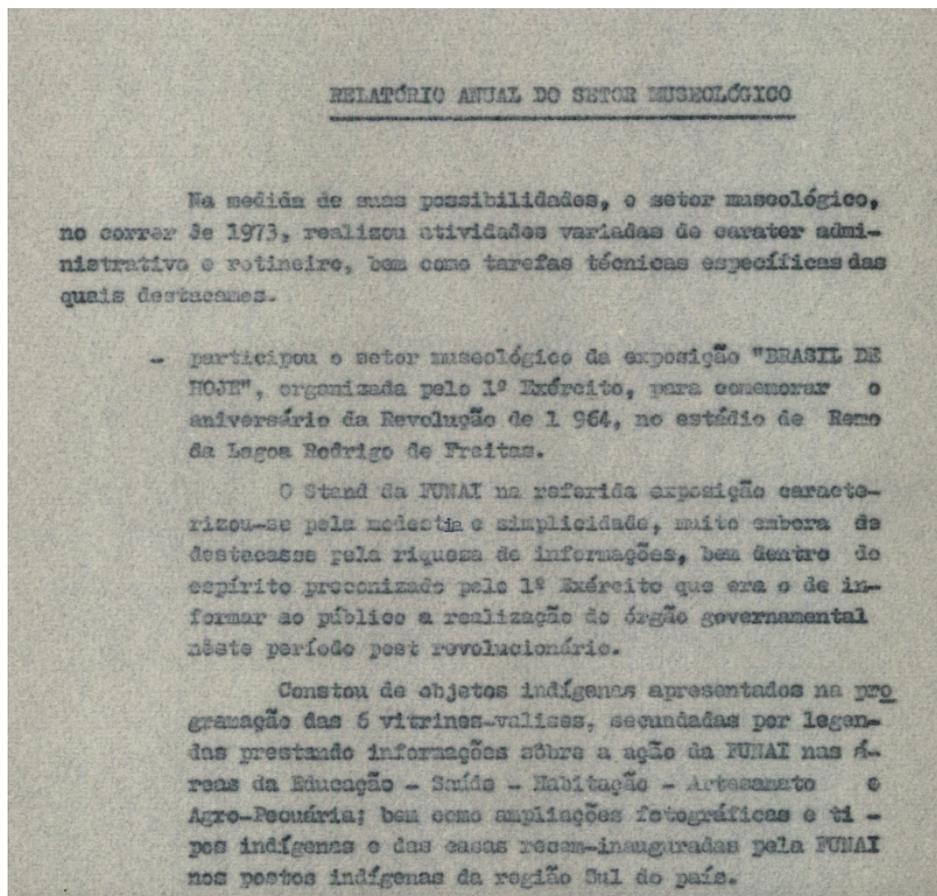


Figura 23 - Trecho do relatório anual do setor de Museologia, 1973 (SERED/Museu do Índio)

<sup>100</sup> MAURICIO, Jayme. Conferência de Van den Haagen sobre museus. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 de janeiro de 1957. Primeiro Caderno, Itinerário das artes plásticas, p.16.

<sup>101</sup> Vinda do Museu Paranaense, Marília Duarte Nunes realizou seu estágio no Museu do Índio e formou-se no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional em 1962. Foi, na verdade, a primeira estagiária de Museologia do Museu do Índio, de 04 de julho de 1955 a 04 de outubro do mesmo ano. O relatório do SPI produzido na ocasião indicou que o estágio deveria abranger todos os serviços ligados à Museologia, sob supervisão de Geraldo Pitaguary. A então estagiária atuou no reparo de objetos do acervo, na classificação e documentação de objetos, na recepção de visitantes e na organização da reserva técnica. Também consta que participou do curso de aperfeiçoamento de Antropologia Cultural ministrado por Darcy Ribeiro e Manuel Diegues Junior. Cf. Relatório do SPI de 1955. Microfilme 462. Serviço de Referências Documentais (SERED). Cf. PITAGUARY, I. Relatório mensal julho, 1955. BR\_RJMI\_MI\_OF\_1\_4. Serviço de Referências Documentais (SERED).

Apesar de manter o discurso oficial de proteção aos povos indígenas e de combate aos preconceitos, a linha museográfica e antropológica adotada pela museóloga, que atuaria praticamente como gestora do museu durante os anos de Flora Schlesinger e Ney Land como diretores da instituição, não se oporia ao discurso militar vigente, e abdicaria do discurso adotado explicitamente pelos profissionais que a antecederam e modificaria as linguagens expositivas primando os objetos etnográficos pelo seu valor documental, adotando um discurso mais antropológico e tradicionalista. Em 1977, Marília Duarte Nunes publicaria na Revista Nheengatu sobre o trabalho realizado por ela à frente do setor de Museologia do Museu do Índio, apresentando o museu e o setor museológico, abordando também a exposição montada e organizada por ela em 1972, intitulada “Áreas Culturais Indígenas”<sup>102</sup>. Embora na publicação a museóloga reproduza o discurso do ex-diretor Darcy Ribeiro, a atuação prática seria totalmente distinta

O Museu do Índio, organizado em todos os seus detalhes com a perspectiva de dar aos visitantes ideia realista da vida indígena, exprime nova orientação da etnologia que, superando o estudo clássico dos povos primitivos como uma espécie de ‘fósseis vivos’ passou a interessar-se mais vivamente pelos problemas das populações que estuda. Ao divulgar a cultura, usos e costumes do indígena, tem o Museu do Índio, um propósito especial: ser um museu voltado para a compreensão humanística do índio brasileiro. Em lugar de dar ênfase ao que os museus etnográficos tradicionais focalizam - obras de seres exóticos, caçadores de cabeça, antropófagos - coloca o Museu do Índio, em destaque, as semelhanças entre indígenas e povos “civilizados”, com sua verdadeira face de seres humanos, movidos pelos mesmos impulsos fundamentais, sujeitos aos mesmos defeitos e qualidades próprios da natureza humana, com problemas de defesa e sobrevivência iguais aos nossos (NUNES, 1977, p. 9)

O foco passaria, então, a ser nos moldes dos museus que nos acostumamos chamar de “tradicionais e ortodoxos”, voltados inteiramente para a conceituação do objeto como “denominador comum da relação constante com o homem, o seu grupo e aquilo que testemunha” (NUNES, 1983, p. 45), excluindo a noção de participação social, alheios às discussões propostas ao menos desde 1972 pela Mesa Redonda de Santiago do Chile, ou mesmo ignorando a antecipação de tendências nesse sentido que o Museu do Índio inauguraria. Adotando uma vertente assumidamente culturalista de Alfred Kroeber, trazidas ao Brasil pelo antropólogo Eduardo Galvão em sua própria leitura teórica das áreas culturais indígenas, foi criada uma exposição que preocuparia-se em distribuir os objetos das coleções esquematicamente nas vitrines de acordo com a classificação proposta por Galvão. Tal abordagem metodológica, já ultrapassada na Antropologia internacional dos anos 1970, encontraria validação por alguns antropólogos brasileiros para se compreender

<sup>102</sup> Cf. EXPOSIÇÃO do Índio. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 de abril de 1972. Memorando, p. 3. Cf. MUSEU do Índio abre Exposição e faz surpresas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 de abril de 1972, p. 8. Cf. EXPOSIÇÃO mostra no Museu do Índio usos e costumes de tribos de várias áreas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de abril de 1972. Primeiro Caderno, p. 10.

o cenário nacional dividindo-o geograficamente e por situações de contato, criando uma extensão das teorias de aculturação, quadro que persistiu por anos. O museu passa a se distanciar das perspectivas da museografia francesa adotadas anteriormente, evidenciando cada vez mais a perspectiva culturalista norte-americana do objeto musealizado que, documentado, ganha nova vida, “isento de interpretações subjetivas” e “sempre uma memória, um testemunho” (idem, p. 46). A questão estética, e a produção visual das exposições utilizadas como ferramenta de sensibilização do público ficam em segundo plano. Os objetos que continuavam a chegar no Museu do Índio e expostos nas vitrines eram provenientes de doações, do resultado de pesquisa do trabalho de campo de antropólogos, e pelo próprio trabalho desempenhado pelo SPI até 1967, e da FUNAI desde então. A musealidade seria atribuída pelos mesmos critérios de antiguidade, autenticidade, e de valor estético que prevaleceram durante os anos 1950.

Nunes manteve o trabalho referente a musealização em andamento no Museu do Índio assumindo o total controle do discurso museográfico. Algumas inovações foram colocadas em marcha pela museóloga: a criação de uma “vitrine do mês”, atividade que ainda aproximava o Museu do Índio de modelos praticados pelo Museu do Homem, cujo objetivo era dar destaque a objetos em particular, a criação de coleções de estudo e exposições itinerantes em maletas, aproximação de universidades e museus para a realização de cursos de extensão, mudança na numeração da documentação museológica, abandonando a numeração contínua e adotando numeração tripartida. Um dos mais importantes seria a ampliação das atividades educativas com a criação de um setor específico (NUNES, 1977, p. 14). Sobre o setor educativo, a museóloga afirmaria que

Infelizmente, o Museu do Índio, à semelhança do que ocorre à maioria dos museus brasileiros, não possui na sua infraestrutura um serviço educativo no sentido amplo do termo. Todavia realizamos tarefas com finalidades educativas, tais como: visitas comentadas para colégios, instituições e público em geral, por guias bilíngues; curso anual de extensão universitária sobre temas de Antropologia; estágios de alunos universitários das áreas de Ciências Humanas e Museologia; organização das reservas em “Coleções de Estudo” para pesquisadores e público especializado; cessão de exposições itinerantes; cessão de “coleções de empréstimo” a colégios e outras instituições (idem, p. 15-16)



Figura 24 - Mapa colocado na entrada da exposição "Áreas Culturais Indígenas" (SERED/Museu do Índio)

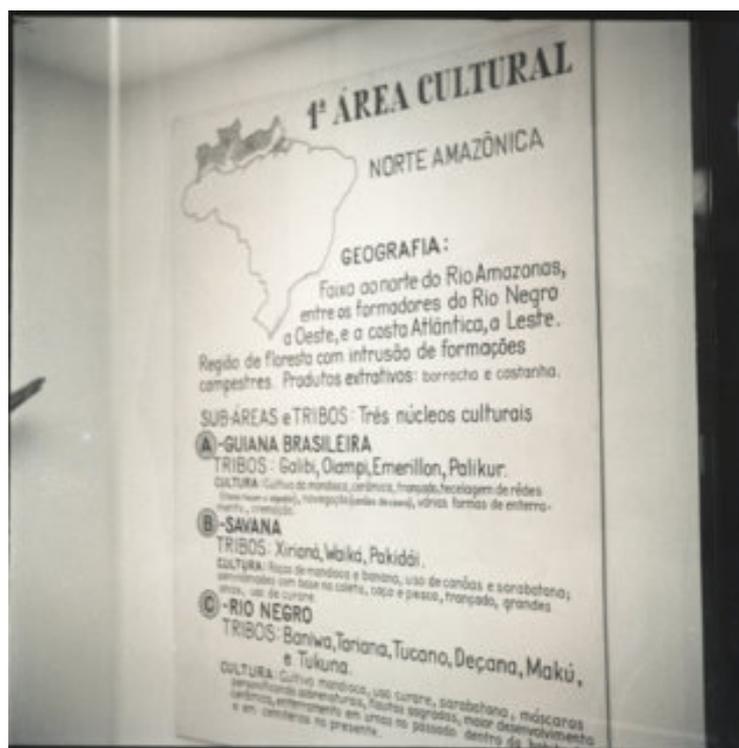


Figura 25 - Legenda em vitrine da "1a. Área Cultural" (SERED/Museu do Índio)



Figura 26 - Vitrine com objetos das categorias de cerâmica, trançados e implementos de madeira da "1a. Área Cultural" (SERED/Museu do Índio)



Figura 27 - Detalhes da exposição "Áreas Culturais Indígenas"

No início dos anos 1970 a trajetória profissional de Januário no Museu do Índio começaria a encaminhar para seu fim. O discurso oficial que justificaria a demissão de

Januário Sorominé não se fundaria em má conduta profissional. Constaria o fato de não possuir conhecimento acadêmico especializado (embora o tenha buscado), por não falar outro idioma a não ser o português e por não possuir o que seria necessário para atender público “categorizado”, nas palavras de Marília Duarte Nunes.

(...) Outro setor carente de atenção imediata da FUNAI é o problema de visitantes. O Museu do Índio, além do público nacional que é numeroso, recebe visitantes de vários países do mundo. O único guia que possuímos, Sr. Januário Santa Rosa Sorominé, de nível primário, não está apto a atender público categorizado ou estrangeiro, não só porque não possui conhecimentos de Etnologia, a fim de poder esclarecer dúvidas ou questões que se propõem no decorrer da visita, pelo público mais interessado no aspecto indígena; como, também, por não falar idioma algum a não ser o português. Nestas condições seria de grande utilidade a contratação de pessoal de nível mais elevado para atender ao setor de visitantes. Neste sentido o Museu do Índio teve já experiência com o trabalho realizado pelas estagiárias que recebeu este ano, especialmente a senhorita Marluce Azevedo que por ter formação de nível universitário e conhecimento de línguas (alemão-inglês) foi de muita eficiência durante o período de estágio, no atendimento de visitantes estrangeiros e de nível superior. A título de sugestão e colaboração seria de todo conveniente o aproveitamento pela FUNAI da referida estagiária<sup>103</sup>

Embora o primeiro pedido de demissão de Januário tenha sido assinado em 16/12/1969, demoraria quase 4 anos para que sua demissão fosse concretizada. O último registro documentado de Januário como guia (ou “explicador”) consta no relatório<sup>104</sup> do setor de Museologia de 1973. Qualquer menção sobre o nome de Januário Sorominé desapareceria dos relatórios. Com sua demissão, o museu fica sem guias permanentes, cabendo a museóloga Marília Duarte Nunes guiar visitantes em francês, de acordo com relatório<sup>105</sup> produzido pela mesma, “em virtude do museu não ter mais guias, nem ter sido criado ainda o serviço educativo que pudesse desempenhar essas tarefas de atendimento ao público”<sup>106</sup>. Os relatórios produzidos pela museóloga nos levam a crer que a estruturação do setor educativo do museu passaria necessariamente pela demissão de Januário Sorominé por não cumprir certos requisitos listados em trecho anterior. A criação do setor se deu a partir do memorando n. 61 enviado em 14/05/1975<sup>107</sup>. Nos relatórios produzidos a partir de 1975 sobre as visitas realizadas pelo museu aparecem funcionários bilíngues sem formação em Etnologia ou Museologia<sup>108</sup>. Januário poderia ter apenas o que

<sup>103</sup> NUNES, M.D. Planificação para 1970, 1969. BR\_RJ\_MI\_OF\_1\_9. Serviço de Referências Documentais (SERED).

<sup>104</sup> NUNES, M. D. Relatório anual do Setor Museológico, 1973. BR\_RJ\_MI\_OF\_1\_12. Serviço de Referências Documentais (SERED).

<sup>105</sup> NUNES, M. D. Relatório anual do Setor Museológico, 1974. BR\_RJ\_MI\_OF\_1\_13. Serviço de Referências Documentais (SERED)

<sup>106</sup> idem.

<sup>107</sup> No subitem “Diversos” do memorando na seção destinada a servidores vemos: “José Lourenço da Silva Filho, encaminhamos ‘currículum vitae’ e propomos sua admissão para guia bilíngue neste Museu (Mm. n. 46/75/MI) no que fomos atendidos (Port. n. 337/P, de 8/5/1975)”. A contratação se dá ainda em abril de 1975, um mês antes do envio do memorando que solicita formalmente a criação do setor educativo. NUNES, M.D. Memorando n. 72/975, 1975. BR\_RJ\_MI\_OF\_1\_13. Serviço do Arquivo do Museu do Índio.

<sup>108</sup> Os guias José Lourenço da Silva Filho e Rosane Elizabeth Azeredo de Oliveira começam a aparecer nos

hoje compreendemos como o ensino médio completo, mas procurou, dentro das possibilidades, especializar-se para manter-se apto a executar suas funções.

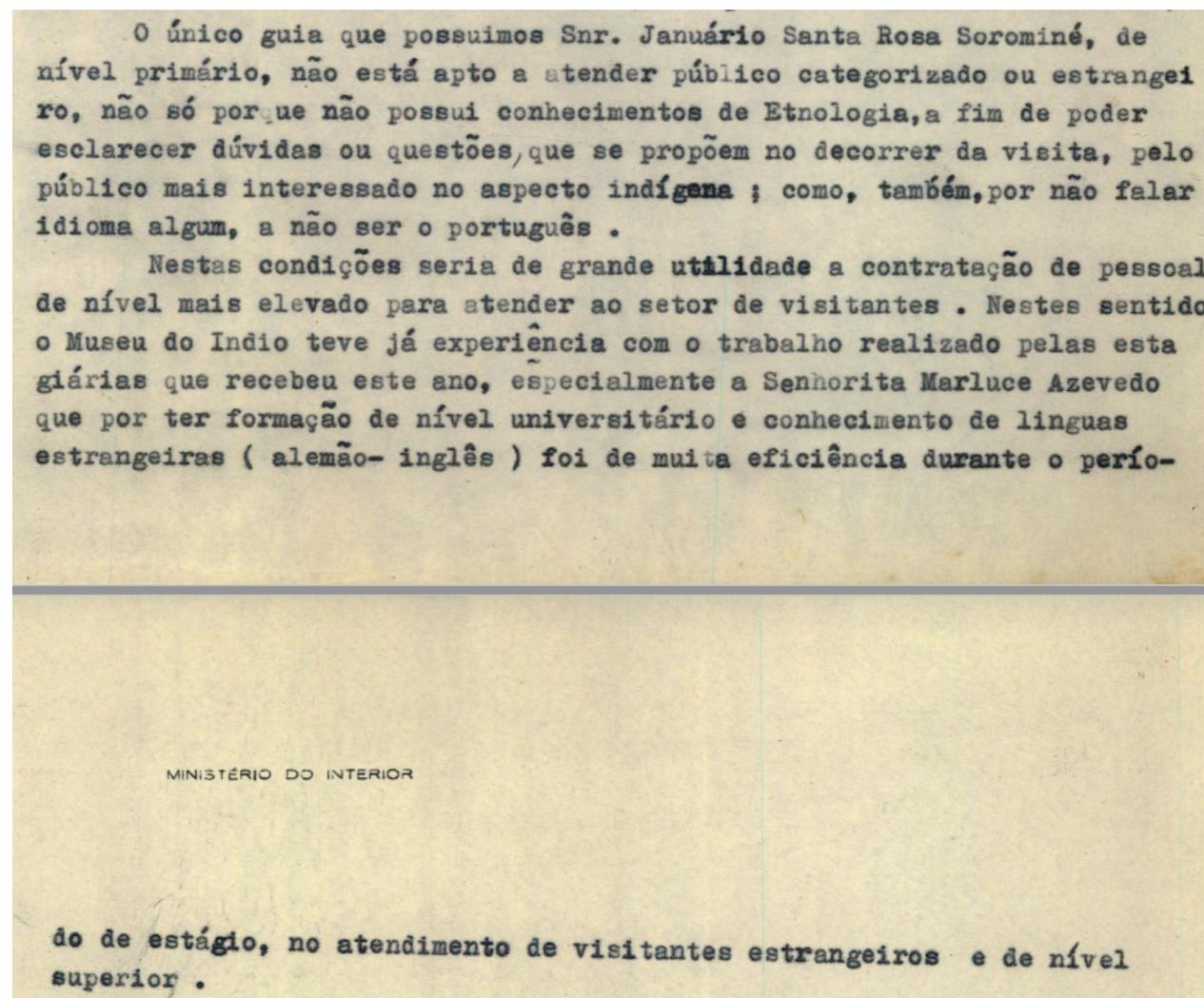


Figura 28 – Trecho do relatório produzido por Marília Duarte Nunes sobre Januário Sorominé (SERED/Museu do Índio)

relatórios do mês de junho de 1975. Cf. NUNES, M. D. Memorando n. 110/975, 1975, p. 9; NUNES, M. D. Memorando n. 136/975, 1975, p. 6.; NUNES, M.D. Memorando n. 151/975, p. 9.; NUNES, M.D. Memorando n. 165/975, 1975, p. 8.; NUNES, M.D. Memorando n. 178/975, 1975, p. 6.; NUNES, M.D. Memorando n. 188/975, 1975 p. 6.; NUNES, M.D. Memorando n. 6/976, 1976 p. 4. BR\_RJ\_MI\_OF\_1\_13. Serviço de Referências Documentais (SERED).

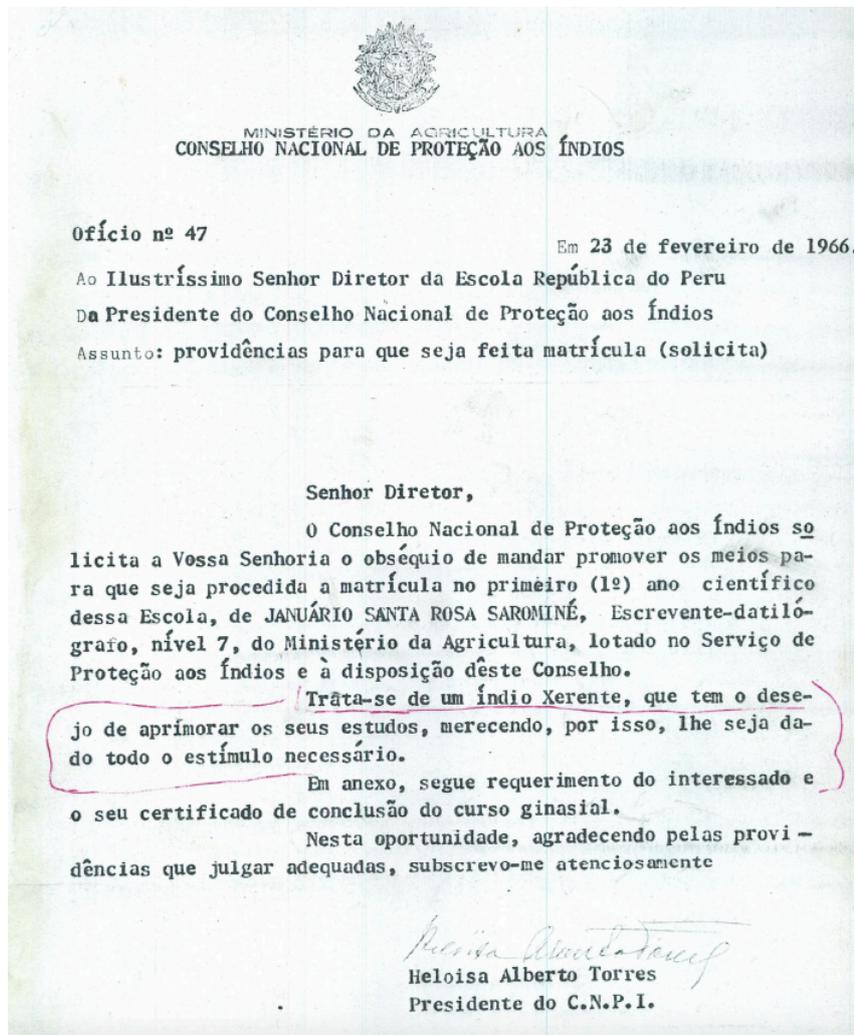


Figura 29 - Ofício assinado por Heloísa Alberto Torres, presidente do CNPI, solicitando matrícula na Escola República do Peru para Januário concluir os estudos (SERED/Museu do Índio)

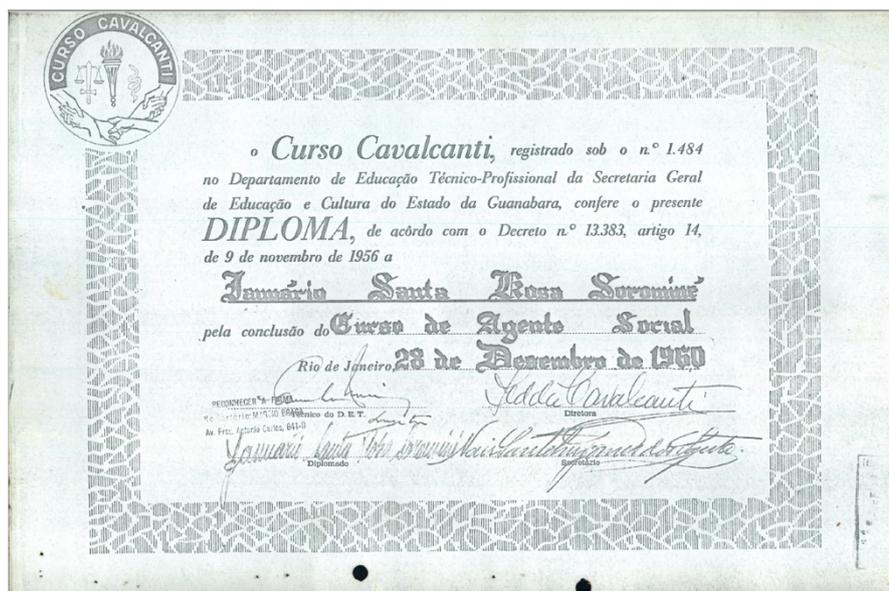


Figura 30 - Diploma de conclusão do curso de "agente social" concluído por Januário Sorominé (SERED/Museu do Índio)

A atuação da museóloga Marília Duarte Nunes e os motivos apresentados por ela para justificarem a demissão do Xerente, exemplifica o papel exercido, naquele momento, de cumplicidade da autoridade científica, que de maneira intencional ou não, assegura o equilíbrio e a manutenção das relações hegemônicas citadas por Quijano. A violência epistêmica que decorre seria, portanto, de manter o status de Januário como sujeito colonial, subalternizado, e desse modo mantendo as relações assimétricas de poder (SPIVAK, 2019). Januário, tomado como sujeito subalterno, excluído da arena política da representação, teve seu conjunto de conhecimentos desclassificados e totalmente ignorados, “localizados na parte mais baixa da hierarquia, abaixo do nível requerido de cognição ou cientificidade” (FOUCAULT, 1965 apud SPIVAK 2019, p. 61)

Em carta de defesa de Januário e contra sua anunciada demissão no relatório da museóloga Marília Duarte Nunes, sua esposa Eunice Cariry Sorominé, também funcionária da atual FUNAI, escreve uma carta<sup>109</sup> para o presidente do órgão, José Maria da Gama Malcher datada de 12 de janeiro de 1970 argumentando que o Xerente, funcionário do Museu do Índio há 15 anos, buscou continuar seus estudos precisando interrompê-los por dificuldades financeiras e para dedicar tempo a uma filha menor de idade portadora de deficiência física. Heloísa Alberto Torres, ainda na qualidade de presidente do CNPI, enviara ofício<sup>110</sup> ao diretor da escola municipal República do Peru, datada de 23 de fevereiro de 1966 solicitando “providências para que seja feita a matrícula de Januário Santa Rosa Sorominé, escrevente-datilógrafo, nível 7, do Ministério da Agricultura”. Apesar de não ter concluído o ensino formal, o guia buscou outras especializações, tendo realizado um curso de “Visitador Social”<sup>111</sup> concluído em 1960 e, por fim, em 1969, Januário se inscreveu para participar de um curso intensivo de Museologia e Antropologia<sup>112</sup> oferecido pelo Departamento de Estudos e Pesquisas (DEP) do Museu do Índio, que possuía como pré-requisitos de matrícula estar cursando nível universitário. Januário era o único aluno que não cursava nenhuma faculdade, mas certamente recebeu permissão para assistir o curso por ser funcionário do museu. O xerente foi um dos poucos reprovados no curso, que tinha além do indígena, 30 alunos de Museologia oriundos do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional, e dos cursos de História, Ciências Sociais e Geografia de outras universidades. Januário destacou-se e chamou atenção inicialmente por ser indígena, e fora demitido, provavelmente, pelo mesmo motivo.

O que concluímos é que a primeira participação indígena do Museu do Índio se dá através de um atuação totalmente mediada e pelo papel marcadamente subalterno do único funcionário indígena a participar da musealização. Ainda que Januário Sorominé

---

<sup>109</sup> SOROMINÉ, E. A. C. Correspondência. Destinatário: José Maria da Gama Malcher. Rio de Janeiro, 12 jan. 1970. BR\_RJ\_MI\_OF\_1\_9. Serviço de Referências Documentais (SERED).

<sup>110</sup> TORRES, H. A. SPI. Ofício n. 47, 1966. Serviço de Referências Documentais (SERED).

<sup>111</sup> SPI. BR\_RJ\_MI\_OF\_1\_9. Serviço de Referências Documentais (SERED).

<sup>112</sup> FUNAI. Relação dos alunos matriculados no Curso de Museologia e Antropologia do Museu do Índio, 1969. BR\_RJ\_MI\_OF\_1\_9. Serviço de Referências Documentais (SERED).

participasse de maneira ativa de ao menos uma das etapas do processo de musealização do Museu do Índio, ligados à comunicação museológica como guia ou explicador, a sua dimensão enquanto profissional ficou marcada como a de um objeto vivo de museu, o espécime museológico ideal. Mais do que objeto de museu, o que observamos é a aplicação da prática tutelar e assimilacionista do SPI replicada no Museu do Índio. É como opera a tutela: em relações de dominação através do reconhecimento de uma superioridade inquestionável da sociedade envolvente com o tutelado (no caso, o indígena) monitorando sua conduta para que seu comportamento possa ser julgada como adequada às normas sociais vigentes pelo restante da sociedade (PACHECO DE OLIVEIRA, 2011). A sujeição da cultura aos padrões morais e estéticos externos, como meio de cultivar uma sociabilidade que seria aceitável (ou tolerável) pela sociedade nacional (CASTRO-GÓMEZ, 2005), que a exemplo dos anos de Colônia e Império, colocariam os indígenas à margem das arenas políticas, que em nada diferiu dos citados projetos colonizadores portugueses, na produção do “outro” inferiorizado, de discursos silenciados. A noção de capacidade civil relativa, condicionada ao “grau de civilização dos índios” e que resultaria na instituição do papel tutelar do Estado; a categoria “índio” como status legal e jurídico que facultava ao governo maior controle sobre o espaço territorial (LIMA, 1995; 1998), foi transportada e ampliada para ação indigenista no campo, no trabalho nas aldeias, e no museu.

“Tornar visível o que não é visto pode significar uma mudança de nível (SPIVAK, 2019), p. 78). Ao evidenciar o papel do subalterno e desvelar sua identidade, pensamos ser possível contribuir na discussão sobre a atuação dos indígenas nos museus e questionar quais são os limites dessas agências para que se possa, efetivamente, alcançar o protagonismo dos debates e das representações. Combater a subalternidade, seria, então, o esforço produzido pelos indígenas enquanto coletividade transformarem os museus em espaços nos quais possam garantir sua representação confrontando o papel do intelectual no movimento cultural (de sujeição) e político (da tutela). Ao desempenhar suas funções, na tentativa de tornar acessível os valores científico, cultural e educativo das coleções, Januário em nenhum momento pôde romper com o papel de subalterno silenciado, reproduzindo no museu os paradigmas de colonialidade que marcaram as relações da Museologia e da Antropologia que eram produzidas no período. Paradoxalmente, pela função que ocupava, não lhe foi possível adquirir um espaço em que pudesse falar a partir de um discurso que não fosse intermediado ou construído inteiramente pelo da autoridade científica, e tampouco obter permissão prévia de quem detém o poder para ser ouvido (SPIVAK, 2019).

A saída de Januário representaria a primeira atividade de agenciamento de um indígena na musealização, cumprindo função educativa e comunicacional do acervo do Museu do Índio, e que demoraria novamente a acontecer. mudanças significativas em relação a participação indígena no Museu do Índio se dariam no Museu do Índio somente

a partir dos anos 1980 na gestão da antropóloga Claudia Menezes, inaugurando um novo ciclo político, discursivo e as primeiras tentativas intencionais de questionar os papéis desempenhados por indígenas e pelas autoridades científicas na musealização.

## **2.2 – Um novo ciclo de musealização: A gestão Cláudia Menezes e as primeiras iniciativas institucionais de participação indígena no Museu do Índio**

Com o passar dos anos, a estrutura do Museu do Índio foi sendo severamente modificada. Em 1978, após sucessivas crises e indefinições sobre a permanência no prédio da Mata Machado, ou mesmo se continuaria instalado no Rio de Janeiro, o Museu do Índio muda de sede e instala-se em um casarão do século XIX no bairro de Botafogo, zona sul do Rio de Janeiro, doado pelo governo brasileiro, e sem estrutura adequada para receber um museu. O casarão, o mesmo que o museu encontra-se hoje instalado, na Rua das Palmeiras, número 55, passaria com o passar dos anos por uma série de reformas e adaptações ao longo dos anos para poder comportar e exibir os mais de 20 mil objetos que atualmente compõem seu acervo de cultura material dos povos indígenas brasileiros, além de um extenso acervo arquivístico e imagético que mais do que contar a história do indigenismo brasileiro, também armazena documentação importante sobre a demarcação das terras indígenas no país.

O Museu do Índio tem sua trajetória marcada por crises, que se não são o ponto central do presente trabalho, certamente o perpassa, marcando contextos em que o museu passou a implementar projetos com possibilidades inovadoras, buscando manter o diálogo com as mudanças dos discursos científicos e políticos através dos anos. As discussões sobre participação e colaboração indígena em museus começaria a tomar forma no Brasil a partir dos anos 1980 de maneira muito tímida, sem qualquer tipo de ênfase, vinculadas aos movimentos de reabertura política, ou através do interesse de alguns antropólogos nesta questão, ainda que de maneira muito periférica. Outros motivos que podem ter contribuído para que a discussão começasse a tomar força, seriam alguns delineamentos metodológicos e políticos oriundos de uma “Nova Museologia”, ou com iniciativas pioneiras neste sentido no Canadá e nos Estados Unidos que partiram da demanda dos próprios povos indígenas destes países.

Os movimentos que mudariam as bases do museu e da Museologia, permitindo torná-los mais próximos das reivindicações políticas e sociais, colocando questões normativas mais estritamente ligado à prática museal em segundo plano, tem como marcos institucionais a Mesa de Santiago de 1972 e a Declaração de Quebec, formulada em 1984, diretamente influenciada pela primeira. Ambos os documentos forneceriam instrumentos de apropriação do museu e da museologia como local de contestação e reivindicações dos

patrimônios que os museus contribuem enormemente para legitimar, por parte de outros atores sociais sistematicamente excluídos do museu moderno em suas acepções mais tradicionais. Este discurso permitiu vislumbrar pela primeira vez em nível continental e periférico, o museu não apenas como espaço de colecionamento de fragmentos de culturas ou depósitos de objetos considerados valiosos, mas como instrumentos com potência de transformação social e política através da participação social.

Admitindo a Mesa de Santiago como um marco fundamental na produção de outras Museologias mais engajadas socialmente e aberta à participação social de comunidades e atores que historicamente foram excluídas das narrativas pelos museus tradicionais. A criação de ecomuseus e museus comunitários, ao mesmo tempo que incentiva e convida os museus tradicionais a reverem seus parâmetros de musealização para responderem às necessidades culturais e naturais de seus patrimônios musealizados, assim como a função que poderiam desempenhar junto às comunidades que os cercam, ou das culturas musealizadas. A virada “pós-colonial” dos museus - e em larga medida da Museologia, que seria diretamente afetada - iniciada na Mesa de Santiago do Chile, evidenciaria não apenas o caráter social dos museus e da Museologia, associando a disciplina museológica às Ciências Sociais e de Humanidades, destacando-a, gradativamente, da mera ideia de operacionalização de procedimentos práticos que constituem a musealização. Esta percepção seria facilitada com a criação do ICOFOM e o surgimento das publicações “Museological Working Papers” (MuWoP), em 1980 e 1981, e a partir de 1983 do “Icofom Study Series” (ISS) e da expansão do ensino universitário de Museologia.

A ruptura que ensejaria na abertura dos museus para as diferenças e à participação social inaugura o que Brulon viria a chamar de o “tempo da política” (BRULON, 2020b) na Museologia. O evento de Santiago é considerado como basilar na virada pós-colonial da teoria e da prática museológica, na maneira de atuar dos museus, e principalmente na apropriação deste por diversos segmentos sociais, deixando de ser apenas para usufruto de uma minoria elitizada, ou para construir artificialmente discursos sobre passados gloriosos de nações. A afirmação dos museus como dispositivos com potencial de promover mudanças sociais através da participação comunitária ligaria-se à constatação política de desequilíbrio político-econômico dos países periféricos em relação às potências econômicas. A declaração de Quebec, criada em 1984 no I Ateliê Internacional Ecomuseus e Nova Museologia reafirmar o caráter social do museu e sua vocação comunitária, e o segundo marco da Museologia em relação à participação social ao buscar estabelecer princípios básicos para o estabelecimento do que ficou conhecido como “Nova Museologia”. A Nova Museologia, como visto anteriormente, defenderia que os museus não fossem apenas locais de guarda dos objetos, mas tornar-se um instrumento que se integraria às demandas sociais. Embora politicamente engajado, o museu pós-colonial, que se abre à participação social, seria submetido a regimes de valores desenvolvimentistas e

assistencialistas como resultado direto da ação e dos discursos produzidos pelos países desenvolvidos que afetaria não apenas a sua ação comunitária, mas também criaria mitos que se perpetuam até hoje sobre o movimento da Nova Museologia. Segundo Brulon (2020, p. 12-13), a Nova Museologia manteria o viés de divisão geopolítica e que nos remete aos princípios evolutivos da lógica desenvolvimentista capitalista como meta a ser alcançada pelos países em desenvolvimento. Tal postura assistencialista, travestida de progressista adotada pelo movimento da Nova Museologia em suas bases fundamentais, paradoxalmente excluiria justamente o que, em tese, o movimento deveria promover: a entrada das comunidades dos museus sem partir de princípios hierárquicos e hegemônicos de poder. Alguns avanços, no entanto, estão registrados no documento final como o reconhecimento da possibilidade de se construírem outras museologias (ecomuseus e museus comunitários, por exemplo), com atores sociais diversos que desejem se apropriar do museu como ferramenta social.

A existência de formas experimentais de museologias materializadas em esforços de ecomuseus, museus comunitários, museus indígenas permitirão romper, em certa medida, com os modelos hegemônicos e predatórios disseminados desde a colonização. Ao apropriarem-se do museu, esses grupos sociais excluídos historicamente dos centros de poder sobre a musealização e a atribuição de musealidade a seus patrimônios e memórias, entram no campo de disputa das arenas da representação (BRULON, 2020b). A Museologia passa a existir nas relações com a sociedade e não mais de uma certa “elite letrada” que detém o poder sobre o que deve ser valorizado como “peça de museu”, obrigando os museus – e seus profissionais como um todo, não apenas os museólogos – a lidar com novas reivindicações sociais que culminariam com a quebra de um certo “monopólio narrativo” hegemônico, tendo na participação dos grupos sociais nos processos de musealização, que passarão a se apropriar ativamente dos seus elementos culturais materiais e imateriais que fazem parte da dinâmica da cultura (CURY, 2013), o meio para colocar o museu em um lugar social. Este lugar social diz respeito a “articulação de diversos elementos e fatores: políticos, organizativos, espaciais, culturais, físicos e humanos” (CURY, 2017, p. 189) que garantam, no caso dos trabalhos desenvolvidos com os indígenas, o direito à autodeterminação, afirmando-se cultural e politicamente.

Como afirmado anteriormente, a saída de Darcy Ribeiro marcou o início de um longo processo de decadência no Museu do Índio, e as atividades e métodos propostos na gestão da antropóloga Cláudia Menezes tinham por objetivo revitalizar o Museu do Índio. Os meios encontrados pela antropóloga ao assumir direção do Museu do Índio em 1986 passavam por colocar o museu como aliado dos indígenas na busca da garantia de direitos constitucionais dos indígenas, e dentro do museu, buscar meios para quebrar o monopólio narrativo a que se refere Cury, baseada em dois pilares principais: as atividades educativas desenvolvidas no Museu do Índio e a utilização de recursos audiovisuais e fotográficos

como recursos de revitalização cultural. Utilizadas como recursos de revitalização cultural e como instrumento de apoio às causas indígenas, Menezes pensaria o Museu do Índio como um instrumento de “prestação de serviços de natureza pedagógica”, um “dinamizador cultural” (MENEZES, 1989). A gestão da diretora também coincidiria com o processo de reabertura democrática no Brasil e por iniciativa de sua gestão, também aproximou o Museu do Índio do debate sobre a afirmação dos direitos políticos dos povos indígenas na Constituição de 1988. Os três elementos iriam se constituir nos três pilares fundamentais que inauguraram uma nova fase na musealização do Museu do Índio em relação à participação indígena.

### **2.2.1 - O Museu do Índio como dinamizador cultural: indicando possibilidades**

É a partir da segunda metade dos anos 1980, mais especificamente a partir de 1986, com a chegada da antropóloga Cláudia Menezes à direção do Museu do Índio que se começa a delinear um trabalho que vislumbresse em seu horizonte o indígena como sujeito e não como objeto, e pensar na formulação de discursos museológicos e antropológicos mais direcionados ao “falar com” do que o “falar por”. No entanto, como veremos adiante, a gestão de Menezes ao mesmo tempo que antecipou tendências e possibilidades, traria para o museu de forma pioneira uma noção sobre participação indígena nos museus públicos, em um momento que poucas iniciativas neste sentido seriam produzidas no Brasil.

Partimos da hipóteses de que as iniciativas deste período no Museu do Índio partiriam de uma perspectiva particular de Menezes, uma leitura própria baseada na sua atuação como antropóloga da FUNAI, e em suas pesquisas voltadas para a Antropologia Visual e que estabeleceram uma nova linguagem predominante no Museu do Índio para produzir suas exposições ao privilegiar exposições fotográficas em detrimento das exposições etnográficas, afetando diretamente a musealização. Vale ressaltar que após as graves crises institucionais que passou o museu logo após a demissão de Darcy Ribeiro nos final dos anos 1950, o fim do SPI e a criação da FUNAI e a série de incertezas que pairavam sobre o museu, além do sucateamento das instituições culturais promovidos durante a ditadura militar, e que se estenderia pela segunda metade da década de 1980. Não é o nosso objetivo neste capítulo listar todas as exposições ou eventos produzidos pelo Museu do Índio no período de gestão analisada, ou produzir um histórico do museu. Nos interessa aqui compreender como foi inserida a participação indígena, e para isso, recorreremos a alguns eventos específicos que são ilustrativos, e estes serão contextualizados.

A trajetória de Claudia Menezes na FUNAI começa no Museu do Índio, ainda nos anos 1970, trabalhando no Setor de Antropologia que havia no museu. Já neste período, ao consultar os relatórios disponíveis nos arquivos, é possível verificar que as atividades

desempenhadas por Menezes enquanto pesquisadora são marcadamente voltadas para as áreas de educação e para a Antropologia Visual desde o seu começo na instituição. Um exemplo é o que consta no memorando n. 151/975<sup>113</sup>, produzido pelo diretor do museu que a antecedeu, o antropólogo Ney Land, no subitem de projetos, após a realização da 1ª. Semana do Filme Etnográfico, o diretor, juntamente dos antropólogos do Museu do Índio, Carlos Araújo Moreira Neto (que também viria a se tornar diretor do Museu do Índio no início dos anos 1990), e Cláudia Menezes haviam se reunido com o embaixador da UNESCO Paulo Carneiro, com o etnólogo e cineasta Jean Rouch, à época funcionário do Museu do Homem de Paris, e o chefe da cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio Janeiro, onde teve lugar o festival, Cosme Alves Netto. Neste encontro, de acordo com o documento, ficaria determinado que caberia ao Museu do Índio, juntamente com a cinemateca do MAM elaborar o “Catálogo do Filme Etnográfico das Américas” com especial atenção aos povos indígenas brasileiros, com apoio financeiro da UNESCO.

Fiel à perspectiva baseada na Antropologia Visual como experimentação e ferramenta política, o Museu do Índio contaria com uma massiva produção de exposições fotográficas a partir de 1986, atualizadas em uma periodicidade praticamente mensal, e que relegaram a exibição dos objetos de coleções etnográficas no museu ao segundo plano, o que pretendemos abordar mais à frente neste capítulo. A participação indígena identificada na gestão Menezes ocorreria de duas maneiras: uma através de atividades pontuais, voltadas para oficinas e seminários. E outra através de atividades educativas.

Em um primeiro olhar, as escolhas de direcionamento dados por Cláudia Menezes parecem apoiar-se nos primeiros trabalhos da SE, que na década de 1940, sob o olhar e produção de Heinz Foerthmann, Nilo Velloso e Harald Schultz, produziram os primeiros acervos documentais sonográficos, filmicos e fotográficos do SPI em suas expedições, mas que o faziam sem uma fundamentação e rigor antropológico, como abordamos no primeiro capítulo. Ainda que a hipótese de dar continuidade ao trabalho dos cinegrafistas do SPI, desta vez sob um enquadramento antropológico, a verdade é que em sua tese de doutorado<sup>114</sup> sobre os Xavante, Menezes também dedica parte do trabalho para realizar descrições de como os padres salesianos introduziram o cinema e o teatro a este povo indígena como mecanismo e linguagens de “aprendizado” (ou doutrinação). Outro aspecto importante a ser lembrado é que o audiovisual sempre foi uma marca constante do Museu do Índio desde sua inauguração: enquanto foi dirigido por Darcy Ribeiro, haviam sempre exposições de filmes etnográficos ao fim da exposição de longa duração, em uma sala de projeções. Outros fatores podem ser elencados, como a criação do projeto “Vídeo nas Aldeias”, idealizado por Vincent Carelli em 1986, mesmo ano que Menezes assume o cargo

---

<sup>113</sup> LAND, N. Memorando n. 151/975 - Relatório do mês de agosto de 1975, 1975. BR\_RJ\_MI\_OF\_1\_13. Serviço de Referências Documentais (SERED)

<sup>114</sup> Cf. MENEZES, C. Missionários e índios em Mato Grosso (Os Xavante da reserva de São Marcos). 1984. 546f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

de diretora do Museu do Índio. Considerado uma inovação capaz de interferir “decisivamente na produção de cultura, justamente porque incentiva sua permanente reelaboração” e um “retorno do olhar” por parte dos indígenas (GALLOIS & CARELLI, 1995, p. 64), o projeto buscava instrumentalizar e capacitar os indígenas através de oficinas a eles próprios produzirem e assinarem seus filmes e criarem suas narrativas.

A partir da leitura de artigos produzidos pela antropóloga e com o auxílio da documentação existente no Museu do Índio e matérias de jornais, podemos observar que o direcionamento de Menezes passa pelos trabalhos desenvolvidos pelos cinegrafistas da SE em seus primórdios, mas não se limita a ele. Outras iniciativas na história do contato com os povos indígenas são mencionados pela antropóloga, como os filmes e fotografias produzidos durante a Comissão Rondon e os trabalhos realizados por Roquette-Pinto em 1912 com os povos Nambiquara e Paresi, ilustrados em seu livro “Rondônia”, e a Comissão Roosevelt, em 1914, documentadas por Major Reis, que em 1916 também documentaria em filme os Bororo, em Mato Grosso (MENEZES, 1987), mas que a exemplo das produzidas posteriormente pela SE ou outras iniciativas, destacaram-se por serem descritivas e pouco ou nada sistemáticas, sem valor científico (idem). Outras referências aparecem marcadas por Cláudia Menezes como inspiração e referência. A mais citada pela autora, são os trabalhos produzidos sobre os indígenas dos Estados Unidos, possivelmente pioneiros nesta prática documental sobre os povos nativos, onde cita os trabalhos de Stanley “John Mix” sobre os *Blackfoot*, registrados em daguerreótipo em 1853, e na década de 1870 os filmes produzidos sobre os povos indígenas em uma perspectiva filmográfica aliada à uma recém-criada Antropologia, de William H. Jackson e Hillen S. Curtis, com a proposta de se produzirem “fotografias de salvamento” dos povos que estavam sendo ameaçados e dizimados pelas frentes de expansão (idem). Em outro artigo, Menezes (1989a) destaca o uso de recursos audiovisuais já durante o século XX pelos indígenas do povo Navajo como recurso de reabilitação cultural e política de expressão. Essa experiência é utilizada como justificativa pela antropóloga para se criarem relações entre os museus e as comunidades indígenas para que pudessem ser protagonistas de suas próprias narrativas. Cláudia Menezes seria a primeira diretora do Museu do Índio a utilizar o termo “participação indígena” como proposta para reinserir os povos indígenas no Museu do Índio, em uma tentativa de produzir outros regimes museológicos e antropológicos.

Para a antropóloga, a proposta de popularizar e explorar os potenciais da Antropologia Visual, desconhecido e pouco explorado no Brasil, passava por utilizar o Museu do Índio como laboratório de suas próprias pesquisas quando chegou à direção, dando continuidade ao trabalho que havia começado em sua formação como cientista social e pesquisadora no próprio museu. Menezes defenderia o vídeo e a fotografia como meios e instrumentos de pesquisa e uma fonte de dados comparável à documentação

etnográfica produzida textualmente, que deveria ser utilizada para fins educativos

através de programas pedagógicos especiais que supõem a aplicação de modelos capazes de analisar o mundo cultural, bem como pelos museus antropológicos, que necessitam do apoio de recursos audiovisuais para desempenharem plenamente o seu papel de divulgadores do conhecimento (MENEZES, 1987, p. 27)

Considerando que a participação indígena pode se manifestar sob diversas formas dentro dos museus, seria na comunicação museológica sob a forma de oficinas e atividades educativas, que essa participação indígena se tornaria visível ao público. As exposições fotográficas e filmográficas, que teriam a capacidade de transformar o museu em centros de difusão do conhecimento, capazes de “ativar o máximo potencial educativo em um público variado” (MENEZES, 1989a, p. 23) através da colaboração com os povos indígenas defendido pela diretora, acabaria funcionando muito mais no discurso. O que se observou foi que a prática dessas ideias no Museu do Índio foram pouco eficazes de modificar a musealização no sentido de criar novos procedimentos que garantissem a entrada dos indígenas, capazes de construir a musealidade sobre regimes de valor que não os hegemônicos (BRULON, 2019). Lembramos que a iniciativa de um museu que se direcionasse para os aspectos educativos já havia sido iniciada nos anos 1970 com a museóloga Marília Duarte Nunes, que chegou a formalmente solicitar a criação de setor educativo e direcionar as exposições com fins didáticos, porém, com a mudança de endereço este serviço ficou inativo por alguns anos.

A perspectiva da diretora seria o de concretizar um laboratório de experimentação social calcado na linguagem audiovisual, capaz de estabelecer fortes relações entre as comunidades indígenas e o Museu do Índio. Nessa relação caberia ao museu ser o responsável por prestar assistência técnica na produção de vídeos independentes produzidos pelos povos indígenas. A reflexão empreendida pela museóloga Marília Xavier Cury (2020b) sobre os processos de musealização adotados nos museus etnográficos contemporâneos, que incorporaram “práticas participativas”, seriam parte de um exercício descolonizador dos museus em suas articulações teórico-práticas que manteriam e atualizariam a musealidade. Estas atualizações de valores seriam operadas conforme diferentes abordagens metateóricas e reflexivas da Museologia, entendendo a musealização como prática social (BRULON, 2017). É a reflexividade metateórica como processo que colabora na revisão de paradigmas museológicos (idem). Diferente da “Nova Museologia”, que se insere mais como um “movimento” contra a “escada monumental do museu” (DESVALLÉS, 1992) e por uma ideia de alargamento de público abordada anteriormente, e destacando a função social do museu, a Museologia Experimental, embora surgida no contexto do “Movimento Nova Museologia e Experimentação Social” (MNES) – e como uma associação -, seria adaptada contemporaneamente e tida por museólogos, como Bruno Brulon Soares, como uma possível metodologia para a Museologia.

Segundo seu estatuto, a associação MNES nasce com o objetivo de colocar em prática “os princípios da nova museologia no contexto da experimentação social” [MNES, 1983, p.78], servindo como “um instrumento de reflexão e de pesquisa” para uma forma de museologia que buscava romper com a prática museal estabelecida, a partir da introdução da ecomuseologia. Uma nova ênfase é atribuída aos públicos não habituados aos museus, bem como a experiências regionais e locais. (BRULON, 2019, p. 215)

Ainda de acordo com o museólogo, a MNES poderia ser percebida como “a primeira formulação concreta de um discurso ‘novo’ que parte da experimentação para conceber a mudança social por meio do dispositivo museu” (idem, p. 216). Para Stránský, a Museologia ao se encarregar de estudar especificamente o que ele chamaria de “fenômeno museu” e suas “relações específicas com a realidade”, a Museologia, necessariamente, também estabeleceria uma relação entre teoria museológica e sua execução prática (STRÁNSKÝ, 1980, p. 44), e seria nesta articulação teórico-prática que observamos o que o autor tcheco classificaria de “esforço museológico” (STRÁNSKÝ, 1987 apud BRULON, 2018), sem desconsiderar o museu como objeto de interesse da Museologia, direcionada agora para a análise sobre os processos que constituem a musealização. É o processo de musealização que vai alterar o estatuto do objeto em termos museológicos, atualizando, assim a musealidade. Para Brulon, a musealização “instaura sobre a realidade um ritual ou uma performance ritualizada, que podemos entender como a performance museal”, transformando em musealia, que produz musealidade “capaz de alterar simbolicamente a àquela realidade por meio de processos de atribuição de valores” (idem, p. 201 e 203). O “fio condutor da experiência museal” (BRULON, 2017) não se limita aos museus, e é conduzida por uma performance museal, que “se faz aqui um instrumento do método experimental, de modo que o improvisado e o erro passam a ser entendidos como matéria dos museus” (BRULON, 2019, p. 225), e é sob essa perspectiva que encaramos a experimentação do laboratório de Menezes, pelas nuances que podem ser observadas nas tentativas, no teste de possibilidades.

A exemplo do que acontecera com Januário Sorominé, o Museu do Índio teria em seu quadro de funcionários outro indígena que teve seu papel praticamente obliterado da documentação do setor museológico produzido pelo período, ou pela diretora Cláudia Menezes ao se referir a participação indígena, como uma entidade genérica, sem nome e sem rosto.

A participação indígena nas atividades técnicas essenciais do museu, incluindo a restauração de suas coleções, merece destaque aqui. Um funcionário da seção museológica é um índio Kaingang, artesão habilidoso e versado em diferentes aspectos da produção de artefatos. Sua orientação foi benéfica não só na restauração de itens que necessitam de matéria-prima das áreas indígenas, mas também na identificação dos objetos, uma etapa indispensável na classificação e indexação das coleções. (MENEZES, 1989a, p. 26-27)

É evidente a participação ativa de Cuhkrã Kaingang na musealização do Museu do

Índio nas atividades ligadas à restauração e conservação dos acervos, mas sobretudo com seu conhecimento sobre as culturas materiais indígenas para contribuir na documentação museológica. Apesar das poucas menções em relatórios, a função que Cuhkrã desempenha é abordada por Berta Ribeiro: a realização de “trabalhos de restauração, assessoria na classificação e registro das coleções adquiridas, a nível de identificação do material utilizado e função, grupo correto das peças, localização, e mesmo na numeração do material; confecção de artesanato para aprendizagem da técnica pelas museólogas do setor”<sup>115</sup>. O ambiente de experimentação que o museu pôde vislumbrar, ao menos por breves períodos, produziu certa inversão da prática museológica: de um lado, atrelada a uma perspectiva da formação tradicional estavam os museólogos e restauradores, de outro o indígena sem formação específica, que estava sendo associado como membro de uma cultura à qual materiais, técnicas e objetos estariam diretamente relacionados a ele, transmitindo seu conhecimento para os especialistas.

As coleções etnográficas musealizadas são compostas por materiais e técnicas específicas, o saber fazer tradicional e nas relações sociais e cosmológicas dos povos indígenas. O objeto musealizado acumula em sua musealidade um “pacote” de propriedades semióticas, de relações sociais e de agenciamento (BELL, 2017). A atuação constante de um restaurador ou conservador indígena para atuar na musealização traria imensos benefícios para o museu e seus acervos uma vez que a ligação e divulgação com os grupos comunitários seria facilitada, assim como o acesso a determinados materiais, no treinamento de colegas não-indígenas promovendo intercâmbios de saberes (BLOOMFIELD, 2013). Para os indígenas os benefícios, para além da inclusão no mercado de trabalho e a possibilidade de serem devidamente remunerados pela função, podemos elencar a possibilidade de se colocar no centro das discussões da representação simbólica e política, facilitando a inclusão do indígena nas discussões de políticas públicas sobre museus e patrimônios (idem). Outros fatores, para além da mera questão técnica para construir ou reparar objetos, ter um profissional ou um conjunto de profissionais indígenas capazes de discutir sobre questões sensíveis às coletividades indígenas dentro do Museu do Índio poderia ser interessante do ponto de vista da troca intercultural em múltiplos sentidos: o olhar diferenciado dentro do museu em relação a comunicação de certos objetos ou aspectos imateriais da cultura, sobretudo os que estão ligados a rituais que não podem estar à vista de qualquer indivíduo, a produção da documentação museológica com informações capazes de suprimir lacunas informacionais de inúmeros objetos e não menos importante, estabelecerem-se como verdadeiras autoridades profissionais, dotados de conhecimento especializado sobre aspectos de suas próprias culturas, e o de criarem um ambiente em que exista um maior equilíbrio nas relações entre indígenas e não-indígenas,

---

<sup>115</sup> RIBEIRO, B. Setor de Museologia - Relatório Geral 1986/1987, 1987. BR\_RJ\_MI\_OF\_2\_32. Serviço de Referências Documentais (SERED).

que sempre tendem a ser assimétricas.

O passado dos museus etnográficos, fundados no colecionismo predatório, só pode ser modificado à medida que os museus admitirem abertamente seu legado colonial, e no caso do Museu do Índio, também tutelar. Uma vez admitindo o papel desempenhado no passado, seria possível vislumbrar modificar o presente e o futuro, através da atualização e revisão de seus métodos ao “aplicar uma interpretação crítica do Patrimônio e da História, adotando uma museologia reflexiva que irá desempenhar um papel ético (e crítico) na sociedade” (PAGANI, 2017).

Esta postura reflexiva na Museologia e na Antropologia desencadearam a partir dos anos 1980 iniciativas que modificariam a musealização, ou, ao menos, a maneira que os museus constituíram suas coleções e as comunicariam para o público através das exposições e atividades educativas construindo-as com grupos historicamente subalternizados, como os povos indígenas. Alguns dos métodos empregados por museus nesse sentido são elencados pela autora: os museus buscando destacar-se de abordagens etnográficas, modificando suas narrativas e interpretação de coleções e criando projetos participativos e colaborativos (PAGANI, 2017). Tais práticas de colecionamento de museus, hoje encaradas como predatórias, foram consideradas como uma espécie de “canibalismo protegido” por Tompkins (1990 apud AMES, 1992, p. 3, tradução nossa), sendo os museus um dispositivo que atenderia ao “desejo de absorver a vida do outro em sua própria vida” (idem) para uma elite bem educada. Menezes endereçaria as questões sobre a o papel social e função do Museu do Índio, à sua maneira. Para a diretora os museus etnográficos tinham a obrigação de abandonar a tradição colecionista e predatória do século XIX e atualizar a formação de coleções e seu propósito, reformando a musealização; deveria deixar de colecionar pela mera acumulação de objetos, constituindo coleções de provas-existência e abandonar seu papel histórico anacrônico e clichê de divulgador de realidades exóticas<sup>116</sup>. Para alcançar essa finalidade, a antropóloga pensava o Museu do Índio como um “banco de dados de imagens, máquina produtora de ideias, espaço de atuação política, área encantada de sociabilidade, extensão e complemento da casa e da escola, entidade viva para a comunidade”<sup>117</sup>.

Retomando a questão da participação indígena na gestão Menezes. Não conseguimos encontrar os registros profissionais de Cuhkrã para saber o ano exato em que foi contratado, tampouco quando e em que circunstâncias parou de trabalhar no Museu do Índio. Foi possível identificar duas matérias produzidas em intervalos de três dias no *Jornal do Brasil*, que na ausência de documentação produzida pelo próprio Museu do Índio, nos dão pistas do trabalho que era desenvolvido com os indígenas, e por Cuhkrã. Na

---

<sup>116</sup> MENEZES, C. O museu morreu. Viva o museu! *Jornal do Brasil*, p. 45. Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1987.

<sup>117</sup> Idem.

matéria “Índio quer vídeo”<sup>118</sup> assinada pelo jornalista João Baptista de Freitas do *Jornal do Brasil*, o jornalista lembra da trajetória do deputado Mário Juruna<sup>119</sup>, conhecido por utilizar um gravador para registrar tudo o que os brancos diziam, para então poder utilizar essas informações para refutá-los, e provar que na maioria das vezes não cumpriam o que prometiam, e que os indígenas agora deixariam o gravador de lado para utilizar o vídeo como instrumento de afirmação identitária e cultural, e como importante ferramenta para denunciar conflitos fundiários nas reservas indígenas.

Se não encontramos nenhuma documentação nos arquivos do Museu do Índio, nem nas produções acadêmicas escritas por Menezes ou outros autores, fatos que corroboram que as demandas sobre a produção de vídeos partiram dos próprios indígenas, nem quais foram as maneiras que o museu encontraria para produzir um trabalho colaborativo neste sentido, a matéria aponta que a série documental sobre os Macuxi, citada por Menezes em artigo (1989a), fora produzida em parceria com Amanauá Kamayurá e seu primo, Ianaculá Kamayurá. Não encontramos nas documentações analisadas o registro dessas participações indígenas nos arquivos do museu, assim como nos artigos produzidos. Também não foram encontrados quaisquer dados que atribuíssem autoria ou co-autoria aos indígenas Kamayurá nos arquivos do museu. A mesma matéria também cita Cuhkrã Kaingang e Uné Xavante, ambos com aspirações de tornarem-se cinegrafistas, destacando que para os Xavante o vídeo não é mais uma novidade (fora introduzido pelos salesianos), e que atrai bastante atenção dos jovens das aldeias. No caso de Cuhkrã, a matéria nos informa que ele ocuparia o cargo de restaurador no Museu do Índio, que ocupava esta função há oito meses (o que nos permite inferir que havia sido contratado, provavelmente, em agosto de 1987), e atuava dando palestras para alunos nas escolas sobre a cultura indígena, pontuando seu interesse pelo vídeo como linguagem para documentar seu próprio povo.

Outra iniciativa educativa da época que envolveu a participação indígena foi a construção de uma casa Xavante (*‘Ri*, na língua Xavante), como parte de um projeto que seria ao mesmo tempo expositivo e educativo, produzido conjuntamente com o setor pedagógico e o setor museológico. Na realidade, a casa Xavante fora construída inicialmente nos jardins do Museu de Arte Moderna (MAM), por ocasião da realização do “II Festival Latino Americano de Cinema dos Povos Indígenas”, construída por grupo de indígenas Xavante trazidos de suas aldeias para esta finalidade.

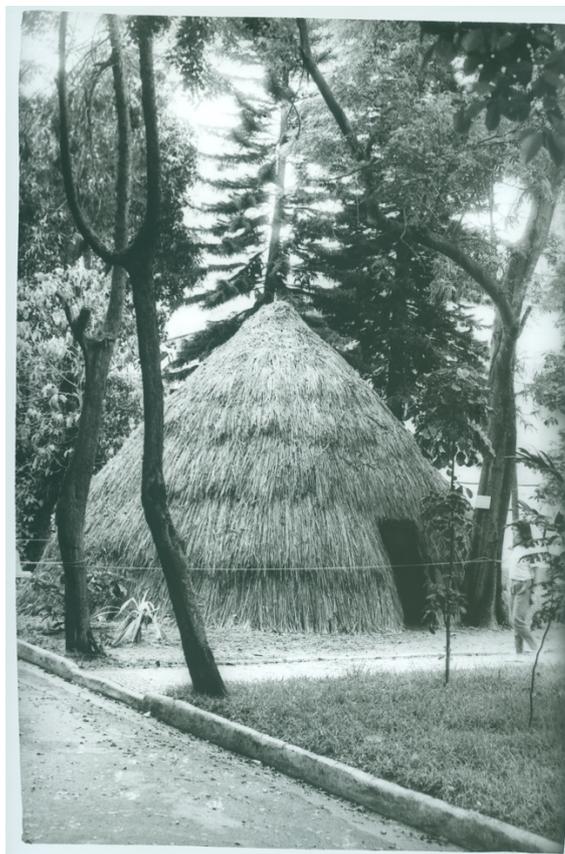
A exemplo do primeiro festival, ocorrido na década de 1970, o Museu do Índio foi um dos organizadores da mostra e viabilizou a vinda dos indígenas em um festival que mobilizou a cena cultural carioca e obteve ampla atenção da imprensa e organizações

---

<sup>118</sup> FREITAS, J.B. Índio quer vídeo: interesse pela comunicação começou com o gravador e agora não para mais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 de abril de 1988.

<sup>119</sup> Mário Juruna foi um indígena do povo Xavante eleito deputado federal no Rio de Janeiro pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT), em 1982.

internacionais. Com o fim do festival, a casa foi transportada para os jardins do museu com o auxílio de um engenheiro, com a proposta de se tornar mais um espaço de visitação pública, para reproduzir a ambientação de uma moradia tradicional do povo Xavante no que seria a primeira experiência de exposição museológica direcionada a um só povo. Para tal, o museu enviou a campo para uma das aldeias Xavante, a museóloga Maria José Sardella e o antropólogo Ricardo Gomes Lima, do Museu do Folclore, para realizar trabalho de coleta de objetos para introduzirem no interior da casa com a finalidade de se criar um ambiente mais fiel possível da estrutura tradicional Xavante. Não foi identificada na documentação do Museu do Índio a forma de aquisição dos objetos junto aos indígenas. Inaugurada no Dia do Índio de 1988 como parte integrante da mostra temporária “Habitações Indígenas” e precisou passar por diversas obras de recuperação e descupinização para que fosse reaberta ao público em 1989. A mediação das atividades educativas na casa Xavante ficou sob a responsabilidade de Cuhkrã, funcionário do museu, e Domingos Xavante, contratado para atuar temporariamente no espaço.



*Figura 31 - Casa Xavante construída nos jardins do Museu do Índio (SERED/Museu do Índio)*

As informações que constam na matéria do Jornal do Brasil endossam as afirmações da diretora Cláudia Menezes sobre as funções desempenhadas por Cuhkrã, ao mesmo tempo que cobrem uma lacuna informacional dos arquivos do museu no sentido de nos deixar vislumbrar como se deu a participação indígena através do audiovisual. A

maior parte dessa participação na verdade se deu na forma da realização de oficinas ou da produção de vídeos, em processos que, paradoxalmente, foram muito mal documentados e musealizados no Museu do Índio nesse período. A participação indígena fica, novamente, relegada ao segundo plano, não se reconhecendo a agência indígena em processo que reproduz a mesma lógica de subalternização, de violência simbólica e colonial que identificamos e discutimos com Januário Sorominé. A colaboração e participação dos indígenas nos processos museais e museológicos como forma de intervenção nos museus deve pressupor que quanto maior a cooperação e o impacto institucional gerado, mais efetiva seria a indigenização do museu, produzida através da transformação da musealização pelos próprios indígenas (CURY, 2020a; 2020b).

# Índio quer vídeo

*Interesse pela comunicação começou com o gravador e agora não pára mais*

**Joko Baptista de Freitas**

Se da tradição de usar a memória para perpetuar imagens e narrativas de seus povos até a adoção dos gravadores os índios brasileiros deram um salto socio cultural, da tábua de espartilho ao vídeo, o vídeo não só pode ser usado a um simples passo, conforme prova o comportamento de um jovem e de um kamará, que estão no Rio para aprender o manejo das câmeras, mas com um aprendizado na televisão e chegaram mesmo a encetar a filmagem da municipalidade indígena de ontem, no Centro da cidade.

Precuror do emprego do gravador entre os índios brasileiros, ele próprio vítima de que a moderna sociedade pode fazer com seus produtos, sejam eles humanos ou eletrônicos, o que quiser. Já não caiu no esquecimento dos brancos nem espaço de tempo tão curto quanto que fez nascer a nova geração indígena do vídeo. Evidenciado isso, no último domingo, Amaná (Chava Vermelha), um kamará de 25 anos, criou cerca de 200 pessoas no **Museu do Índio** em Botafogo, ao exibir seu vídeo **Amaná: ritual feminino do Alto Xingu**. Um filme que mostra cenas do Rio alcançam hoje em dia.

Mas Amaná não documenta no vídeo apenas as festas do seu povo. Tornou-se conhecido entre os índios e agora é chamado a diversas partes do Brasil para regular conflitos de terra envolvendo índios brancos e os habitantes das reservas indígenas. No ano passado, ele esteve entre os membros do **Rancho**, onde resolveu casos sobre os problemas enfrentados pela aldeia. Nos próximos dias, irá ao Xingu para gravar o encontro de xavantes e kamará.

"Na minha aldeia, em outros tempos os contatos, as festas, os fatos eram pensados dos velhos para os jovens, principalmente por meio da palavra. Tudo era aprendido na memória. O gravador veio ajudar a perpetuar isso e o vídeo completa o trabalho por meio da imagem", diz Amaná. Ele afirma que as imagens têm grande importância entre os índios, que, ao longo das séculos, sempre se expressaram também por meio de desenhos, da pintura de objetos e do corpo, mas só no mesmo tempo os traços e as cores.

O kamará, que chegou a morar e a estudar no Rio, vive no Xingu, de onde se ausenta apenas para exercer seu papel de produtor de documentários ou exibir. O jargão — "que leva um mês para sair do corpo" — o xavante e o dialeto de pipi são alguns dos idiomas e dialetos empregados pelos índios na pintura do corpo e que dão um caráter especial aos assuntos de festa e — em situações mais remotas — às cenas de guerra.

Amaná aprendeu a usar o vídeo no ano passado, mas acha que precisa aprender seus conhecimentos sobre o assunto. Tanto que chegou a promessa da diretora do **Museu do Índio** do Rio, Cláudia Mesquita, de conseguir visitar empresas de televisão e acompanhar algumas filmagens. O documentário que apresentou no Museu do Índio com o auxílio de seu primo, Ismael, que já regressou ao Xingu.

Se Amaná ou Chava Vermelha, significado de seu nome entre os kamará, já



**Cuhkrã, do Cabaço de Acheba, que trabalha no Museu do Índio, faz pinturas para as crianças**

## História indígena para o Rio

O Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro circulou ontem com um suplemento especial de 24 páginas contendo exclusivamente informações sobre os indígenas do Brasil. O suplemento, editado em convênio entre a Secretaria Municipal de Educação e o **Museu do Índio**, está sendo distribuído aos professores do Rio.

Com dezenas de desenhos reproduzidos, armas, pintura de corpos, instrumentos de caça e pesca, armas e textos sobre lendas, e suplemento de indicações de como as escolas podem utilizá-lo em aulas sobre a cultura indígena. Há também informações sobre diversos tribos e acontecimentos históricos envolvendo os índios.

Um dos episódios recordados no suplemento é o da fundação da Federação dos Tamoios, considerado o primeiro movimento de resistência indígena contra a exploração dos brancos no Brasil. Kambembe, cacique tupinambá de uma aldeia localizada onde fica hoje a cidade de Arguê dos Reis, foi o primeiro chefe da confederação.

A subida para o céu, mito dos bozoos de Mato Grosso do Sul, a lenda do guarani, dos índios-matão do Estado do Amazonas e a pintura corporal dos carajás também são narrativas e acompanhadas de ilustrações. No documento a ser usado em atividades em temas de jardins de infância, classes de alfabetização das escolas de 1º grau, da primeira até a 4ª série. O suplemento faz parte da programação alusiva a 19 de abril, Dia do Índio.

"O vídeo, que chegou a morar e a estudar no Rio, vive no Xingu, de onde se ausenta apenas para exercer seu papel de produtor de documentários ou exibir. O jargão — "que leva um mês para sair do corpo" — o xavante e o dialeto de pipi são alguns dos idiomas e dialetos empregados pelos índios na pintura do corpo e que dão um caráter especial aos assuntos de festa e — em situações mais remotas — às cenas de guerra.

Amaná aprendeu a usar o vídeo no ano passado, mas acha que precisa aprender seus conhecimentos sobre o assunto. Tanto que chegou a promessa da diretora do **Museu do Índio** do Rio, Cláudia Mesquita, de conseguir visitar empresas de televisão e acompanhar algumas filmagens. O documentário que apresentou no Museu do Índio com o auxílio de seu primo, Ismael, que já regressou ao Xingu.

Se Amaná ou Chava Vermelha, significado de seu nome entre os kamará, já



*A beleza de Santos Dumont interfere registro*

transformou em realidade o seu sonho de virar operador de vídeo, outro índio Uai (Paulo José), 21, xavante de Sangradouro-Mato Grosso do Sul, não só o momento de seguir uma filmadora — "é seguir o mesmo ritmo do tempo kamará".

Uai (ou Arquimedes entre os brancos) adora Amaná, assiste vídeos com atenção especial e pretende iniciar seus treinamentos em breve, tanto que sempre que possível manuseia a filmadora, mesmo sem que ela tenha fim. Além do cacique Domingos, chefe da aldeia xavante de Dom Bosco, na região do Rio das Mortes, Uai visita o Rio pela segunda vez.

O outro, Amaná, Uai e Cuhkrã (Cabeça de Acheba), um kamará de 23 anos que trabalha no **Museu do Índio** na restauração de peças, e também faz pinturas para alunos de escolas do Rio sobre a cultura indígena, percorreram alguns pontos da cidade. No Centro, perto do MEC, depuraram com a manifestação dos estudantes e, sempre, falam que filmaram a concentração.

"O vídeo, que chegou a morar e a estudar no Rio, vive no Xingu, de onde se ausenta apenas para exercer seu papel de produtor de documentários ou exibir. O jargão — "que leva um mês para sair do corpo" — o xavante e o dialeto de pipi são alguns dos idiomas e dialetos empregados pelos índios na pintura do corpo e que dão um caráter especial aos assuntos de festa e — em situações mais remotas — às cenas de guerra.

Amaná aprendeu a usar o vídeo no ano passado, mas acha que precisa aprender seus conhecimentos sobre o assunto. Tanto que chegou a promessa da diretora do **Museu do Índio** do Rio, Cláudia Mesquita, de conseguir visitar empresas de televisão e acompanhar algumas filmagens. O documentário que apresentou no Museu do Índio com o auxílio de seu primo, Ismael, que já regressou ao Xingu.

Se Amaná ou Chava Vermelha, significado de seu nome entre os kamará, já

Figura 32 - Matéria sobre Cuhkrã Kaingang, Jornal do Brasil, 13 de abril de 1988



Reprodução

# Todo dia é dia de índio

Rosa Maria Corrêa

**C**omemorado anualmente no dia 19 de abril, o Dia do Índio nunca passa despercebido pela garotada. Hoje e amanhã, o autor Marcelo Silveira promoverá tarde de autógrafos do livro *Taigoara*, editado pela Conquista, enquanto o **Museu do Índio** oferece tarde ao ar livre com o índio Cuhkrã.

Em 30 páginas, Marcelo Silveira conta uma história emocionante e real que envolve o pequeno Taigoara e sua aldeia. As ilustrações de C. Barroso, muito coloridas e com traços bem definidos, complementam a narrativa. Marcelo Silveira, ator e diretor de teatro infantil, está com dois espetáculos em cartaz: *O garoto que virou televisão*, no Teatro Bertold Brecht do Planetário, e *Feliz Aniversário*, no Espaço Cultural Sérgio Porto. Hoje, Marcelo estará autografando *Taigoara*, a partir das 15h30min, no Espaço Cultural Sérgio Porto, e amanhã, a partir das 16h, no Planetário. O preço do livro é CZ\$ 330,00.

O **Museu do Índio** promove amanhã, às 15h, uma Conversa com Cuhkrã, índio do grupo Kaingang, do Paraná, que trabalha como restaurador do setor de Museologia e falará sobre a diversidade existente entre os grupos indígenas do País, contando um pouco sobre a vida das crianças indígenas, a educação e o cotidiano nas aldeias. Segundo Cuhkrã, "não adianta bater nas crianças", o importante "é a explicação do erro e o carinho". A criançada poderá se divertir com as lendas que Cuhkrã irá contar, reforçadas por canções festivas de seu grupo indígena. O **Museu do Índio** fica na Rua das Palmeiras, 55, em Botafogo, e a entrada é franca.



*Duas atrações: a conversa do índio Cuhkrã (acima) com as crianças e o lançamento do livro Taigoara, no Planetário da Gávea*

Figura 33 - Matéria sobre Cuhkrã Kaingang produzida pelo Jornal do Brasil em 16 de abril de 1988

A “descoberta” de Cuhkrã como funcionário do Museu do Índio foi possível a pesquisa feita nos jornais do período, que a exemplo do que ocorreu com Januário, produziram algumas matérias sobre o indígena no museu. Embora a produção destas matérias tenha sido feita em número consideravelmente inferior à produzida sobre Januário Sorominé entre os anos 1950 e 1970, o mesmo padrão pode ser verificado: ainda que em alguma medida o texto jornalístico tenha se tornado mais sofisticado, a produção de matérias em alguma medida continuam a objetificar e exotizar a presença indígena na cidade, ou a fazer referências ao índio como peça de museu. Estruturalmente o museu continuaria replicando alguns velhos modelos, reforçando o papel de subalternos ainda que paradoxalmente promovesse ações politicamente engajadas. Apesar da proposta de emancipação e empoderamento através das oficinas videográficas, e o de tentar educar o público em linguagem pedagógica sobre os povos indígenas brasileiros, focando em atividades para o público infanto-juvenil, o Museu do Índio continuaria replicando em sua estrutura alguns dos mesmos problemas da época da Januário Sorominé; ao analisarmos as etapas que compõem a musealização (a seleção de objetos, as etapas de pesquisa e documentação, salvaguarda e comunicação museológicas), quando, porventura, se abria a possibilidade de enunciações por parte dos indivíduos subalternizados que atuam como guias ou mediadores, como Cuhkrã Irontire Kaingang, este discurso seria necessariamente mediado e necessitaria de uma permissão prévia de quem deteria este poder e que

determinaria quais os discursos deveriam ser enunciados (SPIVAK, 2019). A exemplo do que ocorria com Januário Sorominé, o Museu do Índio estaria replicando a mesma lógica de silenciamento que se opera na colonialidade do poder que nos fala Quijano (2005).

A proposta de Cláudia Menezes de transformar o Museu do Índio em um laboratório de experimentação social que estabelecesse fortes relações com a comunidade indígena pode não ter sido concretizada em sua plenitude, mas devemos considerar que há méritos na iniciativa, sobretudo quando analisadas sob a ótica da Museologia Experimental. A aproximação do museu das causas e questões indígenas não chega a ser uma novidade na história do Museu do Índio. Apesar do distanciamento da causa indígena nos anos 1960 e 1970 sob a gestão de uma FUNAI controlada pelos militares, vimos no primeiro capítulo que parte da ideia central de Darcy Ribeiro sobre o museu era o de defender os indígenas e seus direitos, sensibilizando os visitantes através das exposições. Em sentido similar, Menezes procura fazer o mesmo com o público através das exposições fotográficas e a exibição de filmes no museu para estimular a reflexão sobre a importância da demarcação de terras e dos indígenas terem reconhecidos seus direitos na nova Constituição do país. O Museu do Índio ao mesmo tempo que volta a se engajar politicamente buscou dar subsídios aos indígenas, através de uma interpretação particular da diretora Cláudia Menezes baseadas em seus arcaibouços teórico-metodológico como pesquisadora, para que criassem e documentassem suas próprias realidades e pudessem criar autonarrativas com finalidades políticas. Ainda que boa parte dessas produções não fosse musealizada pelo Museu do Índio, o museu como dinamizador cultural, sob esta perspectiva, consegue cumprir seu papel. No campo político, eventos como “O Índio na Constituinte”, com debates seguidos de exibição de filmes, foram realizados no Museu do Índio ao longo de praticamente todo o ano de 1987, com o museu colocando-se como aliado à luta indígena em um complexo contexto de gestão de Romero Jucá à frente da FUNAI. Em um destes eventos sediados no museu, Ailton Krenak fez críticas contundentes, acusando o presidente da FUNAI e o presidente da República José Sarney de “assinarem o atestado de óbito do índio brasileiro”<sup>120</sup> com a aplicação de suas políticas indigenistas. Se a mudança de quadros sociais desiguais no Museu do Índio não foi conseguida através da musealização, o museu tentou por outros meios modificar os quadros sociais desiguais desempenhando papel importante na ação política.

Os princípios da Nova Museologia de experimentação social do museu como instrumento de reflexão e pesquisa (BRULON, 2019), se fazem presentes. As atividades politicamente engajadas acontecem no período que os museus e a Museologia internacional discutiam as propostas de Museu Integral em Santiago em 1972 e de uma Nova Museologia em Quebec em 1984, impulsionado pelos movimentos políticos de

---

<sup>120</sup> TEIXEIRA, A. Índio abre o coração contra Sarney. *Jornal do Brasil*, 20 de outubro de 1987.

reabertura democráticas, com o museu atento às reivindicações que partiam dos povos indígenas. Desta maneira a ideia do museu como dispositivo para a mudança social se faz presente, mas ainda não sendo capaz de direcionar a ideia de gestão do museu para rever todos os processos ligados à musealização, da seleção à comunicação, com a finalidade de uma descolonização de práticas e discursos (BRULON, 2019; 2020). A elaboração do conceito de Museu Integral permitiria pensar as proposições teóricas e metodológicas, atreladas às transformações políticas, sociais e econômicas do momento, tendo o museu como possível ferramenta capaz de educar e promover conscientização e de ser apropriada por atores sociais diversos que historicamente somente apareciam no Museu como figuras passivas e peças de acervo. Neste sentido, o Museu do Índio evocaria a função social do museu (ideia defendida também por Stránský), valorizando seu caráter interdisciplinar e que em certa medida, se não se oporia totalmente aos modelos ortodoxos e tradicionais orientados para coleções e formulação de discursos e identidades nacionais, abre caminho para a formulação de novos enunciados com a entrada de novos atores na arenas política e museal. A “metamorfose” no conceito de museu (DESVALLÉS, 1992), que seria expandido espacial e socialmente, transportando-o para “fora de suas paredes” (idem, p. 92) com a finalidade de abolir a distância entre o público e o conteúdo do museu, buscando diferentes linguagens museográficas, deveriam ser capazes de levar problemas sociológicos em consideração nesta expansão da noção de público. A “Nova Museologia” defenderia que os museus não fossem apenas locais de guarda e preservação de objetos e ambiente contemplativo, mas contassem com uma noção ampliada de público de museu, que deixam de ser apenas os visitantes, para englobar toda a comunidade circundante e do público não habituado a frequentar museus, tornando-se um espaço dinâmico, de estímulo à reflexão e capaz de propiciar maior interação com este público. Esta concepção privilegiaria a comunicação museológica e a mediação com público, em todos os sentidos possíveis do termo e adotaria, para tal fim, as articulações teórico-práticas entre Museologia e museus formuladas a partir de Stránský. Para van Mensch (1992) o movimento denominado “Nova Museologia” mudaria as bases do museu, que deixaria de preocupar-se somente com questões normativas, para tornar-se um instrumento mais integrado às demandas da sociedade e aprofundar suas vocações educativas, em um contexto que casa com o desenvolvimento dos cursos universitários de Museologia pelo mundo.

Compreender como os museus etnográficos darão conta de participar dos museus, e como a sociedade civil também tomará parte, não é só um desafio para os antropólogos e museólogos e demais profissionais que atuam em parceria com os povos indígenas; pensar a sociedade civil, como um local de produção de hegemonia, quanto como um local para contestar afirmações sobre quem tem o direito de governar e definir as diferentes identidades na sociedade (KARP, 1992) seria um exercício reflexivo que a Museologia

buscou incorporar nesse período, principalmente em iniciativas nos Estados Unidos e Canadá. No contexto dos museus etnográficos, locais onde há historicamente, disputas narrativas e simbólicas pelos sentidos investidos às referências culturais que produzem musealidade, compreender como estes regimes de valor são percebidos é de fundamental importância para se poder conceber novas formas de musealização.

Podemos pressupor que Cuhkrã Irontire Kaingang, assim como os demais indígenas, possuía suas pautas de discussão bem definidas, mas o museu precisaria estar aberto para uma ideia de colaboração ampla, voltada para uma descolonização que vai pressupor, necessariamente, do reconhecimento e legitimidade dos saberes produzidos pelos indígenas e da incorporação destes aos processos museológicos. Cury afirma que a consulta aos indígenas se faz necessária, por serem “sujeitos implicados e interessados na pesquisa, para fortalecimento, construção de argumentação e de memórias e outras finalidades que cabem a eles definirem (CURY, 2020b p. 338). A crítica a ser feita neste sentido da participação indígena de Cuhkrã e outros indígenas que se mantiveram ocultos na historiografia museológica e nos processos museais, se dá muito mais através da intervenção pontual no museu, e dessa forma, não é possível promover as transformações necessárias no sentido da descolonização de práticas ou de promover mudanças profundas na forma de gerir os acervos, incorporando os conhecimentos tradicionais, fazendo com que o museu, pudesse ser, de fato, uma plataforma de transformação social (BRULON, 2019). Segundo Maranda (2021), a disputa que surge é quando dois desses ambientes culturais pela musealidade dos musealia, e para a autora, este seria um dilema que tende a ser irreconciliável: “o significado cultural da herança museológica ocidental compete diretamente com o significado cultural dado pelas antigas prioridades dos povos indígenas do mundo” (MARANDA, 2021, p. 20, tradução nossa). Para Carneiro da Cunha (2017), seria justamente neste ponto de interseção que a participação indígena seria negociada para se tornar possível: como interpretações diametralmente opostas de mundo podem ser conciliadas? No caso, como essas negociações interculturais serão materializadas em esforços museológicos e colaborativos?

Se é através da intenção de se musealizar que leva à experiência social da musealidade, tal como entendido por Stránský (apud BRULON 2018), seria pela observação da construção destes valores compartilhados que irão compor a musealidade produzida por novos atores que passam a atuar na arena de disputas políticas e simbólicas das representações museais que a musealização passaria, então, a ser justificada. No caso específico de musealização de culturas materiais dos povos indígenas, a noção de liminaridade produzida na performance da musealização como descrita por Brulon, passará a se tornar ainda mais vívida: o estado de “separação” ou “suspensão” de objetos musealizados de seus contextos originais assegura a vida liminar e dupla da musealia (BRULON, 2018). A vida dupla da musealia suscita questões sobre onde as interpretações

e significações do objeto começam e onde terminam, pois o processo de musealização, dependendo de como for conduzido, não levam em consideração os diferentes entendimentos culturais ou afetivos dos objetos dos povos que os produziram (BELL, 2017).

Menezes tentou consolidar a Antropologia Visual como um campo autônomo de pesquisa através do Museu do Índio. Este ramo da Antropologia era tido por Menezes como uma concepção de como realizar a coleta de dados e de estabelecer critérios para selecionar “aspectos culturais críticos” para se produzir uma documentação fílmica ou fotográfica que fossem “filmes-fonte” ou “filmes-memória” (MENEZES, 1987), comprometidos com a missão de comunicar a imagem contemporânea dos indígenas brasileiros. Porém, diferente do que se levaria a crer, a opção por privilegiar determinada linguagem museográfica ou linha de pesquisa, o Museu do Índio continuaria investindo na pesquisa de cultura material e na aquisição de acervos<sup>121</sup> mantendo-se fiel à perspectiva científica antropológica da discussão da pluralidade das culturas indígenas e suas produções materiais e imateriais. objetos foram incorporados, através de compras ou doações. Trata-se de um número de aquisição de acervo bastante elevado. Os objetos chegaram ao museu através das coletas empreendidas por agentes da FUNAI, pela incorporação da doação de cultura material de propriedade da loja “ArtÍndia”, ligada à FUNAI que tinha como principal objetivo comercializar parte dos objetos coletados e principalmente através da aquisição direta dos próprios indígenas que visitavam o museu para oficinas ou conhecer o acervo, prática que seria seguida e expandida no futuro<sup>122</sup>. Ao adquirir os objetos diretamente dos indígenas, o Museu do Índio inaugurou ainda nos anos 1970 o campo de reconhecimento de autoria em sua documentação museológica. Essa informação não era uma questão de importância, ou obrigatória, sendo registrada nessa época apenas quando vinha com o indicativo das fichas de campo, e nos anos 1980 em objetos adquiridos diretamente dos indígenas. Com o projeto com os Wajãpi essa informação irá adquirir maior importância para o museu.

Como dito anteriormente neste capítulo, os eixos centrais de museu como “dinamizador cultural” e “museu vivo” para Menezes, estavam manifestados na criação de um setor pedagógico e um setor de antropologia visual no Museu do Índio, e as exposições etnográficas dentro do museu se não figuravam propriamente em segundo plano nos interesses, não atraíam tanta atenção quanto as atividades cinefotográficas ou as voltadas para divulgação do museu e seu acervo em ambientes externos como as exposições

---

<sup>121</sup> No período de 1986 a 1989 em que Cláudia Menezes ocupou o cargo de diretora do Museu do Índio, foram adquiridos mais de 1480 objetos, de acordo com pesquisa realizada na base de dados do Museu do Índio. Informação disponível em [www.tainacan.museudoindio.gov.br](http://www.tainacan.museudoindio.gov.br).

<sup>122</sup> COUTO, I. Comunicação pessoal, 23 de maio de 2022.

realizadas no Cine Ricamar, como veremos adiante.

A exposição de longa duração que ficou em cartaz por toda a gestão de Menezes, e praticamente produzida inteiramente por ela, foi “Índio brasileiro: seu mundo econômico, simbólico e social”. Inaugurada em 1978 ainda no prédio da rua Mata Machado, e transportada para Botafogo, a exposição cumpriria função pedagógica e seria pouco modificada. Dividida em quatro eixos temáticos distribuídos pelas salas do museu<sup>123</sup>, a mostra possuiria uma última sala destinada a exposições temporárias com conteúdos educativos que seriam modificadas semanalmente<sup>124</sup>. Produzida junto ao setor de Museologia, o conteúdo da exposição apresentaria objetos de diversos povos ao mesmo tempo, principalmente de povos xinguanos, da região Centro-Oeste brasileiro e povos timbira, incorrendo no mesmo problema de criar exposições que facilitavam induzir o visitante a criar impressões do indígena genérico que acompanharam o discurso do museu nestas três décadas.

Claudia promoveu mudanças na exposição permanente, a museologia colocou mapas nas salas informando os povos representados em cada sala e instalou placas de papelão contendo desenhos das peças com explicação de cada uma. Essas placas ficavam em uma caixinha de acrílico presa ao lado da vitrine, que o visitante podia pegar e identificar cada peça dentro da vitrine, fizemos isso porque as vitrines eram cheias de peças e colocar etiqueta iria causar uma poluição visual<sup>125</sup>.

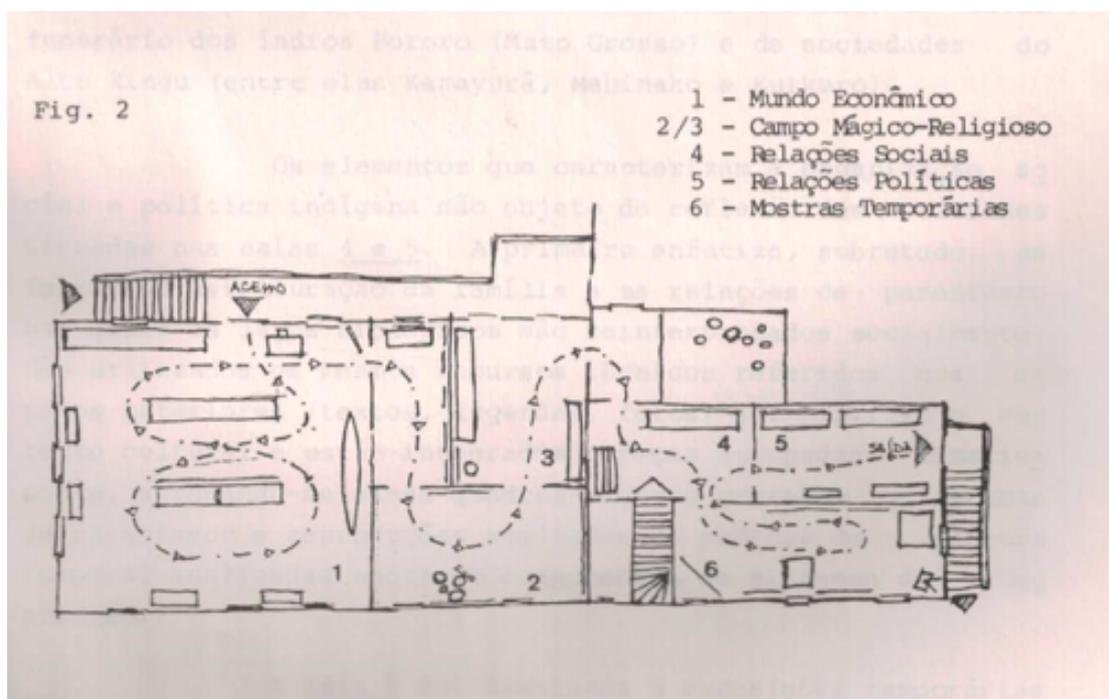


Figura 34 - Esquema de visitação da exposição “Índio brasileiro: seu mundo econômico, simbólico e social” no Museu do Índio na rua das Palmeiras (SERED/Museu do Índio)

<sup>123</sup> Mundo econômico, campo mágico-religioso, relações sociais e relações políticas.

<sup>124</sup> COUTO, I. Comunicação pessoal, 23 de maio de 2022.

<sup>125</sup> Idem.

A opção da gestão em dinamizar a linguagem expositiva do Museu do Índio foi a de criar uma parceria com a Cooperativa Brasileira de Cinema, instalando no Centro Cultural do Cine Ricamar em Copacabana a exposição “Arte do Adorno”, que era modificada regularmente com exposição de objetos etnográficos das mais diversas etnias, escolhidas pelo apelo estético que poderia causar ao visitante<sup>126</sup>. Não deixa de ser emblemático a escolha de um cinema para realizar uma exposição que se pretendesse dinâmica - embora mudassem somente os objetos na vitrine, não havendo uma narrativa museológica além do apelo estético e funcional dos objetos -, em detrimento do espaço do próprio museu. A estratégia, parece, ser a de utilizar as vitrines do Cine Ricamar como divulgação do Museu do Índio e seu acervo e não de realizar uma exposição etnográfica.

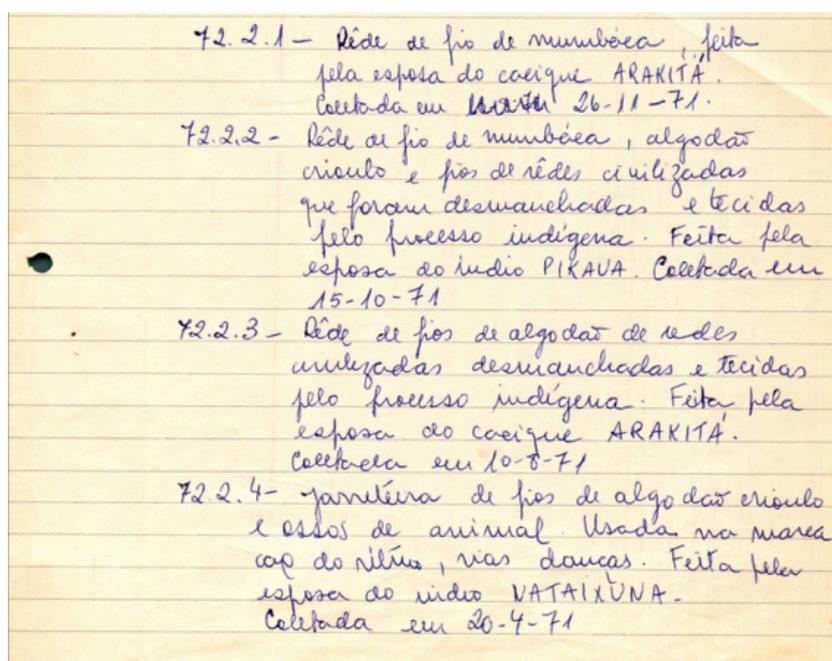


Figura 35 - Trecho de registro de coleção produzido por Marília Duarte Nunes em 1972, identificando autoria em alguns objetos. SERED/Museu do Índio

Não há como mudar o museu sem inverter as relações históricas de dominação manifestas no trabalho diário do museu, no desenvolvimento de suas exposições, sua prática museológica, nas exposições e atividades educativas (PAGANI, 2017; CURY, 2020b). A criação de novas metodologias que irão partir da premissa da participação e da colaboração e da parceria com povos indígenas devem andar juntas com as demandas que partem dos próprios povos indígenas e o museu deve estar aberto a estas discussões. A musealização da cultura material indígena não fora diminuída em importância do ponto de vista de sua aquisição e preservação, mas primordialmente nos aspectos referentes à sua comunicação e pesquisa. Ao reconhecer a autoria dos indígenas na produção de sua cultura material e identificar nominalmente os indígenas em registros museológicos evitam

<sup>126</sup> Arte do Adorno. 1986, p. 1-4. FUNAI/Museu do Índio. BR\_RJ\_MI\_DC28\_8. Serviço de Referências Documentais (SERED).

que o Museu do Índio reproduzisse o epistemicídio (QUIJANO, 2005), e a inviabilização do reconhecimento da produção de dados científicos e históricos pertinentes às coleções dos povos que as produziram. A experimentação, aliada ao discurso político, colocou o Museu do Índio aberto, pela primeira vez em sua história, se não ao reconhecimento à produção de novas musealidades capazes de guiar a musealização sob regimes de valores não hegemônicos, a dar passos importantes nesse sentido ao aproximar o museu dos indígenas.

Em relação às opções de experimentações do Museu do Índio no sentido de uma museologia que fosse feita de forma colaborativa, o museu não conseguiu criar a oportunidade de produzir um trabalho que, a exemplo do que vinha ocorrendo no Canadá que permitisse vislumbrar a tentativa de iniciativas pós-coloniais através da participação indígena. Apesar das iniciativas produzidas com (e para) os indígenas, e das manifestações públicas alinhadas às reivindicações políticas dos povos indígenas, o Museu do Índio tentou revolucionar suas práticas internas em relação aos museus etnográficos brasileiros, percebemos que em certa medida as ações propostas pela gestão Menezes buscou implementar um padrão de trabalho baseado nos projetos pessoais pregressos da diretora, posteriormente transformados em objetivos institucionais.

No mesmo ano que Cláudia Menezes assumiu a diretoria do Museu do Índio, em 1986, o Canadá, através do Museu de Antropologia da Universidade da Columbia Britânica, sob a direção de Michael Ames, começaria iniciativas pioneiras com a participação indígena no museu. Aos poucos essas ações que começaram pontuais caminharam no sentido de se transformarem em políticas públicas que garantisse os direitos dos indígenas ao museu, à autorrepresentação e a construção de autonarrativas. A primeira exposição montada com o povo Musqueam - pioneiros dentre os povos originários canadenses em relação às demandas políticas (ROCA, 2015) -, estabeleceria o primeiro marco nas relações entre museus e povos indígenas (idem). A primeira exposição ocorreu por demanda dos Musqueam, mas a relação de demanda dos próprios indígenas ao museu dirigido por Ames, começou em 1982 com atividades com os Musqueam no Museu de Antropologia da Columbia Britânica. Em 1988, aconteceria o evento que de acordo com Ruth Phillips (apud ROCA, 2015), estabeleceria não só outro marco na museologia participativa canadense, mas seria o ponto de partida para a reforma museal pós-colonial do país: a inauguração da exposição "*The Spirit Sings*", no museu Glenbow, em Calgary, foi repleta de polêmicas, que foram desde os indígenas serem retratados como vestígios históricos, até os conflitos que desencadearam as manifestações políticas dos indígenas com a patrocinadora da exposição, a empresa petrolífera inglesa *Shell*, que à época estava em conflitos territoriais com a nação Cree. O mais importante é destacar que como consequência imediata, os problemas dessa exposição trouxeram a oportunidade de se estabelecer um amplo debate na comunidade museal canadense que culminaram com um

grupo de trabalho que produziu documentos que estabelecem modelos de parcerias entre indígenas e museus<sup>127</sup>. Embora os movimentos colonizadores no Canadá e no Brasil tenham sido muito violentos e de enorme prejuízo para os povos indígenas, os processos históricos de cada país devem ser levados em consideração.

No Brasil, os movimentos indígenas começaram a se organizar nos anos 1970 com as assembleias indígena e a criação do Conselho Indigenista Missionário (CIMI). Apesar de ligado à Igreja Católica, o CIMI teve atuação preponderante na organização das primeiras assembleias, em que chegavam a reunir mais de 200 representantes de diferentes povos, em que as principais pautas giravam em torno da defesa do território indígena, considerado “o mais importante instrumento para a manutenção da cultura tradicional” (MUNDURUKU, 2012, p. 52), ao mesmo tempo que “aguçariam o protagonismo indígena, fazendo esses povos abandonarem uma atitude passiva ou defensiva e tornando-o mobilizador da consciência na defesa dos seus direitos” (idem).

A retomada política do conceito “índio” por parte dos povos indígenas em todo o território nacional, inaugura a partir do início dos anos 1980, uma nova relação com a sociedade brasileira que ganharia força como movimento politicamente organizado, inserindo os indígenas nas arenas de disputa política (MUNDURUKU, 2012). Primeiro com a eleição de Ângelo Kretã como vereador, posteriormente o deputado Mario Juruna, e a ascensão de outros líderes, de diversos povos como o Guarani Nhandeva Marçal Tupã-y e também Álvaro Tukano, Marcos Terena, Aílton Krenak, Raoni Metuktire, dentre tantos outros, mobilizados pela luta no reconhecimento da demarcação de terras e outros direitos indígenas na Constituição de 1988. Souza Lima (2014) nos lembra que a Constituição ao por um fim jurídico ao papel da tutela do indígena, abriria caminho para o movimento indígena organizado, com uma intensa proliferação de organizações indígenas com representações políticas e jurídicas. Com outros problemas urgentes para resolver, a arena de disputas simbólicas do museu ficaria em segundo plano e o Museu do Índio - e nenhum museu brasileiro, cabe ressaltar - não foi um meio eficaz em amalgamar os povos indígenas em torno dessa disputa. As demandas dos indígenas em relação a descolonização dos museus acabariam chegando tardiamente aos museus públicos brasileiros. Contudo, a dimensão política do Museu do Índio, presente desde os primórdios no discurso produzido por Darcy Ribeiro, que previa sempre que o museu deveria aliar-se aos indígenas, toma outros contornos na gestão da diretora Cláudia Menezes em uma atuação inovadora e de certa forma, únicas no período.

---

<sup>127</sup> Cf. Turning the Page: Forging New Partnerships Between Museums and First Peoples. Ottawa, 1992.

**Museu programa mostras,  
filmes e palestras sobre  
o índio e a Constituinte**

**F**UNCIÓNAR como um dinamizador cultural, como instituição afinada com os interesses indígenas e da sociedade em geral é a meta do **Museu do Índio**, único no Brasil, que há oito anos funciona em Botafogo. Este mês, em que se comemora o dia do índio, várias atividades estão programadas, dentro e fora do museu, todas com um só tema: **Sociedades indígenas e Constituinte**.

A antropóloga Cláudia Menezes, há um ano diretora do museu, diz que muita coisa mudou na instituição. "Foram criados dois novos setores, um pedagógico, que promove atividades geralmente direcionadas ao público infante juvenil, dos seis aos 16 anos, e outro de antropologia visual, talvez único no país, que informa através de imagens sobre o estado atual e as mudanças que vêm ocorrendo na sociedade indígena", explicou.

A escolha do tema para as programações do dia do índio deve-se ao fato de a Constituinte ser hoje o assunto mais discutido e importante no Brasil. "Quando pensamos nos direitos indígenas, também estamos pensando nos interesses da sociedade brasileira, de uma forma global", diz Cláudia. "A demarcação das suas terras irá garantir a conservação do meio-ambiente, da ecologia. Assim que toda a população tomar consciência da importância dessa luta, ela será bem maior."

A programação do **Museu do Índio**, que fica à Rua das Palmeiras, 55, é a seguinte:

- **Macuxi: uma campanha para a Constituinte** — exposição documental de Milton Guran, com fotos feitas em Roraima em 1986 (até o dia 30 de abril).
- Exposição de peças do grupo indígena **pankaru** (Pernambuco), como máscaras e cerâmicas, nas vitrines do saguão do Cine Ricamar (Av. Copacabana, 360-A). Até dia 30, das 14h às 22h.
- Dia 19, no museu, às 15h, exibição do filme **Póstuma Cretá**, de Paulo Duque, seguido de debate com o professor Ney Land. No Cine Ricamar, a partir das 14h, os vídeos **Xocó**, de Renato Neumann e Cláudia Menezes, **Postuma Cretá** e **Missões Jesuítas aborígenes**.
- Dia 22, no museu, às 18h, palestra do lingüista Marcos Maia sobre **Língua e Realidade**.
- Dia 24, no museu, às 18h30min, filmes do antropólogo Lévi Strauss, seguidos de comentários do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, e lançamento da **Sociedade de Amigos do Museu do Índio**.
- Dia 26, às 15h, no museu, documentário **Marçal de Souza**, de Nilson Barbosa, sobre o líder guarani assassinado no Sul do país.
- Dia 29, também no museu, às 18h, palestra do ex-deputado Márcio Santilli sobre **Sociedades indígenas e Constituinte**.

Informações sobre participação nos eventos podem ser obtidas pelos telefones 286-0845, 266-2659 e 286-2097, de terça a sexta, das 9h às 18h, e nos finais de semana das 14h às 17h.

Figura 36 - Matéria sobre o "Índio na Constituinte", publicada pelo Jornal do Brasil 13 de abril de 1987

Nos anos 1990 o Museu do Índio muda sua diretoria e entra em nova crise política e financeira causada por má administração. Todas as atividades do museu foram paralisadas e o prédio do museu, assim como suas reservas técnicas, que já se encontravam em estado ruim nos anos 1980, viu a situação piorar drasticamente (LEVINHO, 2000). Algumas das mudanças primordiais inauguradas pelo Museu do Índio no início dos anos 2000 reside na mudança de relação que passa a ser estabelecida entre a instituição e os povos indígenas que passam a afetar substancialmente a musealização das culturas indígenas e a forma de representá-las, envolvendo os indígenas de forma mais próxima e direta na elaboração de exposições e na aquisição do acervo. O processo institucional que vinha se desenhando a partir dos anos 1980 toma forma a partir de um novo modelo curatorial do Museu do Índio com a exposição "Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi", inaugurada em março de 2002.

Por ora, vimos que o subalterno pode ser musealizado, mas tem encontrado dificuldades em se tornar um agente ativo para musealizar. A prerrogativa da ideia de participação e descolonização do museu parte do pressuposto de que uma vez musealizado, o objeto indígena se torna livre da temporalidade ocidental de "passado" que lhe é normalmente atribuída, produzida por uma retórica apartada do restante da sociedade

nacional, em que os museus refletiram - e ainda refletem - este mesmo processo nas representações a-históricas e evolucionistas (ROCA, 2008), para ser capaz de atualizar suas produções como contemporâneas, deixando de ser percebido não mais como fragmentos culturais e históricos, ou mesmo como objeto testemunho e ter sua musealidade pautada apenas por categorias associadas ao museu tradicional de autenticidade, originalidade e aspectos estéticos. O conhecimento e a musealidade agora seriam partilhados entre especialistas e os povos indígenas possibilitando atualizar a dinâmica da musealização através da inserção e participação destes novos atores sociais no museu. O Museu do Índio, em certa medida, se torna o palco da performance da musealização em que os indígenas materializam a incorporação do sistema mundial “a uma ordem ainda mais abrangente: seu próprio sistema de mundo” (SAHLINS, 1997, p. 52).

### **CAPÍTULO 3 - Tempo e espaço na Amazônia: Os Wajãpi no Museu do Índio**

### **Capítulo 3 – Tempo e espaço na Amazônia: Os Wajãpi no Museu do Índio**

Procuramos abordar anteriormente as iniciativas que foram planejadas institucionalmente pelo Museu do Índio buscando maior aproximação com os povos indígenas, através de iniciativas que garantissem a entrada e a participação indígena no Museu do Índio, principalmente durante a gestão de Cláudia Menezes. A outra participação indígena que identificamos e trouxemos para o debate, como vimos, se deu mais no campo de uma prática sem intencionalidade reflexiva a respeito da atuação de Januário Sorominé durante as gestões de Darcy Ribeiro, Nilo Velloso, Flora Schlesinger e Ney Land, entre meados dos anos 1950 e início dos anos 1970, como abordamos no capítulo anterior. Algumas das mudanças primordiais inauguradas pelo Museu do Índio em relação à participação indígena ocorrem no início dos anos 2000 e reside na mudança da relação estabelecida entre o museu e os povos indígenas que irão afetar a musealização das culturas indígenas, da seleção à comunicação.

O processo institucional de participação indígena no Museu do Índio que vinha sendo desenhado desde meados dos 1980 será consolidado na exposição com os Wajãpi, e cria um modelo de política a ser seguido pelo museu desde então. Todos os projetos desenvolvidos pelo Museu do Índio a partir deste momento iriam seguir a lógica do museu “responsável pela proteção do patrimônio cultural indígena e nessa posição deve atuar apoiando projetos que atinjam aquele objetivo, mas não o desenvolvendo” (COUTO, 2012). Ou seja, caberia ao curador, a partir do sistema de parcerias, desenvolver dentro do Museu do Índio suas pesquisas realizadas com ou sobre os indígenas. Ao inaugurar um novo alinhamento institucional, aberto a negociações interculturais entre os profissionais do museu, a curadora-especialista e os indígenas, o Museu do Índio, ainda que não possua essa legitimidade colocada por Couto para falar pelos indígenas, continua sendo um importante construtor de conhecimento autorizado e produtor de representações. Ao criar o sistema de parcerias a partir da exposição “Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi”, o Museu do Índio age como criador de referências culturais e irá constituir atores no processo de produção das interpretações dos indígenas como sujeitos ou objetos museológicos. Compreender como os indígenas serão considerados nos processos que irão compor a musealização, se como objetos ou sujeitos, e mesmo se irão produzir suas próprias narrativas, é o principal objetivo desse capítulo.

O colonialismo, que sempre colocou as sociedades indígenas em uma retórica apartada do restante da sociedade nacional, teve reflexos diretos nos museus que reproduziram – e ainda reproduzem - representações a-históricas e evolucionistas (ROCA, 2008), ou em pleno século XXI caracterizados como as representações indígenas do século XVI dos tempos da invasão, congelados no tempo. É necessário que os museus,

especialmente os etnográficos, se coloquem no papel de desenvolver as críticas às valorações e representações do indígena e do seu papel na construção de alteridades (idem) em um esforço de rever e atualizar a musealização, que deve ser contínuo.

Entretanto, no que diz respeito à exposição “Tempo e Espaço na Amazônia”, o processo de elaboração da exposição estava atrelado a um projeto de recuperação do próprio Museu do Índio, que estava correndo o risco de desaparecer, resultado de anos de abandono e de falta de investimento. Uma série de problemas graves vinham acompanhando o Museu do Índio pelo menos desde a saída de Darcy Ribeiro da direção. Ainda no final dos anos 1960<sup>128</sup> o Museu do Índio se vê inserido em um processo de indefinição política causada pela extinção do SPI e a criação da FUNAI em 1967, seguida das incertezas que cercavam o Museu do Índio sobre sua permanência no Rio de Janeiro<sup>129</sup>. Podem ser somados à lista os muitos problemas estruturais do prédio e do acervo, além da falta de pessoal na sede do museu no Maracanã que afetavam seu funcionamento, ora permanecendo aberto para o público, ora ficando fechado nos anos 1960 e 1970<sup>130</sup>. Tudo isso colaborava para o crescente desinteresse da população no museu. A percepção do antropólogo e cineasta francês Jean Rouch, diretor do Museu do Homem de Paris, é emblemática.

É incrível como vocês aqui, não mostram interesse especial pelo Museu do Índio (...). Quando cheguei e pedi orientação para visitar o museu, ninguém sabia me informar, nem no hotel, nem nas ruas. Finalmente atingi meu objetivo. Fiquei impressionado com o estado lamentável do prédio e com as preciosidades que lá se encontram<sup>131</sup>

Com a mudança de sede os problemas não seriam resolvidos imediatamente. Antes de ser instalado no casarão que ocupa atualmente em Botafogo, o Museu do Índio se viu envolvido em um imbróglgio que se arrastaria por quase uma década para definir sua nova sede. Com o prédio do Maracanã em estado de precariedade e abandono, o poder público

<sup>128</sup> O problema de precariedade dos museus, tanto estruturais, quanto de pessoal durante os anos 1960, não era uma particularidade do Museu do Índio. Em 1963 o *Correio da Manhã* publicaria em sua primeira página a manchete “Rio, capital dos museus (vazios)”. Cf. RIO, capital dos museus (vazios). *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de maio de 1963. Primeira página.

Matéria produzida pelo *Jornal do Brasil* em 1967, por exemplo, afirmava que “Os museus cariocas, para não falar dos outros, estão quase todos caindo aos pedaços. São lugares sepulcrais, que afugentam o visitante e não oferecem nenhum conforto (...). A conservação é o maior problema: para todo o Brasil, temos apenas 30 conservadores, 30 especialistas na matéria(...)”. Cf. MUSEUS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de abril de 1967.

Em outras duas manchetes, publicadas em 17 e 18 de abril de 1969, o *Jornal do Brasil* dedicaria uma página inteira a cada dia para discutir o “triste fim dos museus” dando especial atenção ao Museu do Índio, o Museu Nacional, o Museu Histórico Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes. Cf. BONFIM, B.; LUIZ, M. Triste fim dos museus. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 de abril de 1969. Caderno B, p. 5. / Cf. BONFIM, B.; LUIZ, M. Uma questão posta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de abril de 1969. Caderno B, p. 5.

<sup>129</sup> A ideia inicial era a de transportar o Museu do Índio para Brasília junto do aparato administrativo da FUNAI.

<sup>130</sup> Cf. MUSEU abandonado. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 05 de abril de 1964.

Cf. SPI não programou festa no Dia do Índio porque seu museu está em obras. *Jornal do Brasil*, 20 de abril de 1965.

Cf. MUSEU do Índio sem guias cumpre rotina de pobreza. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1973.

Cf. PROBLEMA do Museu do Índio é falta de verba. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 de abril de 1975.

<sup>131</sup> ROUCH é pelos índios. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 de setembro de 1965.

projeta sua demolição para dar lugar a obras que nada tem a ver com o museu. Propostas urbanísticas como transformar o museu em um edifício-garagem do estádio Maracanã<sup>132</sup>, ou para dar lugar a uma nova rua<sup>133</sup> surgem sem aparecer ao menos um projeto que cogite investir na reforma do prédio que o Museu do Índio ocupava desde 1952.

O primeiro local a ser escolhido para sua nova sede seria o Parque Lage, situado no bairro Jardim Botânico<sup>134</sup>. Outra possibilidade de sede seria a transformação de áreas do Palácio Guanabara num agrupamento de museus que abrigariam os museus que estariam “mal instalados”. O Museu do Índio foi o único museu a ser mencionado explicitamente na matéria do *Jornal do Brasil*, sem mencionar outros museus que seriam arrolados nessa categoria<sup>135</sup>. As obras seriam nos moldes da parceria público-privada, e ocorreriam na gestão do governador Negrão de Lima<sup>136</sup>. A ideia, no entanto, perdeu força e o Parque Lage era dado como o novo destino certo para abrigar o museu.



Figura 37 - Proposta de transformar o Museu do Índio no Maracanã em um edifício-garagem. *Diário de Notícias*, 06 de junho de 1971

<sup>132</sup> Cf. URBANISTA quer garagem no estádio do Maracanã. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 06 de junho de 1971.

<sup>133</sup> Cf. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro 11 de abril de 1974. Regra três, segunda página.

<sup>134</sup> Cf. MUSEU do Índio virá abaixo para dar lugar à rua e o acervo não tem para onde ir. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 de abril de 1976.

<sup>135</sup> “O Ministro Albuquerque Lima, do Interior, falava ontem, com entusiasmo do novo Museu do Índio, a ser construído no Parque Laje, segundo um projeto do arquiteto Sérgio Bernades. Explicou o ministro que o projeto procura inserir o Museu na paisagem do Parque, sem danificar ou prejudicar sua estética.” Cf. PANORAMA das Artes, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1968. Informe JB – Lance livre, Primeiro caderno, p. 10.

<sup>136</sup> “Péssima a ideia do Governo do Estado de tirar o instituto de Belas Artes do Parque Laje para instalá-lo na Escola de Belas Artes. Na Escola não tem espaço para o Instituto, e no Parque Laje pensam colocar o Museu do Índio” Cf. PANORAMA das Artes, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 de janeiro de 1969. Caderno b, p. 4. Cf. MINISTÉRIO do Interior e Estado se entendem para ceder Parque Lage à FUNAI. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 de abril de 1974.

Cf. ÍNDIOS do asfalto. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 de abril de 1974. Opinião, editorial.

<sup>135</sup> PROJETO de obras do Centro Administrativo do Estado deverá ir a Negrão amanhã. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 de abril de 1969. Primeiro caderno, p. 14.

<sup>136</sup> Francisco Negrão de Lima foi governador do Estado da Guanabara de 1965 a 1971.

● O Ministro Albuquerque Lima, do Interior, falava, ontem, com entusiasmo do novo Museu do Índio, a ser construído no Parque Laje, segundo um projeto do arquiteto Sérgio Bernardes. Explicou o Ministro que o projeto procura inserir o Museu na paisagem do Parque, sem danificar ou prejudicar sua estética.

Figura 38 - Proposta de instalar o Museu do Índio no Parque Laje

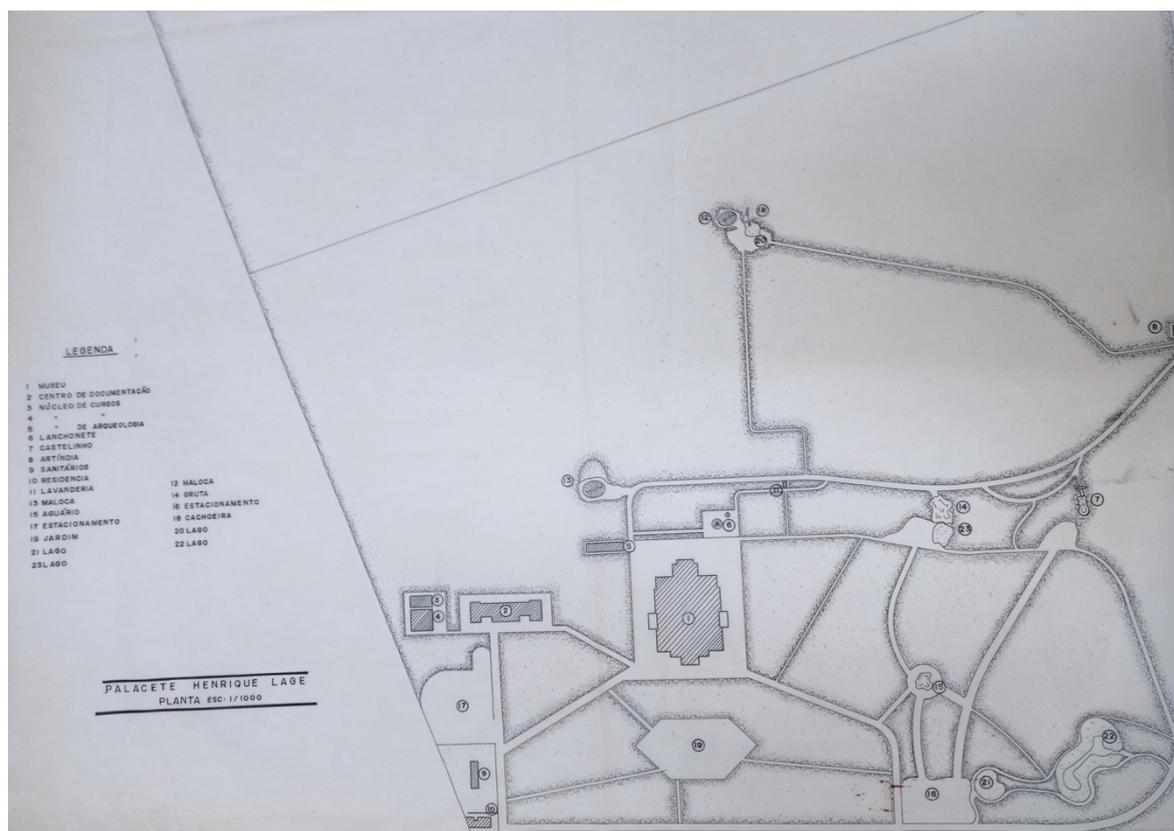


Figura 39 - Planta com proposta da instalação do Museu do Índio no Parque Laje - SERED/MI

Em 1977 o Museu do Índio fecha as portas, em total estado de abandono, com todo seu acervo empilhado em caixas e sem os devidos cuidados de acondicionamento em uma pequena sala<sup>137</sup>. Em 1978 resolve-se o problema da sede do museu com a mudança para o atual casarão, que pertencia ao Ministério do Interior, na rua das Palmeiras número 55, em Botafogo. Entretanto, o museu é reinaugurado com o casarão apresentando sérios problemas estruturais e dividindo espaço até com uma garagem.

A gravidade dos problemas teria continuidade e se arrastaria por anos no novo endereço. Em relação ao acervo etnográfico, a situação descrita por Berta Ribeiro ao assumir o serviço de Museologia em 1985, nos permite compreender o estado geral não

<sup>137</sup> Cf. TODA cultura indígena está numa pequena sala. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 de março de 1977. Cf. FECHADO para mudança. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1977.

apenas do acervo, mas também da estrutura das reservas técnicas e do prédio do Museu do Índio

Primeiramente não encontrei ninguém que respondesse pelas coleções, o livro de tomo, os fichários e a filмотeca. Segundo me informaram, a museóloga que me antecedeu só dava acesso a esse acervo - bem como ao patrimonial: projetor de filmes, de slides, retroprojetores ao artífice Geraldo Gato (...). Nenhum funcionário foi preparado para substituir a museóloga em suas ausências, o que deixa uma lacuna muito grande para o bom andamento do trabalho<sup>138</sup>.

E prossegue:

Nesse terreno [das coleções] as carências são totais. A reserva técnica que encontrei parecia um bric-a-brac. As vitrines-valises ocupavam todo o espaço no chão. Caixas com bonecas Karajá, embaladas em papel de jornal, encontravam-se do modo como saíram do antigo Museu, à rua Mata Machado. A cerâmica de maior tamanho, embora ordenada por tribo, não estava localizada, seja no livro de tomo ou em um dos seus fichários. A cestaria, sem ordenação alguma, fora colocada nas estantes mais altas, atingindo o teto. As redes de dormir estavam embaladas em sacos plásticos que conservam a umidade. (...) O mesmo será feito [remanejamento], a seguir, com a coleção de trançados. Esta deverá ser remanejada de outro depósito: um banheiro desativado, situado no andar principal do prédio, onde está acumulada até o teto juntamente com outros artefatos. Mais tarde se fará o mesmo com as coleções de arcos e flechas (guardadas, em sua maioria, em gavetas debaixo das vitrines de exposição). E, por último, com os objetos de menor porte (plumária, adornos pessoais), que se encontram na sala do Setor de Museologia (...) <sup>139</sup>.

Para realizar um estudo sobre o estado do prédio, Berta Ribeiro contou com o auxílio de arquitetos do SPHAN, uma vez que se trata de edifício tombado.

Duas arquitetas do SPHAN responsáveis pela área vistoriaram o prédio e verificaram que havia grande umidade no porão. Em função disso, todos os eletrodutos estavam enferrujados, o que poderia causar um curto-circuito (...). As arquitetas recomendaram também a descupinização total do prédio. (...) O problema da falta de espaço é crônico no Museu e também no caso da Fundação Projeto Rondon que funciona nas casinhas localizadas junto à murada e em construções de madeira sobre as garagens, em condições precárias. O mais grave é o elevado número de carros, caminhonetes, kombis espalhados na área e em boxes. Esses boxes poderiam ser reconicionados para servir tanto ao Projeto Rondon, quanto ao Museu. Para isso, impunha-se a remoção da garagem do Ministério do Interior, que aqui funciona, para outro local. Inclusive porque a fumaça dos carros prejudica as coleções, os documentos e os livros; rouba o espaço que os escolares poderiam utilizar com maior proveito e confere um aspecto desagradável de desordem a todo o conjunto<sup>140</sup>.

Nos anos 1990, após a gestão de Cláudia Menezes, que havia se encerrado em 1989, o museu entraria em outra grave crise, ficando fechado por dois anos e o trabalho

<sup>138</sup> RIBEIRO, B. Setor de Museologia - Relatório e propostas, 1985. BR\_RJ\_MI\_OF\_2\_28. Serviço de Referências Documentais (SERED).

<sup>139</sup> idem

<sup>140</sup> idem

de recuperação proposto por Berta Ribeiro seria praticamente paralisado e as propostas de trabalho com a participação indígena de acordo com a visão de Menezes também seria interrompido. Os relatórios que se seguem a partir de 1991 deixam claras as dificuldades enfrentadas pelas museólogas<sup>141</sup> que trabalhavam nessa época

O Setor de Museologia possui 4 (quatro) salas, sendo três destinadas às reservas técnicas e uma ao Laboratório de Restauração. A primeira localizada ao lado direito do prédio central além da reserva técnica, ela funciona como sala de trabalho dos funcionários do setor. Encontra-se ali o acervo mais sensível à umidade, isto é, plumária, tecido e adornos de materiais ecléticos. Também neste espaço são recebidas as pessoas que procuram o Setor, as peças que entram no museu por doação, compra ou empréstimo, os arquivos de documentos e os objetos de trabalho. Tecnicamente não é recomendável as pessoas trabalharem nos mesmos espaços ocupados pelo acervo pois estes elementos (conservantes), que a longo prazo prejudicam as pessoas que com ele tenham contato. A segurança das peças também fica ameaçada pois o controle de entrada e saída de público e funcionários fica prejudicada<sup>142</sup>.

Além do diagnóstico e das dificuldades técnicas, o relatório também apontaria problemas estruturais similares ou idênticos aos diagnosticados por Berta Ribeiro seis anos antes e da paralisação de obras motivadas pela crise instaurada no museu.

A segunda reserva técnica localiza-se no corredor de acesso à rua Sorocaba. Esta sala apresenta alto grau de umidade e dois basculantes que por estarem velhos, não vedam a entrada de poeira e de pequenos insetos. Neste espaço encontra-se o acervo de cestaria e cerâmica. A 3a. reserva técnica encontra-se ao lado da 2a. É uma sala pequena, com todas as paredes apresentando infiltrações e um basculante sem vidro, onde foi colocado um pedaço de madeira para evitar que as águas pluviais atinjam o acervo. Neste espaço encontram-se os objetos de madeira e de máscaras. A 4a. sala localizada à direita do prédio central é destinada ao Laboratório de Restauração. Ela possui um banheiro com chuveiro, lavatório e vaso sanitário e esteve em obras para colocação de uma bancada com uma cuba grande para a lavagem dos objetos antes da restauração. As obras foram paralisadas por falta de material faltando concluir a parte elétrica e a colocação das prateleiras de madeira que já estão compradas. Todas as salas possuem materiais (estantes e armários) inadequados para o Setor, pois como cabe a ele a guarda e conservação do acervo etnográfico, é necessário que possua armários de aço contra a ferrugem, mapotecas do mesmo material. Estantes são desaconselháveis por deixarem o material exposto à poeira e à luz natural. As salas ocupadas pelo Setor são pequenas para o número de peças que guarda e para o trabalho que desenvolve. É necessário outras salas para que acervo e trabalho rotineiro não se misturem e que as salas de reserva técnica sejam ampliadas ou que as existentes sejam duplicadas com a utilização de girais de aço<sup>143</sup>.

Os problemas estruturais permaneceram nos anos seguintes, mesmo com o Museu

---

<sup>141</sup> Carmen de Paiva, Ione Helena Pereira, Lúcia da Silva Bastos e Maria José Novelino Sardella. Cf. Relatório anual referente ao ano de 1991 - Setor de Museologia, 1991. Museu do Índio/FUNAI. BR\_RJ\_MI\_OF\_2\_39. Serviço de Referências Documentais (SERED).

<sup>142</sup> idem.

<sup>143</sup> idem.

do Índio buscando apoio financeiro do Fundo Nacional de Cultura em 1992, com projeto denominado “Restauração e Revitalização do Museu do Índio”, dividido em três etapas: restauração e revitalização do prédio, reformulação da exposição de longa duração e reservas técnicas. Em 1993 e 1994, os problemas ainda permaneciam os mesmos e foram agravados pelos conflitos com a direção de Carlos Araújo Moreira Neto que nomearia uma nova responsável pelo Setor de Museologia sem conhecimento ou experiência em acervos etnográficos.

Em 1992 quando a divisão de Museologia chefiada pela museóloga Lúcia da Silva Bastos, enviou para a direção do Museu do Índio, um parecer técnico aconselhando o Museu a não receber os objetos doados pelo Sr. Zelito Viana por considerá-los em péssimo estado de conservação (entenda-se aí objetos que apresentavam contaminação por fungos e cupins), e sem documentação comprobatória de sua origem, o então diretor, Sr. Carlos Araújo Moreira Neto, obrigou este serviço a receber tais objetos através do parecer contido na C.I. no. 60/SEMU/M.I./92, com as seguintes palavras: ‘Ao Setor de Museologia, não estou perguntando se as peças são de interesse do Setor. Elas foram doadas ao Museu e devem ser conservadas com os dados disponíveis’. (...) Outro fato relevante deu-se após a nomeação da Sra. Maria Estela B. de Almeida em lugar da arquiteta Gisela Magalhães. Esta senhora, graduada em Museologia e com experiência em acervos históricos e artísticos não apresentava em seu currículo nenhum tipo de trabalho ou conhecimento em acervos etnográficos. Sua primeira tarefa diante da Divisão de Museologia foi a transferência da reserva técnica, para outras 3 salas do anexo C, de tal maneira que a Secretaria de Estado do Trabalho e Ação Social, através da Divisão de Saúde Ocupacional, registrou um laudo assinado pelo Sr. João Carlos Alves dos Santos, engenheiro de segurança do trabalho, datado de 04 de novembro de 1993, em que registra com o seguinte texto sua avaliação a respeito da reserva técnica: ‘Neste local ficam armazenadas as peças indígenas para estudo e restauração quando necessário. O local é impróprio para o tipo de atividade realizada, devido a sua estrutura não apresentar condições de segurança adequada. Sendo o teto constituído por forro de madeira, produto combustível, e as instalações elétricas em péssimas condições de conservação, podendo ocasionar a qualquer momento um sinistro. As peças indígenas são armazenadas de forma inadequada propiciando o acúmulo de poeira. (...)’<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup> PEREIRA, I. Relatório de perdas e danos sofridos pelo patrimônio do Serviço de Museologia nos anos de 1992 e 1993, 1993. Museu do Índio/FUNAI. BR\_RJ\_MI\_OF\_2\_39. Serviço de Referências Documentais (SERED).



*Figura 40 - Obras de recuperação do casarão do Museu do Índio na rua das Palmeiras nos anos 1980*

As atividades não foram totalmente paralisadas apesar do estado do museu. Exposições itinerantes, empréstimo de coleções, inclusive para mostras internacionais em Gênova na Itália e em Maputo, capital de Moçambique<sup>145</sup>, e a realização de eventos ligadas à agenda da Conferência ECO-92<sup>146</sup>, a aquisição do acervo e de todo o tratamento das coleções inerentes à musealização continuaram ocorrendo apesar da situação em que o museu se encontrava. O relatório produzido pela museóloga Ione Couto prossegue descrevendo as situações de gestão que continuavam a colocar o acervo do Museu do Índio<sup>147</sup> em risco, indicando que os planos apontados no projeto apresentado ao Fundo Nacional de Cultura não foram implementados.

O trabalho de reformulação do museu foi retomado somente a partir de meados de 1995, com o início da gestão do antropólogo José Carlos Levinho. Outro aspecto que precisou ser reconstruído foi o do ideário popular em torno da eficácia do Museu do Índio,

<sup>145</sup> Cf. PEREIRA, I. Relatório do setor de Museologia – Julho de 1991, 1991. Museu do Índio/FUNAI. BR\_RJ\_MI\_OF1\_24. Serviço de Referências Documentais (SERED)

<sup>146</sup> Cf. PEREIRA, I. Relatório do setor de Museologia – Janeiro, fevereiro, março, abril e maio de 1991, 1991. Museu do Índio/FUNAI. BR\_RJ\_MI\_OF1\_24. Serviço de Referências Documentais (SERED)

<sup>147</sup> Na ocasião foi realizado empréstimo de acervo para uma exposição temporária em um parque de diversões, realizado sem o parecer das museólogas, e por decisão unilateral da direção do museu e da gestora do serviço de Museologia. Na ocasião, além da destruição parcial do acervo emprestado, também houve danos à 4 estantes de metal e vidro que faziam parte do mobiliário permanente da exposição de longa duração. Cf. COUTO, I. Relatório de perdas e danos sofridos pelo patrimônio do Serviço de Museologia nos anos de 1992 e 1993, 1993. Museu do Índio/FUNAI. BR\_RJ\_MI\_OF\_2\_39. Serviço de Referências Documentais (SERED).

preso a um passado já longínquo de sua inauguração: “como corresponder ao próprio mito de saudosa memória de sua criação e mantê-lo revitalizado no imaginário e no fazer cotidiano dos que, apesar de tudo, ainda acreditavam em sua eficácia?” (LEVINHO, 2000, p. 3). O diagnóstico, fruto de um olhar de dentro para fora do museu nesse período de decadência foi, de acordo com Levinho, “relativamente óbvia, mas extremamente penosa: a instituição era vista pelo público e por seus funcionários como mais uma repartição pública que pouco ou nenhum serviço prestava” (idem). O museu lançaria, então, um olhar de dentro para fora para continuar existindo, e possibilitar a continuidade ao trabalho começado. Levinho também destaca que apesar da profunda crise que se instaurou no museu, verbas não eram um problema para a FUNAI e para o Museu do Índio à época, pouco afetada pelas políticas neoliberais do governo Collor. Isto se deveria, em parte, à Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (ECO-92), e que visavam “criar as condições necessárias para que fossem aproveitadas as oportunidades que, acreditava-se, surgiriam com a Conferência” (idem) para o museu e para a proteção dos povos indígenas e a demarcação de seus territórios.

José Carlos Levinho é antropólogo, com especialização em línguas indígenas brasileiras, formado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Começou sua trajetória no Museu do Índio em 1979, primeiro como estagiário, depois como pesquisador, atuando no projeto com os povos Xavante (coordenado por Cláudia Menezes), os Irantxe e Paresi. Em 1983, foi convidado a trabalhar como funcionário efetivo do museu, mas optou por desenvolver trabalhos antropológicos em campo no estado do Acre pela FUNAI trabalhando na identificação de terras indígenas na região dos rios Juruá e Moa com os povos Puyanawa, Nukini e Yaminawá. Também desenvolveu trabalhos com os Parintintin em parceria com o antropólogo Waud Kracke. Retornou para o Museu do Índio em 1991, assumindo como diretor substituto em 1993 e como diretor em 1995, cargo que deixou apenas em outubro de 2019.

O foco da gestão seria o de privilegiar as reformas estruturais para recuperar o prédio que estava destruído, investir no acervo e na adequação das reservas técnicas do museu e recuperar os espaços expositivos para que a instituição recuperasse a plena capacidade de suas funções. A elaboração de um novo plano de ações, baseado em propostas encaminhadas pela direção, possibilitaria que o museu, pouco a pouco, recuperasse sua capacidade e maior estabilidade institucional interna na estrutura da FUNAI.

A primeira, específica para o Museu do Índio, voltada para a conservação dos seus acervos, e as demais para revitalizar, registrar, e difundir o patrimônio cultural indígena. O valor aprovado era inexpressivo, mas o efeito era enorme porque significava que a União passaria a alocar, por um período de 4 anos, recursos para a proteção do patrimônio indígena. A aprovação das ações propostas pelo Museu do Índio no PPA, além de terem possibilitado à direção do Museu ampliar sua área de atuação e manter seus projetos, auxiliou a FUNAI na

redefinição de seu papel, já que introduzia no seu foco de atuação em conjunto com a questão fundiária, a questão cultural. (COUTO, 2012, p. 91)

A recuperação de espaços no museu aconteceu sala a sala, envolvendo os próprios funcionários em mutirão bem como parcerias dispostas a investir no projeto de recuperação.

O prédio central não tinha parte do telhado, entrava água direto, com problemas elétricos. [empresas] de limpeza, de segurança, sem contratos. Então nós retomamos. Os funcionários assumiram o prédio e a direção e fomos por meio de mutirão, nos organizando. Fomos aos poucos reerguendo a instituição e abrindo os espaços dela (...). Consegui parceria com o Ministério da Cultura para instalar ar-condicionado central no prédio central [que abriga as exposições] (...). Até o ano 2000, foi um trabalho de lentamente abrir e restaurar o museu. Nós conseguimos abrir o museu inteiro, a partir de um trabalho muito difícil de restauração. E fomos ao mesmo tempo trabalhando o acervo. A prioridade nossa foi trabalhar com as exposições e o acervo. Então nós trabalhamos esses dois assuntos. (...) A gente abria uma sala, depois abria a outra. A constituição de reservas técnicas com qualidade, criação de laboratórios. Então nós fomos consolidando a expansão do museu até o ano 2000 caminhando todo o museu para toda uma política (...) desenvolvendo uma relação profunda e estreita com os indígenas, sempre. Em 2002 fizemos a exposição dos Wajãpi, que é um marco onde consolida toda essa política implementada pelo museu, em relação a participação dos indígenas e começamos a desenvolver trabalhos onde eles sempre se faziam presentes de alguma maneira<sup>148</sup>.

Além do prédio central, que é o casarão histórico que abriga as exposições, as reservas técnicas e a biblioteca também foram climatizadas<sup>149</sup> com o objetivo de realizar a preservação adequada dos acervos etnográficos e bibliográficos. Em relação ao acervo museológico, a documentação museológica seria, segundo Levinho<sup>150</sup>, considerada um dos eixos fundamentais para o desenvolvimento dos demais trabalhos do museu. Afinal, a organização das informações das coleções de um museu por meio de sua documentação é “condição intrínseca a todo trabalho que se queira desenvolver em torno dos acervos museológicos” (BARBUY, 2008, p. 35). É a etapa de documentação na musealização que irá condicionar a comunicação museológica (as exposições, o trabalho curatorial, atividades educativas, a divulgação do acervo), assim como fomentam e retroalimentam o trabalho de pesquisa, que também fazem parte do processo de musealização (BARBUY, 2008; BRULON, 2017). O acervo começa a ser informatizado a partir de 1996 com a implantação do sistema *OrtoDocs*, que cria o primeiro banco de dados de acervo do Museu do Índio e marca o início do trabalho de gestão arquivística e museológica do Museu do Índio (OLIVEIRA et al, 2021), tornando-se condizente com o trabalho idealizado por Berta Ribeiro e gestado dentro do Museu do Índio quase dez anos antes.

<sup>148</sup> LEVINHO, J.C. Comunicação pessoal, 06 de março de 2022.

<sup>149</sup> Foi elaborado o projeto “Preservação do Acervo do Museu do Índio”, também com o apoio do Ministério da Cultura. Cf. *Jornal Museu ao Vivo*. Museu do Índio/FUNAI, Ano XI, n. 19, 2000.

<sup>150</sup> LEVINHO, J.C. Comunicação pessoal, 06 de março de 2022.

O esforço de Berta em produzir uma documentação museológica consistente começa quando a antropóloga e museóloga ocupa o cargo de chefe do Setor de Museologia em 1985. O fichário de coleções contendo as fichas catalográficas encontrava-se incompleto, com muitas fichas sem indicação das fontes que foram utilizadas para realizar a indexação dos objetos. O ponto de partida para a organização desse trabalho foi o de tentar dar continuidade ao fichário começado por Marília Duarte Nunes quando a museóloga ocupou o cargo até o final dos anos 1970 e compreenderia apenas o material para o qual a Nunes teria encontrado uma nomenclatura para a identificação. O trabalho de documentação museológica foi feito baseado em bibliografia variada e que estava disponível na época, de acordo com a tipologia do acervo. Para o acervo de plumária era utilizado como referência o livro “A arte plumária” de Berta Ribeiro. Para identificar o acervo referente a armas, foi utilizado Mário Ferreira Simões (o relatório produzido não indica qual ou quais obras do arqueólogo foram utilizadas), nos instrumentos musicais as referências eram “A introdução ao estudo da música indígena brasileira”, de Helza Cameu e “Musical and other sound instruments of the South American Indians: A comparative ethnographical study” de Karl Gustav Izikowitz. Berta Ribeiro não apontou em seus relatórios outros autores utilizados para indexar outras categorias de acervo como trançados ou objetos rituais, por exemplo.

A ressalva feita por Berta é a de que a documentação seguia as normas do Museu do Homem de Paris, que para a museóloga não se adaptavam bem às necessidades de consulta e recuperação da informação<sup>151</sup>.

a ficha segue as normas do Museu do Homem que, infelizmente, não se adaptam bem às necessidades de consulta do usuário. Assim, ao invés de constar no cabeçalho o nome da tribo, consta o local geográfico de origem, muito vago: Estado da federação. No item ‘notas complementares’ são dadas informações totalmente dispensáveis como ‘fabricação na tribo, uso na tribo’. As referências fotográficas, iconográficas, museográficas e bibliográficas, quando existentes, são muito genéricas.”<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> RIBEIRO, B. Setor de Museologia - Relatório e propostas, 1985. BR\_RJ\_MI\_OF\_2\_28. Serviço de Referências Documentais (SERED).

<sup>152</sup> idem.

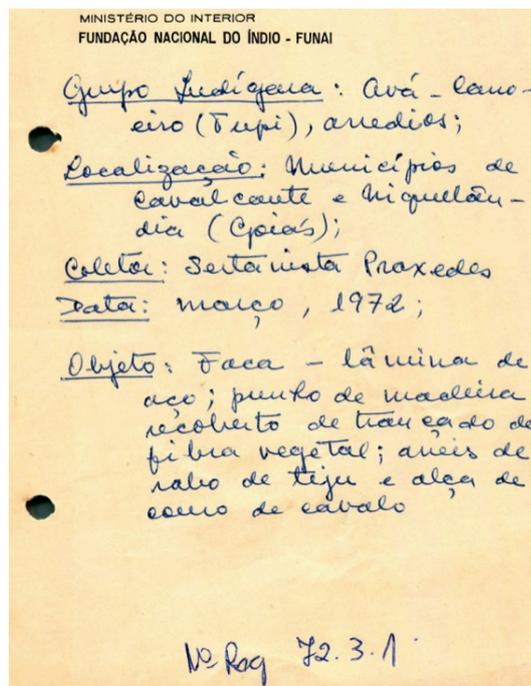


Figura 41 - Ficha de catalogação produzida pela museóloga Marília Duarte Nunes (SERED/Museu do Índio)

O projeto conduzido por Berta passava por atualizar e modernizar a documentação do Museu do Índio, produzindo tesouros e vocabulários controlados que pudessem ser utilizados por computadores<sup>153</sup>. É assim que surge a obra “Dicionário do Artesanato Indígena”, publicado pela primeira vez em 1988, e produzido enquanto Berta ainda trabalhava no Museu do Índio.

(...) retomo o projeto intitulado *Nomenclatura das coleções etnográficas* [grifo da autora] interrompido entre outubro de 1985 e fevereiro de 1986, quando realizei trabalho de campo no rio Tiquié. O projeto teve por objetivo elaborar um dicionário do acervo artefactual indígena, incluindo matérias-primas e técnicas de manufatura, a fim de normalizar a respectiva terminologia (...). Trata-se de criar uma linguagem documental controlada capaz de indexar documentos museológicos e facilitar o acesso às informações, assim estruturadas, mediante catalogação com uso do computador.<sup>154</sup>

Tais informações também constam no prefácio da edição de “Dicionário de Artesanato Indígena”, que quando publicado se torna a principal referência para indexação dos acervos etnográficos não apenas no Museu do Índio, mas em outros museus etnográficos, ou que possuem esse tipo de acervo em suas coleções. O Dicionário teria como um dos seus principais objetivos, além da função que lhe foi destinada, atrair os próprios indígenas que poderiam, através do Dicionário, recuperar as manifestações materiais de suas próprias culturas (RIBEIRO, 1988). Berta Ribeiro estabeleceu nove

<sup>153</sup> idem.

<sup>154</sup> RIBEIRO, B. Relatório das atividades desenvolvidas em 1987, 1987. BR\_RJ\_MI\_OF\_2\_32. Serviço de Referências Documentais (SERED).

categorias<sup>155</sup> taxonômicas que consolidaria a sua própria expertise e experiência de décadas na área, mas traria a inovação fundamental de desvincular as classificações de teorias evolucionistas que ainda persistiam na documentação museológica (OLIVEIRA et al, 2021). O “Dicionário de Artesanato Indígena” é, ainda hoje, a principal referência para documentação e catalogação das coleções do Museu do Índio.

A exposição que antecedeu o projeto com os Wajãpi, chamada “Corpo e Alma Indígena”, inaugurada em 1999, seguiria modelos similares aos das gestões anteriores. Se trataria de uma exposição de longa duração com a utilização de objetos de diversos povos, que construíram uma narrativa. Com o objetivo de apresentar o corpo como construção sociocultural, a exposição iria apresentar os objetos e rituais indígenas de diversos povos para cada etapa da vida: começando pelo nascimento, os ritos de iniciação da adolescência, casamentos e vida sexual até chegar à morte<sup>156</sup>. Parte da inovação seria a contratação do arquiteto Chicô Gouvêa para recursos cenográficos à exposição. O Museu do Índio contaria também com a participação de dois indígenas no setor educativo, responsáveis pela mediação com o público: Carlos Doethyró Tukano, do povo Tukano, e Marcelo Werá Djekupé, do povo Guarani e a relação estabelecida com público e mídia nesse sentido pouco é modificada às situações narradas no capítulo anterior. A participação indígena que contribua para a descolonização de práticas museológicas não pode ser baseada apenas pela inclusão dos indígenas no quadro de funcionários de um museu, que em muitos casos serve apenas como uma espécie de marketing para o museu (ROCA, 2015), na condição de possuidores de “objetos vivos” capazes de saciar a curiosidade do visitante, que nem sempre cumprem a função educativa que se pretende.



Figura 42 - Exposição "Corpo e Alma Indígena" (SERED/Museu do Índio)

<sup>155</sup> Armas, trançados, adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador, adornos plumários, cordões e tecidos, cerâmica, instrumentos musicais e de sinalização, utensílios e implementos de madeira e outros materiais e objetos rituais, mágicos e lúdicos.

<sup>156</sup> Cf. Jornal Museu ao Vivo. Museu do Índio/FUNAI, Ano XI, n. 18, 1999.

Reconhecemos a função educativa do museu como fator importante da comunicação museológica e na aproximação com o público, mas o questionamento primordial a se fazer aqui é porque os indígenas comumente ocupavam apenas estes papéis nos museus, inclusive no Museu do Índio, e não em outras posições?

Afirmamos anteriormente que discutir no que consiste a participação indígena passa, necessariamente, por analisar como serão construídas as interações entre indígenas e não-indígenas (profissionais do museu, curadores, etc.) através das negociações inerentes a esse processo. Não se trata, somente, de fazer prevalecer a perspectiva dos indígenas, embora, sem dúvida, essa também seja uma parte importante do processo. Desta maneira diferentes níveis de autoridade discursivas podem criar um intercâmbio de conhecimentos que sejam recíprocos (ROCA, 2015). O caráter dinâmico da musealização é atestado em articulações reflexivas, de cunho teórico-prático, que atuam a partir de uma necessidade social manifesta em arranjos que fogem, muitas vezes, do que é institucionalmente tomado como regra. O trabalho de participação e de colaboração com os indígenas - e de descolonização das práticas dos museus - diz respeito a um realinhamento de poder, conseguido por meio da redistribuição da autoridade, e que deve ser realizado de maneira contínua (AMES, 1999). O trabalho nesse nível em museus etnográficos, locais onde a disputa por sentidos investidos às culturas colecionadas produzem valores imprevisíveis (BRULON, 2019), torna a tarefa do museu desafiadora nas negociações simbólicas e de execução dos projetos desta natureza, ao mesmo tempo que transforma os museus em laboratórios metodológicos e dada as complexas relações entre as atribuições de musealidade, que resultam da imensa diversidade cultural materializada, mantida e comunicada nesses espaços.

### **3.1 - Novas coordenadas no tempo-espaço: Limites e possibilidades da participação indígena na musealização do Museu do Índio**

No passado a participação indígena nos museus esteve intimamente ligada ao que Fabian nos diz sobre aos regimes de memória dos museus nacionais, ligados à expansão colonial (FABIAN, 2001 apud PACHECO DE OLIVEIRA, 2012), que estruturou o lugar dos indígenas por muito tempo na historiografia hegemônica como os “outros”; aqueles distintos de ‘nós’, parcelas da humanidade que definimos precisamente por distância (espacial e geográfica) e por oposição” (PACHECO DE OLIVEIRA, 2012). O museu passa a produzir, então, a imagem dos indígenas que será representada e tomada como verdadeira, conduzindo e solidificando as narrativas e representações sobre os indígenas no imaginário popular, desempenhando papel destacado como legitimador de empresas coloniais e do conhecimento científico.

A maneira como a participação indígena ocorre dentro dos museus vai se modificando através dos anos, impulsionada tanto pela atuação de alguns profissionais ligados aos museus, quanto pelo crescente interesse dos indígenas que vão surgir atrelados às suas reivindicações políticas, tornando o museu em mais uma instância e ferramenta para as causas indígenas. A necessidade de diálogo e de uma melhor interação com os não-indígenas no sentido de apresentarem suas narrativas sem mediações ou deturpações torna-se um imperativo não apenas para mostrarem suas próprias culturas como compreendem da maneira ideal, mas também em denunciar crimes e abusos, combater preconceitos, e sensibilizar o não-indígena para questões políticas importantes. O museu torna-se, então, uma nova fronteira de resistência a ser conquistada. A experiência do museu Magüta, inaugurado em 1988, e considerado o primeiro museu comunitário indígena, é um bom exemplo neste sentido, pois funcionou como um mediador de um grave conflito entre os Ticuna, madeireiros e posseiros. Não foi um caminho fácil, pois a população não-indígena de Benjamin Constant, no interior do Amazonas, inicialmente tomou partido enfileirando-se ao lado de latifundiários e madeireiros, incluindo o prefeito do município. A aproximação entre os Ticuna e o restante da população local foi alcançada com participação decisiva do museu, que auxiliou no apaziguamento, ainda que temporário, da região em conflito e na aproximação da população local às causas propostas pelos Ticuna (FREIRE, 2003; PACHECO DE OLIVEIRA, 2012; ROCA, 2015; FAULHABER, 2020). Chama a atenção também o fato de que é através do seu museu que os Ticuna irão promover uma inversão do sentido colonialista conferido aos museus, promovendo memórias e conhecimentos que comumente eram desprezados nos museus que reproduziam narrativas hegemônicas (FAULHABER, 2020). O diálogo mais próximo com o pensamento indígena, segue Faulhaber, implica em

reputar descontinuidades com o ponto de vista dos exploradores, dos viajantes e dos pesquisadores que estabeleceram apropriações e reapropriações de textos, objetos e elaboraram conhecimentos sob a ótica do colonialismo eurocêntrico, e os “desvios de significado” [Fabian, 2001, p.167], desautorizando as falas dos colonizados no processo de opressão que se dizia civilizador (FAULHABER, 2020, p. 93).

Em outros países, como o Canadá, a criação dos museus indígenas acontece ainda antes do processo de indigenização dos museus de que trata Ruth Phillips. Seria, primeiro, a iniciativa dos povos originários canadenses que influenciaram o ponto de virada pós-colonial dos museus universitários e públicos a partir da década de 1980 a rever e reformular, junto aos indígenas, a maneira que eles irão se inserir nos museus se apropriando dos espaços, controlando a criação de suas próprias narrativas e mais importante, mudando o status de objetos vivos de museu para tornarem-se protagonistas na musealização. No Brasil, discutimos no capítulo anterior as experiências de participação indígena que ocorreram no Museu do Índio, em contexto bem diferente do praticado nos

museus canadenses, mas evidenciando, que ainda que fosse uma pauta pouco discutida e muito mal divulgada no país, as experiências começaram a surgir na segunda metade dos anos 1980 em atividades iniciadas por antropólogos, e não, como se levou a crer, por iniciativa dos indígenas. Em 1987 o Museu Magüta foi criado como o primeiro museu comunitário indígena do país na cidade de Benjamin Constant, no Amazonas. Embora gerido por indígenas, a sua criação foi uma ação que partiu por iniciativa de pesquisadores do Museu Nacional, liderados pelo antropólogo João Pacheco de Oliveira, com apoio financeiro de agências filantrópicas (PACHECO DE OLIVEIRA, 2012, p. 210-211). No entanto, essa experiência serviria como exemplo para que outras iniciativas de museus comunitários surgissem a partir da década seguinte, a partir da iniciativa dos próprios indígenas, como o Museu Kanindé, em Aratuba, Ceará, organizado por Cacique Sotero em 1995.

Ainda em 1987 foi inaugurada no Museu Paraense Emílio Goeldi em Belém, capital do Pará, a exposição “Ciência Kayapó: Alternativas Contra a Destruição”. A curadoria foi assinada pelos antropólogos Darrell Posey, Adélia Oliveira e Denise Hamú. O foco desta exposição seria a abordagem sobre os conhecimentos etnobiológicos produzidos pelo povo Kayapó, a partir dos saberes tradicionais sobre a preservação da natureza, sem deixar de lado os aspectos contemporâneos das manifestações culturais e cosmológicas desse povo, e os problemas que os Kayapó enfrentaram durante o contato interétnico (HAMÚ, 1992; OLIVEIRA & HAMÚ, 1992).

Produto de longo projeto de pesquisa etnobiológica coordenado pelo Dr. Darrell Posey na comunidade Gorotire, às margens do Rio Fresco no Sul do Pará, a exposição contou com duas versões. A primeira foi montada em Belém, no próprio Museu Goeldi, em 1987 e foi inteiramente concebida com a assessoria da comunidade Kayapó, seja através da discussão do projeto na própria aldeia, seja contando com consultores nativos permanentes da exposição. Um casal de Kayapó e seus filhos juntaram-se à nossa equipe por quatro meses auxiliando-nos na concepção da exposição que objetivou repassar ao público a riqueza dos conhecimentos desse grupo, acumulados ao longo de séculos. Em razão do diálogo franco estabelecido com a comunidade indígena, a inauguração contou com a presença de cerca de 100 Índios Kayapó e durante sua exibição pública foi visitada por diversas comunidades indígenas. No seu encerramento, organizou-se um Festival educativo, onde os Kayapó tiveram participação ativa como monitores de atividades. A última versão foi apresentada no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, por ocasião da Rio-92. Ampliada e atualizada, a exposição contou com a presença de 12 Kayapó, que durante 2 semanas desenvolveram atividades educativas com o público visitante em conjunto com a nossa equipe de educadores. (HAMÚ, 1992b, p. 59).

Em 1992 a exposição foi montada no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, no bojo da ECO-92. Berta Ribeiro participaria do projeto como consultora na qualidade de antropóloga, e indicaria em artigo publicado em 1994 que esta seria uma exposição produzida com a assessoria dos indígenas (RIBEIRO, 1994, p. 198), constituindo-se, possivelmente, na

primeira exposição produzida em um museu do país com essa proposta.

A exposição privilegiou um povo indígena específico em torno de um eixo conceitual, mas não encontramos documentos ou artigos que se propuseram a discuti-la, ou que deixassem claras as metodologias que constituíram o processo de elaboração da exposição e no que consistiria a participação dos Kayapó além de uma consultoria. No catálogo produzido para a mostra, há uma enumeração de itens com propostas para orientar “futuras pesquisas e políticas quanto às técnicas e suas aplicações no manejo tradicional de recursos naturais” (OLIVEIRA & HAMÚ, 1992, p. 39). Um dos itens propostos é justamente o de se privilegiar a participação indígena: “O desafio real está na implementação de projetos alternativos que incluam os *povos tradicionais como participantes intelectuais em todos os estágios de planejamento e implantação do projeto*” (idem, p. 40, grifo das autoras). Embora ambas as iniciativas tenham ocorrido em períodos muito próximos, não foi possível observar a criação de uma “tradição” em se produzir exposições envolvendo diretamente os indígenas em todo o projeto, ou movimentos por partes dos museus, seus profissionais, antropólogos, museólogos e de povos indígenas para a criação de políticas públicas específicas para “encararem o desafio” colocado pelas autoras no parágrafo anterior.

Outra iniciativa que teria algum tipo de participação indígena ocorreria somente em 2000 na exposição itinerante “Brasil+500: Mostra do Redescobrimento”, montada primeiramente no Parque do Ibirapuera na capital paulista em abril, e depois no Rio de Janeiro a partir de outubro, dividida em diversos museus da cidade. A megaexposição teve curadoria geral de Nelson Aguilar e contou com curadores adjuntos para cada um dos doze módulos da mostra<sup>157</sup>. O módulo chamado “Artes Indígenas”, com curadoria da museóloga Lucia Van Velthem e do antropólogo português José Antônio Braga Fernandes Dias, dedicou-se a exibir objetos indígenas de museus brasileiros e europeus coletados e datados entre os séculos XVIII e XX (LAGROU & VAN VELTHEM, 2018, p. 143). A ideia de participação indígena da mostra constitui-se em performances artísticas de alguns povos convidados, como os Bororo e os Xavante, e a construção de módulos cenográficos como rodas de buriti e postes para cerimônias fúnebres dos Bororo<sup>158</sup> (MÜLLER, 2001). A ideia de participação indígena que se coloca na mostra é similar ao que apresentamos em todo o trabalho: indígenas contratados para apresentarem sua cultura como performance, montar módulos do que seria considerado representativo para sua cultura de acordo com a opção curatorial, mantendo-os como atores subalternizados.

---

<sup>157</sup> A exposição foi montada originalmente em 12 módulos: Arqueologia, Artes Indígenas, Arte Afro-brasileira, O Negro de Corpo e Alma, Arte dos Séculos XVII e XVIII, Arte do Século XIX, Arte Popular, Imagens do Inconsciente, O Olhar Distante, Arte Moderna e Contemporânea e Carta de Pero Vaz de Caminha. Cf. ABREU, G. Outros 500. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 2000. Caderno B, p. 1-2.

<sup>158</sup> Cf. FIORAVANTE, C. Brasil 500 anos traz o índio para a cidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 de dezembro de 1999. Ilustrada.

A participação dos indígenas nas mostras sobre os Kayapó e “Brasil+500” não foram retratadas em muitos artigos. A ausência de registros escritos, principalmente artigos, com a proposta de debater como essa participação indígena efetivamente acontece, e a ausência de diálogo sobre como os indígenas figuram nos museus, indicam que não houve interesse dos antropólogos e museólogos brasileiros – e por extensão os museus - a montar exposições em formatos colaborativos. Por formato colaborativo, entendemos museus e centros culturais em que se observe a atuação do indígena como sujeito produtor de significados, ocupando posições em que a redistribuição de poder e status colocada por Ames aconteça, e não a dos indígenas como “consultor” (ou tradutor da própria cultura), montador de instalações, ou de educador treinado para repetir o discurso institucional previamente elaborado, sem permissão para produzir seus próprios enunciados. Por exemplo, no único artigo encontrado sobre a experiência com os Kayapó que descrevia brevemente a forma de atuação dos indígenas na exposição, assinado por uma das curadoras, Denise Hamú, podemos vislumbrar como os indígenas foram se inserindo nos projetos de exposição, primeiro em 1987, depois em 1992, partindo da mesma percepção de indígenas reconhecidos como informantes de um trabalho antropológico ou sob uma perspectiva que tentaria ser pedagógica (ou de marketing da exposição) como educadores, em circunstâncias muito parecidas às que foram levantadas anteriormente neste trabalho sobre as práticas que também ocorreram no Museu do Índio.

Ainda que não se constitua o objeto primordial desse capítulo, é possível constatar que as atividades desenvolvidas com indígenas foram apenas pontuais e não houve interesse ou possibilidade em gerar projetos de longa duração ou que previssem uma continuidade. Debater as possibilidades e limites da inserção dos indígenas nos museus como sujeitos, de 1980 até os anos 2000 parece ter sido sempre privilegiando a construção produzida por especialistas, relegando o indígena a um papel secundário na participação indígena – quando havia. No breve levantamento produzido por Lagrou e Van Velthem (2018) sobre as exposições e catálogos produzidos a partir dos anos 1980 sobre arte indígena, toda a produção elencada no período pressupõe apenas um único olhar a partir da tradução dos códigos culturais produzidas única e exclusivamente feita por antropólogos, museólogos ou especialistas de outras áreas do saber que trabalhe com os indígenas. Não questionamos a validade de nenhuma das produções e sua importância, assim como defendemos que o trabalho desenvolvido sobre os povos indígenas, produzido de maneira responsável, tem valor científico. A crítica é que a inclusão dos indígenas em processos participativos ou colaborativos, salvo raras exceções, não estavam na agenda dos museus brasileiros, nem de antropólogos, nem de museólogos.

A primazia dos cânones científicos, manifestados através de suas figuras de autoridade disciplinar, com as desigualdades de poder construídas nessas relações excluem quaisquer possibilidades de perspectivas outras se não as autorizadas por essa

estrutura (QUIJANO, 2005; CLIFFORD, 2011). As exposições são sobre os indígenas e não com os indígenas. Atribui-se, então, ao “outro” por meio da tradução, uma identidade nítida que vão fornecer ao observador uma “leitura sem interrupções” (CLIFFORD, 2011), ou seja, sem a possibilidade de ser levado em consideração a sabedoria do indígena, sem que seja, necessariamente interpretada ou mediada, mantendo o subalterno na condição histórica de silenciado. Essa situação vai de encontro ao colocado pela museóloga Marília Xavier Cury (2013), em que seria a partir dos anos 1980 que os museus, afetados diretamente pelas demandas dos indígenas, se veem obrigados a reelaborar e reinterpretar suas coleções e exposições, e a produzir uma musealização capaz de assegurar o direito da construção de autonarrativas, ao menos no contexto dos museus brasileiros.

No caso do Museu do Índio a presença dos indígenas constituindo atores na musealização foram mediadas pela mesma lógica da autoridade científica que mencionamos anteriormente. Alguma ressalva pode ser feita sobre a atuação de Cuhkrã como restaurador, promovendo intercâmbio de conhecimentos com as museólogas do museu, e nesse caso sendo possível observar certa inversão da lógica estruturante que permeia a colonialidade do saber, com o indígena alçado a posto de autoridade etnográfica e museológica. Se mudanças significativas de trabalhar com os povos indígenas no museu não puderam ocorrer, possivelmente o maior ponto positivo das iniciativas da gestão de Cláudia Menezes a partir de 1986, foi o entendimento de que os indígenas deveriam ocupar os espaços do museu.

No período do final dos anos 1990 e início do ano 2000 a ocupação indígena do Museu do Índio ainda ocorreria nos mesmo moldes do que ficaria estipulado e repetido pelo museu nas décadas anteriores: contratação de dois educadores indígenas para atuar como mediadores na exposição “Corpo e Alma Indígena”, oficinas no mês de abril com contação de histórias com os indígenas do povo Kuikuro Tabata Kuikuro, Maricá Kuikuro e Ianamá Kuikuro e performances culturais com a participação de 42 indígenas do povo Krahô, com cantos, danças e as tradicionais corridas de tora<sup>159</sup>.

A colocação do restaurador indígena canadense John Moses, no artigo do também restaurador da nação Maori, Tharron Bloomfield é ilustrativa “atualmente não é bom o suficiente para nós simplesmente nos envolvermos periodicamente com grupos aborígenes no nível comunitário ou no nível institucional em projetos finitos específicos” (MOSES, 2008 apud BLOOMFIELD, 2013, p. 139, tradução nossa). Esse mesmo sentimento apareceria com o projeto desenvolvido pelo Museu do Índio com o povo Wajãpi, embora, como veremos a frente, a questão da participação indígena precise ser questionada e problematizada, havia o interesse em realizar um trabalho de longa duração que criasse um novo paradigma a ser seguido pela instituição em seus projetos futuros,

---

<sup>159</sup> Relatório de atividades: Exercício 2000. Museu do Índio/FUNAI, 2000. Serviço de Referências Documentais (SERED)

envolvendo os povos indígenas como condição primeira pra a realização de projetos. A execução do projeto com os Wajãpi não surge espontaneamente no Museu do Índio, como buscaremos demonstrar, mas ligado a processos internos de recuperação do próprio museu que estava buscando parcerias para recuperar seus espaços, acervos e desenvolver uma nova exposição, sob uma nova proposta: transformar o museu em um prestador de serviço eficiente para os povos indígenas<sup>160</sup> e abdicar do caráter enciclopédico que ainda permeava as exposições etnográficas produzidas no museu até então, e, portanto, evitar a percepção do “índio genérico” que o Museu do Índio não conseguira desfazer em suas exposições passadas.

A primeira tentativa do museu em estabelecer parcerias que pudessem ao mesmo tempo recuperar a instituição e elaborar uma nova exposição seria recorrer à própria FUNAI em uma solução “caseira”. A proposta, de acordo com Levinho, seria, através da FUNAI, com o apoio da agência alemã *Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit* (GTZ) que desenvolveu muitos projetos no Brasil direcionados ao meio-ambiente e às populações indígenas nos anos 1990<sup>161</sup>. O objetivo inicial de Levinho era o de montar uma exposição voltada para a questão das demarcações das terras indígenas

Era de fundamental importância fortalecer o museu dentro da FUNAI. Fortalecer o museu enquanto uma proposta política para a questão indígena. Porque sempre tem uma questão política muito forte. Eu gostaria de transformar o museu em um instrumento de divulgação dos trabalhos de demarcação de terras indígenas. Para dar suporte político através das exposições ao trabalho de demarcação de terras indígenas. Em um primeiro momento foi isso. Mostrar para a opinião pública a importância desse trabalho para os indígenas e para a sociedade, dentro da lógica de prestar serviço aos povos indígenas, essa também era a questão<sup>162</sup>.

A articulação dentro da FUNAI não deu certo e o projeto teve que ser inteiramente reformulado. O novo projeto proposto em conjunto pela direção, pelo setor de Museologia e por antropólogos que trabalhavam no museu seria produzido em 1997 sob o título “Tempo e Espaço na Amazônia: Variações indígenas sobre um mesmo tema”. O projeto expositivo inicial previa uma abordagem construída pelos próprios funcionários do museu (antropólogos e museólogos, principalmente) sobre os Apurinã, Wajãpi e de povos da região do Alto Rio Negro<sup>163</sup>. A versão preliminar e estruturada do projeto, elaborada em 1998, apresentou uma concepção de exposição em linguagem antropológica especializada, de conteúdos estruturalistas seguindo os modelos dicotômicos de análise elaborados por

<sup>160</sup> LEVINHO, J. C. Comunicação pessoal, 06 de abril de 2022.

<sup>161</sup> Cf. VALENTE, R.C. Acordos, projetos e programas: uma abordagem antropológica das práticas e dos saberes administrativos da GTZ no Brasil. 2007. 380f. 2v. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

<sup>162</sup> LEVINHO, J. C. Comunicação pessoal, 06 de abril de 2022.

<sup>163</sup> Relatório geral do Museu do Índio - 1997. Museu do Índio/FUNAI, 1997. Serviço de Referências Documentais (SERED)

Lévi-Strauss: floresta x aldeia, aldeia x casa, sagrado x profano, apresentados através de ambientações com espaços concebidos de acordo com cada sociedade retratada<sup>164</sup>. A proposta inicial da mostra também contou com subprojetos a ocorrerem em paralelo com a exposição de longa duração: publicação de catálogo da exposição, uma exposição fotográfica com os povos do Rio Negro (com previsão de produção de catálogo também para essa mostra paralela), a construção de uma casa tradicional Wajãpi equipada com computadores para realização de atividades educativas, apresentados novamente à agência alemã GTZ e ao governo brasileiro, via lei Rouanet, em busca de parceria e financiamento<sup>165</sup>, sem sucesso. A necessidade de se estabelecer parcerias ia além do projeto expositivo e passava pela necessidade de recuperação do museu, de suas reservas técnicas e de seus acervos.

Na década de 90 a FUNAI vivia uma crise permanente. O museu também, estávamos recuperando o museu, saindo de uma crise e precisávamos de aliados. E a consequência depois de você recuperar o museu é fazer um projeto expositivo no museu, bem organizado (...). Uma instituição museológica ela tem sempre um passivo enorme. Aí a direção para fazer coisas e consertar o que tava ruim lá atrás é um esforço gigantesco, um esforço enorme. Você leva anos - levamos mais de 6, 7 anos para colocar minimamente aquele museu funcionando. e tem todo o acervo... Eu trouxe de volta todo o acervo fílmico, que estava fora do museu há anos, trouxe a documentação do SPI que estava no Arquivo Nacional e que é superimportante para a questão fundiária, da demarcação das terras indígenas. Na verdade, ali no prédio só tinha o acervo de objetos que estava numa situação precária. Precisamos recuperar tudo, trazer os documentos, tratar tecnicamente esses documentos e garantir a preservação, treinar o pessoal do museu e arrumar dinheiro para isso tudo. (...). Em 1997 eu vou procurar várias ONGs, por que? Porque eu queria estar associado às instituições de pesquisa, ONGs e as organizações indígenas para produzir algo que fosse atual. Porque essas pessoas estavam ali dialogando com os indígenas. Eu não, o museu não estava. O museu não tinha técnicos, o museu não tinha pessoal. Tentei transformar o espaço do museu em algo dinâmico e fosse apropriado principalmente pelos indígenas. De coisas que fossem do interesse dos indígenas<sup>166</sup>

O Museu do Índio continuou tentando angariar apoios de outras organizações não governamentais, fundos de financiamento de pesquisa e de pesquisadores que atuassem junto aos indígenas, modificando a proposta: primeiro com a ideia de abordar os povos do Alto Rio Negro e o mito da Cobra Grande presente na cosmologia desses povos indígenas e não obteve sucesso. Posteriormente levou a ideia ao Centro de Trabalho Indigenista (CTI), e em conversas com a antropóloga da Universidade de São Paulo (USP), Dominique Gallois, decidiram levar o projeto para os Wajãpi do Amapá, povo que a antropóloga já desenvolvia trabalhos e pesquisas há muitos anos. Assim o museu estaria firmando o primeiro sistema de parcerias do Museu do Índio para produzir exposições, ampliando a

<sup>164</sup> Tempo e Espaço na Amazônia: variações indígenas sobre um mesmo tema. Exposição Etnográfica (estudo inicial). Museu do Índio/FUNAI, 1998. Serviço de Referências Documentais (SERED)

<sup>165</sup> Relatório geral do Museu do Índio - 1997. Museu do Índio/FUNAI, 1997. Serviço de Referências Documentais (SERED)

<sup>166</sup> LEVINHO, J. C. Comunicação pessoal, 06 de abril de 2022.

inserção dos povos indígenas no museu, estabelecendo um modelo de gestão que se repetiria através dos anos. O modelo de parcerias seria estabelecido partindo de alguns pontos principais que pudemos identificar.

De acordo com Levinho<sup>167</sup>, para o museu poder cumprir a ideia de prestador de serviço para os indígenas, precisaria primeiro resolver duas questões que considerava primordiais: focar na recuperação de todos os acervos do museu e em sua documentação. Para isso o museu iria firmar parcerias que viabilizassem apoio financeiro e contratações de serviços técnicos voltados para recuperar a estrutura do museu, de maneira que pudesse fornecer condições adequadas para a conservação dos acervos, e fornecer meios necessários para a documentação dos acervos, com digitalização, treinamento, compra de equipamentos e construção de vocabulários controlados. O museu conseguiu o apoio da Fundação Vitae, que financiou as obras de recuperação das reservas técnicas, do tratamento técnico e de digitalização dos acervos museológicos e arquivísticos do Museu do Índio e também apoiou a construção da nova exposição. Algumas outras mudanças também foram estabelecidas: à época o museu não possuía nem verba nem quantitativo pessoal e de técnicos para dar conta sozinho de elaborar e executar projetos de grandes proporções, o que apontaria a necessidade de parcerias que extrapolassem a questão financeira. O museu contaria pela primeira vez com a figura do curador para assinar as exposições.

A exposição “Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi” começa a tomar forma em 2001, quatro anos após as primeiras tentativas de se estabelecerem parcerias para viabilizar o projeto. O primeiro projeto apresentado pela antropóloga e curadora Dominique Gallois possuía o título “Cosmologia: os ritmos da vida cotidiana e ritual entre os Wajãpi”, e foi modificado e rebatizado para “Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi” mantendo seu objetivo:

difundir, entre o público não especializado, conhecimentos antropológicos que serão veiculados em linguagem acessível e com instrumental variado, de modo a suscitar maior respeito pelos conhecimentos e modos de vida indígenas; criar a oportunidade para a aproximação e diálogo entre representantes do povo Wajãpi e o público do Museu do Índio<sup>168</sup>.

A partir desse projeto, o Museu do Índio estabeleceu, gradualmente, algumas mudanças na musealização do patrimônio cultural indígena a partir da implementação do sistema de parcerias. A parceria que se estabelece é entre o museu e instituições e especialistas que desenvolvem pesquisas sobre os povos indígenas e não diretamente com os povos indígenas. As propostas do diretor José Carlos Levinho, e o motivo de formar parcerias com especialistas para a criação das exposições no Museu do Índio estavam

---

<sup>167</sup> *idem.*

<sup>168</sup> GALLOIS, D. *Cosmologia: os ritmos da vida cotidiana e ritual entre os Wajãpi - Proposta de exposição para o Museu do Índio/FUNAI*, Rio de Janeiro. Museu do Índio/FUNAI, 2001.

ancoradas em quatro metas

Em primeiro lugar, realizar exposições que focalizassem culturas indígenas particulares, questionando a visão que perdurou por muito tempo dentro e fora da instituição a respeito da representação de um índio brasileiro genérico. Em segundo lugar, realizar exposições assinadas por antropólogos que trabalhassem com grupos indígenas específicos, valorizando as curadorias, ou seja, valorizando a adoção de um ponto de vista particular, nomeando o sujeito do conhecimento, a perspectiva a partir da qual cada cultura é construída. Em terceiro lugar, estimular a participação dos próprios grupos cujas culturas eram representadas no museu, de modo a favorecer o intercâmbio entre esses grupos, os curadores da exposição e os técnicos do museu e de modo que as exposições apresentassem resultados também para os índios. E, em quarto lugar, inserir a exposição num contexto de modernização da instituição, utilizando sofisticadas técnicas museográficas e visando conferir a essas culturas particulares o mesmo status de outras exposições em museus das chamadas 'altas culturas'<sup>169</sup>.

A questão que pensamos ser necessária a se refletir diz respeito aos limites e possibilidades que o museu possui na efetivação de uma curadoria não-indígena e na implementação dos demais processos museológicos que integram a musealização, analisando as negociações e trocas que configuraram a participação indígena criada a partir do sistema de parcerias, e não em realizar uma análise da exposição em si. O critério para seleção dos povos a tomarem parte dos projetos expositivos, a exemplo do que aconteceu com os Wajãpi, seria mais pelas oportunidades que apareciam ao Museu do Índio<sup>170</sup>, que replicaria esse modelo de buscar parcerias com especialistas, antropólogos em sua maioria, para criar projetos de exposição de longa ou de curta duração e viabilizar, depois, os investimentos necessários para sua execução. Por vezes o Museu do Índio, através da direção, surgia com uma ideia de projeto de exposição e criação de coleções, em outros, esse projeto era levado ao museu, pelos próprios especialistas interessados em mostrar os resultados de suas pesquisas. Essas propostas eram, então, levadas aos coordenadores em reuniões que decidiam pela sua viabilidade e execução<sup>171</sup>.

Essa opção pelo especialista ocupando o cargo de curador, nomeando-se o "produtor do conhecimento", em parte ocorre porque a FUNAI não produz mais trabalhos de campo como produzia nos tempos da SE, ou no correr dos anos 1970. A mudança do escopo de atuação das políticas indigenistas implementadas na FUNAI não prescindia de um antropólogo *in loco* para produzir conhecimento do ponto de vista de se produzir uma etnografia. O trabalho indigenista mais voltado para a questão fundiária e de assistência às aldeias, levou o museu a buscar essa parceria externa que seria o elo entre o museu e os indígenas para comunicar essas culturas em exposições e construir coleções, inclusive porque o Museu do Índio também não possuía em seus quadros funcionais antropólogos que desenvolvessem pesquisas com um povo específico, e pessoal apto para desenvolver

<sup>169</sup> LEVINHO, J.C. Jornal Museu ao Vivo, n. 20, ano XII. Museu do Índio/FUNAI, 2002.

<sup>170</sup> LEVINHO, J. C. Comunicação pessoal, 30 de maio de 2018.

<sup>171</sup> *idem*.

trabalhos museográficos de grande envergadura. O ponto é que o Museu do Índio, sozinho, não teria – e ainda não tem - como executar projetos culturais dessa magnitude, que envolvam tantas pessoas, pesquisas etnográficas de longa duração entre os indígenas – ou produzida pelos indígenas - e etapas por conta própria.

A relação do Museu do Índio com os antropólogos se estabelece de maneira bastante diferente com o passar dos anos e reflete, de certo modo, o status da ciência antropológica no Brasil de acordo com o período que se queira assinalar. O trabalho produzido em campo durante a pesquisa antropológica por muitos anos rendeu uma grande quantidade de textos representacionais sobre determinadas culturas (ou de certos aspectos relacionados a uma dada cultura), e que o papel do indígena na pesquisa seria principalmente o de produtor e fornecedor de ricas coleções. O trabalho de coleta, interpretação e tradução materializadas principalmente na documentação museológica e na comunicação das coleções, estão centradas na *experiência do scholar* (CLIFFORD, 2010 p. 33, grifo do autor). O ato de produzir um “todo cultural” que fizesse sentido para o olhar do antropólogo no momento da coleta seria como “recolher pedaços de um mundo que se quer compreender e do qual se quer fazer parte, ou então dominar” (SUANO, 1986, p.12 apud GRUPIONI, 2008, p. 21). A autoridade experiencial geraria uma fonte unificadora da autoridade do campo (CLIFFORD, 2011), oriunda das relações estabelecidas entre antropólogos e seus “informantes”. Os objetos (e também as culturas, nesse sentido) seriam ordenados, classificados, preservados para serem posteriormente exibidos de acordo com a tradução e os significados compreendidos pelo olhar do especialista. A essa maneira de se musealizar as culturas indígenas, procuramos abordar no primeiro capítulo, principalmente com a entrada de Darcy Ribeiro, primeiro como etnólogo da SE, e posteriormente como diretor do Museu do Índio e na formação das coleções resultados de seus trabalhos de campo, principalmente com os Kadiwéu e os Ka’apor.

A atuação entre antropólogos e as culturas indígenas que passaram a existir no museu foi construída em um equilíbrio difícil de ser produzido de negociações conduzidas pela curadora a partir da demanda dos indígenas com o museu, do trabalho da curadora sobre a cultura Wajãpi, e do próprio Museu do Índio que a depender da etapa do projeto atuou à distância, ou com mais proximidade. Dos indígenas partiu a demanda da produção de publicações para deixar registrado seus padrões gráficos corporais, o *kusiwa*<sup>172</sup> e outra sobre o manejo tradicional da roça<sup>173</sup>. Outras demandas foram sobre a venda de artesanatos e produtos produzidos pelos Wajãpi em benefício do Conselho das Aldeias Wajãpi (APINA), e a aquisição pelo Museu do Índio de objetos que foram incorporados às suas coleções, apresentações de músicos Wajãpi, a construção de uma casa tradicional

---

<sup>172</sup> Cf. MUSEU DO INDIO. Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica Wajãpi. Rio de Janeiro: Museu do Índio-FUNAI/APINA/ CTI/NHII-USP, 2002.

<sup>173</sup> Cf. MUSEU DO INDIO. Wajãpi rena: roças, pátios e casas. Rio de Janeiro: Museu do Índio-FUNAI/APINA/ CTI/NHII-USP, 2002.

(*jurá*) no museu, a produção de um documentário sobre os processos da exposição com depoimentos dos Wajãpi a respeito de seus interesses em veicular elementos de sua cultura em uma exposição, com a colaboração de dois cinegrafistas Wajãpi - Muru Wajãpi e Kasiripinã Wajãpi -, a participação em eventos como mesas de debate e a itinerância da exposição.

A metodologia adotada pelo Museu do Índio no sistema de parcerias, estabeleceu que a criação do projeto de exposição, tema e a construção narrativa seria de responsabilidade da curadora, em diálogo e a depender concordância dos Wajãpi, conduzida pelas negociações que iriam gradativamente aparecendo conforme as etapas do trabalho fossem avançando.

Não adianta falar que o roteiro é deles porque isso não é verdade. Porque os indígenas, que nunca mexeram numa exposição, nunca viram um museu como era o caso, não tinham noção do que pode ser um roteiro de exposição. Então eu propus. E propus de uma maneira muito simples de algumas áreas de expressão deles: música, canto, xamanismo, pintura corporal e aí eles entenderam. E a ideia era de que todos os objetos que eles produzissem seriam feitos. Isso é uma leitura minha. Claro, aceita e dialogada com eles. Mas eles nunca teriam a ideia “vamos fazer uma entrada pela cosmologia, e a cobra grande, e o xamanismo”<sup>174</sup>.

Como povos fundados na oralidade, a ideia de se produzirem coisas escritas no papel não fazia muito sentido para alguns dos Wajãpi, principalmente os mais velhos.

O que eu digo curadoria não dá para dizer que é uma curadoria compartilhada porque não sabiam escrever o roteiro, não é isso. O que eles decidiram ter como objeto é praticamente todos os objetos da cultura material deles. (...) e eles decidiram quem fazia o quê e o que precisava ter. Detalhes da pintura corporal, vários tipos de carimbos, eu teria esquecido. E eles lembraram, decidindo o que vai em cada vitrine. O que eles não participaram é da parte mais escrita da coisa<sup>175</sup>.

Ou seja, o projeto era organizado pela curadora, que mantinha o elo de comunicação entre as demandas dos Wajãpi a serem negociadas com o museu. A exposição seria apenas um aspecto da negociação estabelecida entre as partes

O que eles querem? Eles querem visibilidade, eles querem participar de todo o processo. Não é a exposição. A exposição é um aspecto da história. (...) É um acordo de igual pra igual. O interesse em participar de eventos que podem retornar em visibilidade para o conselho da APINA. (...) A gente fez um acordo em torno da exposição, a exposição era do interesse do Museu do Índio, mas em torno da exposição se construiu um acordo. ‘Eu quero uma exposição, e o que vocês querem? É essa a coisa nova que a gente produziu. Veja bem, é um acordo. Não sou eu que trago essa perspectiva. No acordo os indígenas se posicionam, não sou eu que ‘dou’ isso a eles. Eles se posicionam, eles que demandam. A exposição vai ser assim, vai ser desse jeito, nós queremos isso, queremos aquilo<sup>176</sup>.

<sup>174</sup> GALLOIS, D. Comunicação pessoal, 29 de abril de 2022.

<sup>175</sup> idem.

<sup>176</sup> LEVINHO, J. C. Comunicação pessoal, 06 de abril de 2022.

A demanda da exposição “Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi” não partiu diretamente dos Wajãpi, mas do Museu do Índio e do interesse da antropóloga Dominique Gallois, como desdobramento de um trabalho sobre a cultura e de briga por direitos Wajãpi que já havia sido iniciado há muitos anos.

Não fomos nós, eu e os Wajãpi que propusemos. O contexto é que eles foram pioneiros de experiência participativa de demarcação com apoio da GTZ, a coisa da cooperação alemã. E então eles foram um piloto que infelizmente não seguiu depois, de uma demarcação participativa. Não é autodemarcação porque é uma demarcação orientada pela FUNAI, mas eles participaram. Depois tiveram vários apoios relativos à cooperação com a Alemanha. E aí o Levinho queria fazer uma exposição e nessas conversas com o GTZ se pensou em fazer uma exposição no âmbito dos povos com apoio do projeto. E aí se pensou em uma exposição com vários povos (...). Aí o Levinho nos ofereceu o museu. De princípio eu recusei. Imagina, encher seis salas, disse que não, não, não e não. Aí ele me convenceu. Como ele me convenceu? No mesmo momento a gente estava... aí sim, interesse dos Wajãpi - eu achei e propus para eles - que era a candidatura ao patrimônio imaterial da UNESCO. E a candidatura ao patrimônio imaterial seria a possibilidade de dar luz, um foco sobre eles que permitiria ter uma verba, dava apoio. Quando teve um roubo dos desenhos por parte daquele arquiteto - ele simplesmente pegou os desenhos do livro do Museu do Índio e copiou (...). Aí o procurador do IPHAN entrou na ação e fez o cara pagar uma indenização e etc. Então eu sabia que o apoio da UNESCO viabilizada por uma instituição como o Museu do Índio seria uma coisa importante e eu levei isso aos Wajãpi e eles falaram ‘mas a gente quer fazer a exposição’. Isso me fez aceitar a proposta. Topamos (...)<sup>177</sup>.

Clifford (1997) afirma que os processos colaborativos em museus nunca são fáceis, impõem uma série de desafios e partem de disputas, de mobilizações, reivindicações e negociações por parte dos grupos sociais com o Estado e os museus. A inclusão de maiores opções e um engajamento real nas agendas políticas no planejamento das exposições figuram como o meio pelo qual os museus poderão abandonar paternalismos, e o histórico de exclusão e condescendência (idem). Não há um manual de instruções a ser seguido para a descolonização dos museus e o estabelecimento de parcerias que garantam a participação ativa dos indígenas nos processos de musealização que garanta seus direitos de controle sobre como suas culturas serão documentadas e exibidas.

O encontro que foi promovido entre o Museu do Índio e o povo Wajãpi, intermediado pela antropóloga Dominique Gallois ocorreu em um momento em que os indígenas também buscavam apoio e visibilidade para suas próprias causas. Os Wajãpi vivem no norte do estado do Pará, no Amapá e na Guiana Francesa, divididos em 48 aldeias. A reprodução dos costumes e tradições dos Wajãpi do Amapá diferenciam-se significativamente do mesmo grupo da Guiana Francesa, tanto em função do padrão de adaptação ecológica à região de serras do noroeste do Amapá (e não às margens de rios, caso dos Wajãpi do Oiapoque) como na suas experiências de contato, tendo os do Amapá ficado mais isolados,

<sup>177</sup> GALLOIS, D. Comunicação pessoal, 29 de abril de 2022.

até a década de 1970, da convivência com a população não-indígena. Em 1973 os Wajãpi foram contatados por uma equipe de atração da FUNAI no contexto de abertura da rodovia Perimetral Norte (BR-210), e posteriormente a invasão das terras pelo garimpo, forçaram o contato indígena com os não-indígenas o que trouxe prejuízos e muita violência para os Wajãpi, chegando a ser considerados oficialmente como um povo indígena em vias de extinção. A partir dos anos 1980, os Wajãpi decidem sozinhos reivindicar para si a defesa e controle do seu território, limitando o acesso das não-indígenas e começaram, por conta própria, a expulsão dos invasores. Com 48 aldeias, a terra indígena (TI) Wajãpi, foi demarcada oficialmente<sup>178</sup> pelo governo brasileiro em 1996, dois anos após a criação da APINA (IPHAN 2006; GALLOIS, 2012; AIKYRY WAJÃPI, 2012).

Além da questão territorial, os Wajãpi, à época dos diálogos de montagem da exposição no Museu do Índio, estavam reivindicando maior controle sobre seus padrões gráficos, o *kusiwa*, que se tornou alvo do uso comercial e indiscriminado por parte dos não-indígenas e em uma melhor comunicação da sua própria cultura com o mundo exterior. O modelo de gestão dos Wajãpi em relação ao *kusiwa* está fundado na ideia da “perda” desse saber tradicional: uma no sentido de uma “perda interna” da cultura, uma vez que os mais jovens foram perdendo o interesse por certos aspectos tradicionais da cultura Wajãpi (arte verbal, pintura corporal, rituais, etc.) (GALLOIS, 2005), e outra externa que procurava coibir o uso e a circulação indiscriminada dos grafismos fora das aldeias, que também acarretaria em um outro tipo de perda, ainda mais importante, que é o da circulação de saberes (GALLOIS, 2012). Sobre o segundo aspecto, a antropóloga Dominique Gallois destaca a explicação fornecida por Kurupi Wajãpi

Se uma pessoa vem estudar esse conhecimento, aí ele descobre tudo, o valor desse desenho (*kusiwa*) e o valor dele não vai ficar aqui com a gente mais. Por isso que a gente tem medo, porque daqui a pouco não vai ser valorizado o nosso conhecimento, valorizado as nossas pinturas e por isso a gente tem de cuidar disso aí... Quando uma pessoa tem interesse em aprender e entender esse conhecimento, quando a pessoa descobre esse conhecimento, ele não vai ter mais valor porque ele já aprendeu, ele não vai mais ser interessante para aprender mais. Então ele vai usar a valorização fora da terra indígena, e vai valorizar para ele. Por isso a gente não pode autorizar... Mas se a gente autorizar, aí ele vai levar, vai produzir muito, fazer livro, muitos, vai servir para ele a valorização. Ele pode vender, ganhar dinheiro e a gente não ganha nada por aqui, porque ele já levou o valor dela. (KURUPI WAJÃPI apud GALLOIS, 2012, p. 22).

A questão financeira não está de todo eliminada. Ainda que não se configure no argumento central, para os Wajãpi o uso indiscriminado por pessoas externas passa por essa questão; em caso de haver uma situação que envolva transação monetária não seriam os “de fora” a ganhar dinheiro com o *kusiwa* ou qualquer outra manifestação cultural Wajãpi, mas sim os próprios Wajãpi como autores do *kusiwa*, e portanto seus únicos

<sup>178</sup> Homologada pelo Decreto 1.775 (DOU, 24/05/96), com uma extensão territorial de 6.070,17 km<sup>2</sup> no Amapá

beneficiários (GALLOIS, 2012). Haveria ainda um terceiro fator de ordem cosmológica: para os Wajãpi o uso indiscriminado dos grafismos acarretam em punições para seu povo materiais e padrões utilizados possuem características próprias, como por exemplo, o urucum que está vinculado à proteção de seres perigosos da floresta, ou os padrões aplicados em jenipapo, que aproximam entidades espirituais, tornando-as perigosas para pessoas em luto ou crianças muito pequenas, por transformar estas pessoas que a usam visíveis aos mortos (IPHAN, 2006). Não se trata apenas de proteger o *kusiwa* do seu uso comercial por pessoas externas e não autorizadas. Também não estão interessados em eternizar elementos de sua cultura, “o objetivo é alcançar maior respeito e compreensão de sua capacidade de integrar objetos, técnicas e reflexões aos seus modos de perceber e de se posicionar no mundo”. (GALLOIS, 2005, p. 112).

O *kusiwa* sintetiza a cosmologia e cosmogonias de um povo marcado pela cultura oral, que age sobre o visível e o invisível, o material e o imaterial; é uma prática que ao unir arte gráfica e oralidade, complementa os saberes indispensáveis para a vida social Wajãpi transmitidos oralmente pelos mais velhos. O que um ancião narra não é repetido por outro, garantindo constante atualização e reinterpretações de mitos e as complexas relações formadas entre o povo Wajãpi e os seres da floresta e do mundo espiritual. Utilizam sementes de urucum, gordura de macaco, jenipapo e resinas perfumadas para representarem cobras, tartarugas, peixes e outros animais e objetos que compõem o simbolismo Wajãpi, cujos padrões de cores e traços remontam à ancestralidade e narrativas de criação do mundo. Cada padrão possui uma definição específica e é reconhecida por qualquer adulto independente de sua aldeia de origem e constituem-se numa manifestação cultural dinâmica, pois estes padrões podem cair em desuso ou serem alterados. O *kusiwa* normalmente é produzido sobre a pele, como pintura corporal, mas também pode ser reproduzido em objetos de uso dos próprios Wajãpi, e que não são destinados a venda (IPHAN, 2006; GALLOIS, 2012; AIKYRY WAJÃPI, 2014).

Durante o período da exposição com os Wajãpi, o Museu do Índio também foi primordial para o reconhecimento dos padrões gráficos dos Wajãpi, o *kusiwa*, como o primeiro Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, em dezembro de 2002 e internacionalmente, em 2003, como Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade junto à UNESCO, atuando como parceiro dos indígenas através da APINA, do Ministério da Cultura e outras instituições parceiras na elaboração da documentação necessária para a candidatura.

Nós queremos que os não-índios conheçam nossa cultura para respeitar nossos conhecimentos e nosso modo de vida. Se os não-índios não respeitam nossa cultura, até os nossos próprios jovens podem começar a desvalorizar nossos conhecimentos e modos de vida. Por isso, nós queremos apoio para continuar este trabalho com os nossos parceiros, de formação dos Wajãpi e também de formação dos não-índios para entender e respeitar

Ainda que de acordo com a antropóloga as primeiras negociações com o IPHAN e a exposição ocorressem quase concomitantemente à exposição que se constituiu em marco importante para que o *kusiwa* fosse patrimonializado, em benefício dos indígenas

(...) a exposição é que foi o marco. Sem a exposição os Wajãpi não iam fazer. Eles participaram da primeira reunião sobre patrimônio no IPHAN do Rio porque estavam na exposição e não ao contrário. Então a exposição foi o que possibilitou o engajamento nessa coisa toda<sup>180</sup>.

A resolução dos Wajãpi em se aproximar dos não-indígenas e mostrar elementos de sua cultura para o universo exterior não foi pacífico, havendo dissensos geracionais e entre as aldeias integrantes da APINA. A ideia de unidade, necessárias para aprovações de projetos, colocou-se como desafio a um povo acostumado a operar em uma lógica interna de independência de seus grupos e facções políticas locais (GALLOIS, 2005)

Para os líderes mais jovens, a escolha relacionava-se com a dificuldade que vêm encontrando para proteger sua arte gráfica de um uso indiscriminado, para fins comerciais ou publicitários. O que interessava aos mais velhos era afirmar a beleza das pinturas corporais, para rebater argumentos dos jovens, que alegam não as usar para não serem objeto de comentários preconceituosos por parte dos *karaikō* [não-indígena] que frequentam suas aldeias (GALLOIS, 2005, p. 112)

Essa aproximação com os não-indígenas ganhou força principalmente entre os mais jovens e com a atuação dos professores indígenas bilíngues que auxiliaram na costura de um acordo interno para se elaborar publicamente essa noção de cultura Wajãpi. A antropóloga Dominique Gallois, junto de dez professores, conduziu trabalho de investigação de variados enunciados sobre cultura, em diferentes momentos, e pôde observar transformações nas relações entre gerações e grupos locais e outros povos indígenas que habitam a região (GALLOIS, 2005, p. 115)

para dar conta da progressiva tomada de consciência das particularidades linguísticas, sociológicas e políticas que embasam a especificidade do que consideram hoje sua cultura, escolhi três constatações dos professores bilíngues, que ilustram sucessivas etapas desse processo: sentimos vergonha de não saber responder (dar a réplica adequada) aos velhos, não saber mais o jeito certo de falar; vamos aprender as coisas dos brancos na escola, temos dois caminhos, o dos Wajãpi e o dos brancos; queremos aprender a dizer os sentimentos, do jeito dos velhos (idem).

Esse processo moveu-se da perspectiva que havia sobre a valorização da produção de cultura material, para um nível mais complexo que vão abranger o universo simbólico e linguístico dos Wajãpi. Desde 1998 a antropóloga Dominique Gallois participou

<sup>179</sup> AIKYRY WAJÃPI, Jornal Museu do Índio Ao Vivo. Museu do Índio/FUNAI, n. 25, 2003.

<sup>180</sup> GALLOIS, D. Comunicação pessoal, 29 de abril de 2022.

de processos de capacitação junto aos indígenas para trabalharem na divulgação de aspectos de sua cultura, como edição de vídeos, no âmbito do CTI e do projeto que viria a se tornar o “Vídeo nas Aldeias” com Vincent Carelli e na produção de livros. A exposição “Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi” iria no mesmo sentido de buscar apoio, respeito e valorização às suas manifestações culturais

Eu estava num movimento de dar uma experiência a eles do retorno do olhar. Eu escrevi que está em uma revista do IPHAN que é os “Wajãpi em frente à sua cultura<sup>181</sup>”, que é importante porque eu mostro que na época os Wajãpi não tinham tido ainda a experiência de ver o quanto o público urbano apreciava as manifestações culturais deles. Então foi um pouco nesse âmbito que a mim me interessou porque eles tinham vergonha da cultura deles, que era muito comum isso acontecer. Era ainda uma época que os Wajãpi não queriam ir na cidade se estavam pintados de jenipapo... então eles tiravam o jenipapo com palha de ferro, com bombril ou me pediam para cortar o cabelo. (...) Então na curadoria eu queria provocar um pouco o jovem carregando na cosmologia que eles tem vergonha. Assim, era isso o meu objetivo: eles tem vergonha, os jovens, por dizer que não tem a palavra ‘animal’. Porque na verdade todo mundo é gente. Então eles tem vergonha de dizer que não tem a palavra ‘natureza’, porque não tem essa oposição. Todo mundo tem sua cultura. Então eu quis carregar na coisa da Cosmologia. Essa é a minha marca na exposição mesmo <sup>182</sup>.

A série de atividades desenvolvidas com o intuito de divulgar a cultura Wajãpi para fora das aldeias, para não-indígenas e também para outros povos indígenas vizinhos, demonstrou para os Wajãpi que exibir sua própria cultura, sendo eles próprios os indivíduos que possuem o controle narrativo, viabilizaria apoios variados, incluindo financiamentos e parcerias que foram utilizados para o que eles próprios compreendiam como fortalecimento de sua cultura como a recuperação do idioma, regras comportamentais, o uso de adereços tradicionais e da pintura corporal, e no retorno positivo que obtiveram ao perceberem os impactos na cidade e no combate a preconceitos (GALLOIS, 2005). A cultura, nos lembra Sahlins, não apenas marca identidades, mas também serve para que os próprios indígenas, retomem o controle do próprio destino (SAHLINS, 1997, p. 45). Porém, a perspectiva mediada a que se coloca o trabalho de valorização cultural de se afirmarem não somente perante a si próprios como grupo, mas sob o escrutínio do não-indígena transborda para a exposição desenvolvida no Museu do Índio. Ainda recorrendo a Sahlins, a autonomia cultural, ou essa “intencionalidade à alteridade” (SAHLINS, 1997, p.52), estimulada pela antropóloga junto aos Wajãpi, passa por um processo de reelaboração cultural para que os indígenas das aldeias Wajãpi se tornassem aptos, por assim dizer, a incorporar o sistema-mundo ao seu próprio, organizando esses saberes em movimentos de hibridização entre a tradição e a sociedade moderna circundante (SAHLINS, 1997; HANNERZ, 1997).

---

<sup>181</sup> ver bibliografia.

<sup>182</sup> GALLOIS, D. Comunicação pessoal, 29 de abril de 2022.

A tentativa de excluir a produção do “outro” etnográfico, pode tornar a diferença cultural e a alteridade uma “fantasia de um certo espaço cultural (BHABHA, 2019, p. 64), mas que desconstrói a “vantagem epistemológica” ocidental (idem). Por fim, ainda que uma cultura seja reconhecida, mesmo que por um viés etnocêntrico, espera-se que essa cultura seja, como afirma Bhabha, “sempre o bom objeto de conhecimento, o dócil corpo da diferença, que reproduz uma relação de dominação” (BHABHA, 2019, p. 65). Para Karp (1992) os museus são atraídos para o processo de conceder ou negar identidade às comunidades. Eles se envolvem nas lutas das comunidades por reconhecimento público. A utilização do museu como ferramenta a ser explorada e apropriada pelos indígenas e pelo projeto curatorial ocorre porque o museu possui autoridade social, logo confere legitimidade, seja para formar o conhecimento ou solidificar o senso-comum do não-indígena. Essa constatação aumenta (ou deveria aumentar) a responsabilidade dos museus ao colecionar e exibir culturas, na promoção do diálogo com os indígenas e na maneira que irá desenvolver representações e traduções durante a musealização. A autoridade do museu influencia na atribuição de valor e sentido não apenas dos objetos, que rompem a barreira da análise meramente estética ou funcional, para as representações culturais, que colaboram para construir ou derrubar hierarquias e criar narrativas hegemônicas ou contra-hegemônicas.

O Museu do Índio deu um novo passo para abranger o trabalho realizado com (e sobre) os indígenas na tentativa de equilibrar as relações, valorizando as expressões culturais e artísticas dos indígenas, e se envolvendo nas lutas comunitárias pelo reconhecimento público, aberto a reivindicações dos indígenas. A participação nos moldes estabelecidos na gestão Levinho pelo sistema de parcerias pode ser considerado um importante modelo de “transição” (CURY, 2013), e inovado para que o museu pudesse em algum momento criar novos modelos que assegurem maior controle narrativo por parte dos indígenas. Essa iniciativa também foi muito inovadora para a época, pois foi a primeira exposição no Brasil que permitiria uma maior entrada dos indígenas em um museu público, assegurasse contrapartidas nas negociações com os indígenas, respeitasse, em certa medida, seus processos decisórios e renovar a linguagem museológica retirando-os do exílio simbólico. Permitiu também, junto a curadora Dominique Gallois, a percepção dos Wajãpi que o museu é uma ferramenta a ser apropriada e tornar-se uma aliada dos indígenas na divulgação da cultura e de reivindicações políticas.

Com o passar dos anos, o Museu do Índio vai se transformando e deixa de ser uma instituição de pesquisa próxima aos povos indígenas por diversos motivos. Essas mudanças passam por reenquadramentos institucionais do museu dentro do SPI e da FUNAI que o museu passou através dos anos, pelas profundas crises institucionais dos órgãos indigenistas e do próprio museu, e por uma mudança da própria Antropologia, que afastou-se dos museus etnográficos - (em uma relação histórica marcada por

aproximações e distanciamentos - (RIBEIRO, 1994; GRUPIONI, 2008), e uma mudança da própria Museologia que deixaria de dar ênfase apenas no objeto. Considerados fontes originais de informação ou de uma relação de realidade entre homem e objeto (VAN MENSCH, 1994), a musealização passaria a operar para estabelecer relações com os sujeitos, suas culturas e territórios, assim como a relação com o museu passaria a ser percebida em muitos contextos como ferramentas capazes de fomentar mudanças sociais, dedicado não somente à resolução de problemas das comunidades que o museu deveria servir, mas também ser apropriado e usado por esta comunidade ativamente. Clifford (2003) afirma que é possível derrubar uma certa lógica científico-política dominante de coleções e práticas centralizadas - e centralizadoras - dos museus. Marcadamente a exposição com os Wajãpi, é o momento de abertura do Museu do Índio para projetos antropológicos sobre os indígenas em projetos de maior envergadura, com maiores investimentos e com capacidade de gerar impacto na musealização, como veremos adiante, mas que não necessariamente derrubariam lógicas dominantes em todos os processos.

A redefinição do Museu do Índio estabelecida a partir da exposição “Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi”, além de estabelecer novo modelo de relações interculturais, também iria afetar a musealização e o estabelecimento de novas políticas internas do museu nesse sentido. Por décadas a seleção e aquisição dos objetos etnográficos era proveniente, em grande parte, da coleta empreendida por antropólogos e agentes do SPI e da FUNAI em contato direto com os indígenas, ou da compra ou doações desses objetos das mais variadas fontes e indivíduos. O processo de seleção, que implica na “retirada de um objeto de sua situação original,” para Stránský (1974, p. 30; BRULON, 2018), seria dependente do reconhecimento de seu “valor museal”, isto é, um valor atribuído a partir de critérios estabelecidos na missão do museu e colocados em prática por seus profissionais autorizados.

A aquisição de novos objetos dos Wajãpi era do interesse do Museu do Índio, e partiu de uma necessidade identificada de haverem poucos objetos dos Wajãpi em suas coleções. A produção dos objetos se deu à distância com a participação das aldeias que compunham o Conselho das Aldeias Wajãpi - a APINA - que participaram da mostra e produziram mais de 300 objetos (ABREU, 2007; COUTO, 2012) que foram comprados pelo museu, que não fez, ele própria a escolha das peças. Segundo Gallois e Abreu, a escolha da produção de objetos se deu por parte dos Wajãpi, de acordo com critérios estabelecidos por eles, seguindo uma divisão de trabalho que obedeceria à lógica interna do povo e de cada aldeia<sup>183</sup>.

os produtores comunicavam-se através da radiofonia, circulavam listas, preocupados com os prazos e com a qualidade dos objetos. Foi a primeira vez que um grupo indígena da Amazônia participou tão intensamente e, sobretudo, coletivamente, da preparação de uma exposição. Eles se

---

<sup>183</sup> GALLOIS, D. Comunicação pessoal, 29 de abril de 2022.

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 iriam para orientar a montagem da mostra e os músicos que iriam tocar suas flautas na festa de abertura (GALLOIS apud ABREU, 2007, p.170)

O tom excessivamente otimista adotado por Abreu em sua abordagem sobre a construção da exposição “Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi”, explica-se, em parte por certo ar de novidade que a exposição levou para o Museu do Índio, e como procuramos demonstrar no início desse capítulo, pelas poucas iniciativas que envolvessem os indígenas em algum nível em projetos expositivos. Por outro lado, o otimismo da análise feita nos leva a crer que tudo partiria das demandas dos Wajãpi em direção à curadora e ao Museu do Índio, e que os indígenas teriam total autonomia a ponto de serem reais protagonistas do projeto expositivo. Contudo, o que temos demonstrado é que invariavelmente o caminho percorrido, por vezes, se deu em sentido oposto. Se para Ames, ao analisar o contexto da entrada dos indígenas nos museus como atores e produtores de significados nos anos 1980, a partir de sua experiência como diretor no Museu de Antropologia da Columbia Britânica os indígenas “querem sair das vitrines, eles querem o que é deles de volta, isto é, o controle sobre sua própria história e interpretação, independentemente de que o material produzido tenha sido transformado em peças de museu, discursos em sala de aula ou trabalhos acadêmicos, livros e monografias” (AMES, 1992, p. 140, tradução nossa), me parece que o movimento iniciado pelo Museu do Índio no sistema de parcerias com especialistas, parte de um certo imaginário produzido por museu e curadores a partir de uma noção muito particular de “sair da vitrine” da época, que também observamos na exposição “Ciência Kayapó”. É um trabalho que se equilibra e se confunde entre a identificação das necessidades dos indígenas, com a perspectiva própria da curadora e do museu. O indígena ora é “objeto”, ora cumpre ora o papel de informante, ora de autoridade final para autorizar e validar discursos e recursos museográficos.

Retomando a discussão sobre a compra dos objetos que formaram a coleção Wajãpi. A aquisição e circulação dos objetos produzidos pelos indígenas através da compra ocorria pelo menos desde os anos 1980 como abordamos no segundo capítulo, mas que foi intensificado a partir dessa exposição como forma de política de aquisição, remunerar o indígena diretamente pelas suas produções. Para os Wajãpi, a compra e venda dos artesanatos, incluindo os indígenas em uma cadeia de mercantilização dos seus objetos, constitui-se, na realidade como uma forma de fortalecimento da estrutura da APINA e conseqüentemente das aldeias através da criação de um fundo de artesanato Wajãpi, e da valorização da produção da cultura material produzida por eles e para encerrar relações de escambo e outras práticas predatórias por parte dos não-indígenas

essa ideia de criar um fundo de artesanato foi assim: quando não tinha associação ainda, Wajãpi fazia artesanato e dava para o não-indígena, *karaikō*, trocava e pedia coisas (...) Antigamente, na época do meu pai trocava coroa *akãnytarã* [coroa de penas de tucano], rede, filhote de arara, papagaio, com o pessoal do *Pirawiri* [região do igarapé *Pirawiri*]. Trocava uma rede com machado, com anzol. Foi nessa época de troca. Depois a gente ficou longe deles, não estava mais em contato com eles (...). Nessa época, nós Wajãpi fazíamos cocar, rede, artesanato e entregava para a FUNAI. Eu lembro de comprar do João Carvalho, do Fiorello [sertanistas da FUNAI que atuaram com os Wajãpi durante os primeiros anos de contato]. (...) A gente fazia um *samere* [diadema confeccionado com penas de tucano, mutum e arara], para comprar munição, panela, faca e esmeril. Naquela época trocava, fazia artesanato para entregar para o pessoal da FUNAI comprar as coisas para a gente. Aí surgiu o APINA. Nós criamos o Conselho das Aldeias Wajãpi. Mas antes de surgir o APINA, nós temos experiência de fazer o artesanato e vender para o não-índio lá na cidade. Nessa época um *akãnytarã* era o mesmo produto, mesmo valor da pilha. Uma caixa de pilha custa, vamos supor, agora, trinta reais, naquela época um *akãnytarã* era trinta reais. A gente trocava pelo mesmo preço. Aí depois surgiu a APINA, aí nós começamos a pensar o fundo. A gente dava o artesanato para a associação e o Conselho vendia para a gente. Só que naquela época as peças eram muito baratas e a gente vendia de qualquer jeito. Mesmo assim funcionou, a gente vendia muito. O APINA tinha uma porcentagem (...). Nessa época, nosso objetivo era vender, produzir mais artesanato, fazer bem acabado e não somente para vender, fazer também para usar, doméstico, para esposa, pai. Então, foi assim que aconteceu. Aí o fundo cresceu, ajudava a cada produtor ter dinheiro para poder comprar as coisas que precisava. (AIKYRY WAJÃPI, 2014).

A venda dos artesanatos na época era uma das principais fontes de renda dos Wajãpi. Com a relação mercantil instalada dentro das aldeias com o fundo de artesanato gerenciado pela APINA, os próprios indígenas estabeleceram um controle de qualidade, baseado em critérios estéticos e da qualidade da manufatura do objeto, pensado na venda e no crivo que a clientela (indígenas de outros povos, os próprios Wajãpi que não sabiam produzir e principalmente não-indígenas) criara. Objetos considerados feios ou malfeitos eram desconsiderados, e os Wajãpi compravam de outro produtor que atendessem suas exigências (AIKYRY WAJÃPI, 2014). O Museu do Índio comprou todas as peças produzidas pelos indígenas, pagando cada peça de acordo com o preço estabelecido por tabela pelos indígenas através do Conselho da APINA, que reteria 10% destinados ao fundo e ficaria responsável por redistribuir o valor restante para cada produtor<sup>184</sup>.

O reconhecimento dos indígenas e do próprio museu como agentes inseridos no mercado ajuda a trazer luz para se discutir um aspecto constantemente ocultado ou negligenciado no debate sobre a musealização; é uma espécie de tabu na Museologia discutir não só as transações comerciais efetuadas pelos museus, como reconhecer os indígenas como agentes passíveis de serem envolvidos em transações monetárias ao serem remunerados pela produção e venda de itens que por iniciativa própria colocaram à

<sup>184</sup> GALLOIS, D. Comunicação pessoal, 29 de abril de 2022.

venda, e na circulação de objetos sem a necessidade de um intermediador, seja ele um antropólogo ou um *marchand* de arte (BRULON & GUEDES, 2019). Envolver os indígenas nessas transações não significa, necessariamente, estar operando dentro da lógica mercadológica visando o lucro ou realizar negociações no chamado mercado de etnoarte.

A própria decisão dos povos indígenas em se institucionalizarem via associações e conselhos, inscritos no Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica (CNPJ) visam, dentre outros fatores, a auxiliar os povos indígenas a garantirem sua sobrevivência econômica e política que assegurem suas opções por viver de acordo com suas próprias tradições. Pelo seu lado o Museu do Índio, assim como os demais museus públicos brasileiros do tipo etnográfico, ou que detém acervos etnográficos em suas coleções, não opera segundo a lógica do mercado de arte (ou de etnoarte) visando obter lucro através da comercialização e da circulação dos objetos produzidos pelos indígenas, vedando ao público de uma maneira geral as informações de preço das compras dos objetos. Esse fator se dá por dois motivos principais: ao se colocar no lugar de buscar ser “um prestador de serviço eficiente”, o museu não estimularia práticas “predatórias” da cultura. Segundo, que uma vez adquirido pelo Museu do Índio, um museu público brasileiro, estes objetos se tornariam bens inalienáveis, suspendendo seus valores comerciais e de uso.

Reconhecer os indígenas e os museus como agentes inseridos no mercado, nesse sentido, é entender que a musealização se transforma pelo seu caráter dinâmico, inclusive para atender às demandas que partem dos próprios indígenas, sem ser partir de essencializações ou concepções romantizadas, mas que estejam de acordo com o princípio de soberania e autodeterminação dos povos. Compreendendo que essa é uma discussão complexa e sensível, na medida em que ao mesmo tempo que essas transações podem acarretar problemas para os indígenas e impactar diretamente a vida nas aldeias, se impõem outras necessidades por parte dos indígenas pelas mais variadas razões em uma situação que as fronteiras entre o universo indígena tradicional e o não-indígena está cada vez mais próximo, é que entendemos que essa discussão não deve ficar à margem da Museologia por estar diretamente ligada a uma parte fundamental da musealização, que é onde ela começa: na seleção e aquisição dos objetos.

A proximidade dos indígenas com o mercado não é algo novo. Em 1972, por exemplo, a FUNAI lançou o “Programa ArtÍndia” com o objetivo de investir no “desenvolvimento índio”. O projeto, de teor claramente desenvolvimentista e assimilacionista, foi lançado no auge da ditadura militar no contexto do “milagre brasileiro” e tinha por propósito inserir as aldeias indígenas, por meio de suas produções de cultura material, na comercialização dos seus objetos. O programa compraria os objetos diretamente dos povos indígenas para vendê-los em lojas localizadas em grandes centros urbanos, incluindo uma loja instalada no Museu do Índio, no Rio de Janeiro, que comercializava esses objetos. O programa passou por diversas mudanças até

praticamente ser extinto e parte do seu acervo ser incorporado às coleções do Museu do Índio. Como discutimos acima, tampouco para os Wajãpi a proximidade com a lógica do mercado era novidade, seja na venda das suas produções de cultura material como artesanato - inclusive por meio da ArtÍndia -, seja buscando apoios financeiros por meio de projetos. Nem as instituições culturais e produtoras de significados como os museus, nem os indivíduos operam fora dos reguladores sociais. O exemplo da ArtÍndia nos ajuda a compreender que nem museus, nem indígenas, uma vez inseridos em “situações de contato” estão à margem das relações produzidas pelo Estado e pelo Mercado.

A questão colocada pela antropóloga Dominique Gallois é a de que o recorte genérico dos projetos (destinados a “etnia” ou a “comunidade”) não levam em consideração a particularidade com que cada povo indígena atribui ao estatuto do objeto e nas relações de troca, que são constantemente reduzidas a uma dinâmica circular de obter apoios somente para renovar projetos ou promover redes de sociabilidade (GALLOIS, 2005; GARCÉS et al, 2015).

A produção de objetos de cultura material indígena mobiliza uma ampla cadeia de relações, intra e extra-humanas, que reafirmam dimensões tradicionais da organização social indígena e atualizam vínculos ecológicos com o território onde vivem, envolvendo conhecimentos e práticas sociais ligados às redes de parentesco e ao xamanismo, por exemplo. Há, portanto, nas lógicas da produção artesanal, um importante dispositivo de identificação e diferenciação das pessoas como indígenas vinculados a coletivos específicos (GARCÉS et al, 2015, p. 665).

Com a aquisição dos objetos para a exposição, o Museu do Índio aumentou seu acervo, que possuía poucos objetos dos Wajãpi (COUTO, 2012), privilegiando o que foi uma das principais mudanças na musealização em relação à qualidade da documentação que produzida. Ao obter objetos qualificados, ou seja, com informações mais completas possíveis, é possível evitar um número cada vez maior de lacunas informacionais. A tesauroização ou documentação é o processo de inserção do objeto em um sistema documental ligado, diretamente, à produção de musealidade como construída e percebida pelos indígenas no momento da seleção (BRULON, 2018).

O processo de documentação museológica é um dos processos mais importantes da musealização. É nesse momento que o ritual da musealização transforma uma “coisa” em objeto *de* museu. No caso específico da musealização de culturas materiais dos povos indígenas, a noção de liminaridade produzida na performance da musealização produz um estado de separação que é artificial. O “estado de suspensão da realidade” da musealia, conforme pensado por Stránský (1974) inexistente na relação com os indígenas. Esse fator impossibilita que o objeto deixe de ser o que era quando saiu da aldeia em seu contexto original, conferindo a vida liminar e dupla da musealia.

A atribuição de autor para a produção de cultura material significa romper com uma ideia comumente associada a esses objetos de “obra coletiva”, e este dado aponta para o

fato de que alguns indivíduos se especializam em determinados tipos de objeto (GALLOIS, 2005; AIKYRY WAJĀPI, 2014; BRULON & GUEDES, 2019).

Isso fazia parte do acordo. (...) No caso da exposição não deu para ser totalmente assim porque eu não botei a mão nisso, foram eles, e para eles não tem muita importância. (...) Em alguns casos que eu sabia a autoria, eu coloquei. Em outras eu não pude. Eu tinha a referência das aldeias. Muitas das vezes não veio essa informação. Porque eles diziam 'eu acho que foi tal pessoa, mas o filho dela ajudou. Eu não sei bem'. Então as peças chegavam, a gente sabe a aldeia, que é o grupo familiar<sup>185</sup>.

A musealização dos acervos antropológicos produzidos nos museus por muitos anos foi responsável pela promoção de apagamentos sistemáticos em suas coleções. O efeito direto desse apagamento documental museológico gera a supressão de perspectivas indígenas e afro-brasileiras sobre o que é considerado patrimônio nacional, privilegiando narrativas hegemônicas e brancas sobre a identidade da Nação (BRULON, 2020a). Os museus que operavam (ou ainda operam) sob esta lógica funcionariam (funcionam) como máquinas de “apagamentos simbólicos cujos efeitos materiais se aproximam de um epistemicídio” (idem, p. 15). A ideia de se forjar uma única cultura nacional, integrada, representada nos museus tradicionais nacionais impossibilitou a enculturação da cultura popular produzidas por atores subalternizados e/ou invisibilizados (CURY, 2013; BRULON, 2020a). A musealização da cultura material indígena inviabilizaria o reconhecimento de dados científicos e históricos pertinentes à formação de coleções, dos povos indígenas que o produziram e mesmo a possibilidade de se estabelecer qualquer discurso contra-hegemônico formulado a partir da perspectiva indígena.

A principal modificação produzida na musealização no projeto com os Wajãpi seria nas etapas ligadas à documentação museológica. Se os Wajãpi não tiveram a possibilidade de significar e estabelecer seus próprios discursos (BHABHA, 2019), durante a elaboração e execução do projeto, é nesse ponto que podemos perceber que a validação do saber tradicional pode ser equiparada ao do especialista. Ao adquirir coleções que vem com informações referenciadas a partir do saber indígena produzido em campo, conhecimento compartilhado e de divisão de autoridade não é reproduzida apenas na aldeia com os antropólogos, mas também dentro do Museu do Índio em seu setor museológico. Ao modificar seu sistema documental o Museu do Índio se coloca na posição de instância de compartilhamentos de saberes, ao invés de se caracterizar como centro de disseminação do conhecimento, que na maior parte das vezes é seletiva (BRULON & GUEDES, 2019). A catalogação dos objetos segue as definições de técnicas de confecção e tipológicas produzidas por Berta Ribeiro em seu “Dicionário do Artesanato Indígena”. A partir da exposição com os Wajãpi o fornecimento das informações produzidas a partir do conhecimento dos indígenas se equipara ao que foi produzido pelos especialistas,

---

<sup>185</sup> GALLOIS, D. Comunicação pessoal, 29 de abril de 2022.

especialmente em uma melhor qualidade das informações relacionadas às matérias-primas que constituem o objeto, a sua função, nome étnico, procedência étnica, localização da aldeia, e sobretudo informações etnográficas. A documentação museológica produzida pelas museólogas Ione Couto e Maria José Sardella passou a estar mais apta a contribuir para as demandas indígenas de valorização cultural alinhadas aos critérios de afirmação identitária, estabelecendo uma relação de continuidade com a cultura original que a produziu (VAN VELTHEM, 2012).

Os objetos produzidos pelos indígenas viajaram mais de 3.000 quilômetros de caminhão, saindo do interior do Amapá em direção ao Rio de Janeiro. O processo de montagem da exposição contou com a participação de Kasiripinã Wajãpi que acompanhou a curadora, museólogos e demais profissionais envolvidos na montagem externando suas opiniões, orientando a montagem e estabelecendo o que era permitido ou não. Kasiripinã, enquanto representante dos Wajãpi, foi o principal interlocutor com museu e curadora para debater algumas das propostas curatoriais. Um exemplo lembrado pela curadora Dominique Gallois foi a sua reação ao entrar na primeira sala e se deparar com peixes pendurados no teto da exposição

'Não! Não!' ele disse. Ele não aceita a ideia que os peixes pudessem ser colocados no teto. Para ele tinha que fazer um cenário com um igarapé falso e os peixes na água. E a gente foi conversar com ele para dizer que o ideal era tentar fazer algo muito impactante como se estivesse embaixo da água. E aí eu dei a dica para ele e ele amou porque embaixo da água, não sabemos, mas lá todo mundo dança na forma de gente. Então ele aceitou<sup>186</sup>

Ao contrário das colocações produzidas por Abreu (2007), vimos que a proposta institucional curatorial por vezes prevalece sobre a dos indígenas nas negociações. Em outras situações, o que fora demandado pelos indígenas foi acatado pelo museu e curadora durante a montagem da exposição e podem ser destacados: na produção de textos e legendas da exposição Kasiripinã, que não sabia ler em português, perguntava o que estava escrito e a curadora lia em voz alta. Por vezes eram solicitados acréscimos ou alterações<sup>187</sup>. Os Wajãpi também proibiram a exibição das imagens de pessoas que já tivessem morrido, pois isto seria prejudicial aos espíritos. Em outra ocasião, onde varas compridas foram posicionadas para dar “sustentação ao céu”, foi ordenada a pintura de um grande círculo vermelho ao redor das varas, pois se não de nada adiantaria a instalação das varas para conter o “mundo de cima” (ABREU, 2007).

O Museu do Índio se colocou em diversos momentos numa espécie de “entre-lugar” no que diz respeito aos modelos implementados. A busca em se evitar tanto a colonização do “outro”, quanto de reproduzir a noção do “índio genérico”, vem com a tentativa de

<sup>186</sup> GALLOIS, D. Comunicação pessoal, 29 de abril de 2022.

<sup>187</sup> idem.

promover diálogos não-hierarquizados entre indígenas e não-indígenas, que nem sempre puderam ocorrer de fato. Levando-se em consideração que trata-se de museu etnográfico estatal, ligado ao órgão indigenista do Estado brasileiro (FUNAI), - esse “entre-lugar” do Museu do Índio se manifesta na análise de Spivak (2019) sobre a subalternidade, que ainda se faz presente, no sentido de haver a necessidade de intermediação para que os indígenas sejam autorizados a falar em diversos momentos. Mesmo que os Wajãpi, eventualmente, tivessem sido capazes de subverter a lógica da autoridade e poder em dados momentos da musealização. É nesse complexo local de relações interculturais marcadas pelas fricções ocasionadas pelas figuras de autoridade e os indígenas que o sistema de parcerias toma forma e é executado. A participação dos indígenas, inserida em modelos colaborativos, deve, como condição primeira, garantir ao indígena o direito de produzir suas próprias narrativas, ser capaz de impulsionar modificações da prática museológica de modo a incluir o saber indígena no máximo de processos que for possível, da estrutura do museu e estimular o esforço reflexivo da Museologia (metamuseológico) para se pensar a formação de metodologias e fomentar políticas públicas específicas que favoreçam os indígenas nesse cenário.

É preciso destacar e deixar bem claro que essa suposta intencionalidade não diminui o trabalho realizado, de reconhecida dificuldade, nem a importância da exposição para o Museu do Índio, tampouco o que pode ter retornado de positivo para os indígenas. A condução do trabalho de participação indígena, aqui, é muito mais baseada na negociação dos indígenas enquanto produtores e informantes e não como protagonistas, responsáveis por criar e controlar suas próprias narrativas sem qualquer tipo de mediação. Creio que essa questão se apresente por três principais motivos; um de ordem prática que é o fato dos Wajãpi nunca terem tido contato, à época, com museus e exposições antes dessa experiência no Museu do Índio. O segundo seria que não tinham curadores indígenas na ocasião, e o museu foi uma fronteira a ser conquistada pelos indígenas de forma mais ostensiva quase duas décadas após essa iniciativa, e por fim, um problema que é de natureza estrutural - e estruturante - da colonialidade do saber que naturaliza pressupostos hierárquicos de operar na Antropologia e na Museologia

it also needs to be said that museums do change, often ahead of other public agencies, that their lack of quick or unambiguous responses to obvious needs is often a condition of multiple and conflicting demands rather than the lack of good intentions, and that their shortcomings in cross-cultural encounters may be due less to ignorance or lack of integrity than to their taken-for-granted embeddedness in a different ("Enlightenment" or "Eurocentric") paradigm of integrity — that is, in their own cultural tradition — which has, however, become somewhat out of step with the times (AMES, 1999, p. 50).

O trabalho antropológico e museológico especializado conduzido com responsabilidade nesse sentido, ou seja, manter-se aberto às perspectivas e demandas

que partem dos indígenas, a negociações e entendimentos que por vezes vão em direções diametralmente opostas é válido se serve de estímulo à mudança de paradigmas do museu e da sua musealização e a troca seja boa para os dois lados. A opção por “privilegiar um ponto de vista específico” valida cientificamente aquele olhar, fruto de décadas de pesquisa, que é produzida sobre o indígena durante o trabalho etnográfico. A dicotomia entre o saber tradicional - ou do entendimento do que pode vir a ser o museu por parte dos indígenas -, e o saber científico – e por conseguinte da *certeza* de como deve ser o museu por parte de antropólogos e museólogos – é um conflito antigo que não foi solucionado pelo Museu do Índio. Precisamos compreender que o estabelecimento de parcerias que geram participação e colaboração, estabelecem limites aos indígenas, mas também se criam oportunidades.

O que devemos questionar, tornamos a dizer, não é a validade do trabalho antropológico nas parcerias, tampouco a qualidade da pesquisa, mas de que forma as estruturas de poder participaram dos processos de negociações e na tradução cultural (MARCUS, 2011) quando essas dinâmicas são transportadas para dentro do museu. É também fundamental acompanharmos esse trabalho para entendermos por quanto tempo certas iniciativas serão mantidas engessadas, sem possibilidade de atualização - e por conseguinte de ampliar essa participação indígena no museu, conferindo papéis de destaque cada vez maior -, como se o trabalho estivesse acabado. Por vezes o trabalho de decodificação e interpretação produzido pelo antropólogo, de transformar o estranho em familiar - e paradoxalmente preservar essa estranheza -, é exibida de uma forma que se pretende definitiva (CAPRANZANO, 2011), sustentada por um fluxo hegemônico e de “mão única” das análises culturais, perpassada por movimentos de diferença e poder na construção do conhecimento (CLIFFORD, 2011), mesmo em projetos que se pretendem participativos. É quando o trabalho pode eventualmente ficar “fora do passo”, como afirmado por Ames anteriormente nesse capítulo. Também não se trata de prevalecer as perspectivas dos indígenas ou dos não-indígenas encarregados pela musealização (museólogos, antropólogos, curadores, etc.), mas sim nas interações e construções conjuntas dos processos que possam combater “monopólios da verdade” (AMES, 1992). Termos como “parceria” e “colaboração” tornaram-se populares pelos museus para designar o trabalho realizado com os povos indígenas e servem, usualmente, para seguir determinados modelos museológicos que não se prestam facilmente à colaboração total com parceiros cujas agendas podem não ser os mesmos (AMES, 1999). No entanto, nos alerta Andrea Roca que é “de fundamental importância, portanto, apresentar as condições – sociais, históricas, políticas – em que são estabelecidas essas parcerias” (ROCA, 2015, p. 131). A antropóloga alerta que o uso de termos como “colaboração”, “participação”, “co-curadoria” - e acrescento “descolonização” - podem ser apenas parte de um exercício

retórico de museus interessados em criar ramificações do discurso neoliberal que se apropria de iniciativas, sem modificar, de fato, o *status quo* (ROCA, 2015).

Cientes de que as negociações envolvidas não são simples de serem feitas, e que se trata de um trabalho verdadeiramente complexo, fazemos a crítica de que ao optar por privilegiar a visão do especialista em negociações sobre o que os próprios indígenas entendem como cultura, o museu cria, sim, novas circunstâncias museais que atendem ao projeto e estrutura do museu, que permitem projetar um futuro com experimentações no sentido prático. Porém, perde-se a oportunidade novos arranjos metodológicos e conceituais que possibilitam remodelações no sentido de estar aberto a novas musealidades. Tal colocação é condizente com uma das bases metodológicas da Museologia Experimental, que prevê que a musealidade deixa de se basear apenas por critérios de “singularidade” (autenticidade e raridade) para um “regime de comunidade”; o museu e a musealização, tornam-se menos comprometidos com os objetos e sua preservação estática e mais conectada à novas produções de conhecimento e às relações sociais e culturais, ao mesmo tempo que também passaria a depender menos do olhar do especialista como o único olhar autorizado na atribuição dessa musealidade (BRULON, 2019).

Não se trata de levar em consideração a perspectiva do museu e dos especialistas contra a perspectiva dos indígenas (*indian point of view*) ou vice-versa; mas de aprender a ouvir os indígenas. Através do exercício de escuta, seguido da interação contínua dos indígenas com os funcionários de museus, curadores, antropólogos, museólogos e demais funcionários, que o museu pode compreender que não deve deter a palavra final (AMES, 1992). No início dos anos 2000, não havia curadores indígenas e eram poucos os antropólogos indígenas que possuíam agência nas instituições que realizavam o esforço de traduzir sua própria cultura em uma exposição etnográfica, produzindo um olhar objetivo sobre ela. Um esforço, que Peirano descreve a partir da observação do sociólogo e antropólogo indiano Mysore N. Srinivas “de que os antropólogos são *thriceborn*, isto é, nascem mais uma vez que os brâmanes hindus, que são *twice-born*: os antropólogos deixam sua cultura nativa para estudar uma outra e, na volta, tendo familiarizado o exótico, exotizam sua cultura familiar onde sua identidade social renasce” (PEIRANO, 1992, p. 218). Os museus etnográficos constituem-se em locais privilegiados como verdadeiros “laboratórios” metodológicos para a Museologia das cada vez mais complexas relações entre as atribuições de valor do que vêm a compor a musealidade da imensa diversidade cultural do planeta.

Outro recurso museográfico adotado pelo museu foi a criação de uma casa tradicional nos jardins do museu, aberta à visitação, construída por indígenas Wajãpi que formaram pequenas comitativas para montá-la e também foi alvo de negociações entre os Wajãpi, profissionais do museu e curadora. Com a casa montada nos jardins, houve a

demanda por parte dos indígenas em colocar as coisas que existem tradicionalmente dentro de uma casa Wajãpi em sua reprodução instalada nos jardins. Contudo, o combinado prévio seria a de colocar esses objetos na última sala da exposição. A resolução decidida por uma das lideranças, Matapi Wajãpi foi a do museu comprar novos objetos para decorar a casa. O museu comprou mais peças para atender à demanda dos indígenas<sup>188</sup>. Todos os insumos destinados à montagem da casa também vieram no caminhão que partiu do Amapá em direção ao Rio de Janeiro. Todas as idas e vindas dos Wajãpi ao Rio de Janeiro foram custeadas pelo Museu do Índio, garantindo hospedagem e pagamento de diárias para custear os gastos do dia-a-dia na cidade.



*Figura 43 - "Jurá". Casa tradicional Wajãpi construída na aldeia (SERED/Museu do Índio)*

---

<sup>188</sup> idem.



*Figura 44 - Construção da "jurá" nos jardins do Museu do Índio pelos Wajãpi*



*Figura 45 - Construção da "jurá" nos jardins do Museu do Índio pelos Wajãpi*



*Figura 46 - Construção da "jurá" nos jardins do Museu do Índio pelos Wajãpi*



*Figura 47 - Indígena Wajãpi conversando com estudantes na "jurá"*

A exposição “Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi” foi inaugurada com festa e solenidade no Museu do Índio no dia 22 de março de 2002, com a apresentação de músicos Wajãpi que tocaram suas flautas rituais. Esse ato, simbolicamente, é significativo. Antes a inauguração de novas exposições era feita ou pelos diretores do museu, ou por chefes de serviço do SPI, até 1967, e da FUNAI desde então – e de 1963 a 1967 também por diretores do CNPI. Pela primeira vez os indígenas conduziram a abertura de uma exposição no Museu do Índio.

A exposição é a forma específica da comunicação museológica (CURY, 2017; 2020a) e o processo por meio do qual uma coleção ganha sentido, tornando-a “acessível disseminando o seu valor científico, cultural e educativo” (BRULON, 2018, p. 196). “Tempo

e Espaço na Amazônia” ocupou os jardins do museu com a construção da *jurá* e o casarão do museu, destinado a receber as exposições de longa duração, distribuídas em nove salas. Na primeira sala, chamada de “A dança dos peixes”, era destinada à cosmologia Wajãpi, e mostrava um dos rituais mais importantes do povo, com máscaras, flautas e cantos que celebram a piracema. A sala também contava com a ambientação da cobra-grande, a *moju*, importante símbolo mítico.



Figura 48 - “A dança dos peixes” e a “moju” na primeira sala da exposição “Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi” (SERED/Museu do Índio)

A segunda sala, “Músicas e festas”, era destinada a celebração dos 58 ciclos de festas coletivas dos Wajãpi e funcionaria como uma espécie de preâmbulo para a sala seguinte, denominada “Dançar para empurrar o céu”, onde há a encenação da separação entre o céu e a terra através de uma projeção, e com adornos plumários expostos em vitrines. A quarta sala foi a “Cosmografia” e sua função é de gradativamente a partir dela, apresentar e guiar o público o modo que os Wajãpi conhecem e representam a estrutura do universo, ligada diretamente à narrativa construída nas salas seguintes

uma animação descreve os outros mundos, que não podemos mais ver hoje, mas que os antepassados visitaram. Distintos de nosso mundo, que está no meio, há o mundo de baixo - onde tudo está velho e sujo - e o mundo de cima - onde se vive jovem e tudo é novo. Essa estrutura de vários patamares também representa uma concepção do tempo de muitos grupos indígenas e também dos Wajãpi, que associam o mundo de baixo ao passado e o de cima, ao futuro, pois as almas dos mortos que vivem no céu irão um dia voltar para renovar a humanidade<sup>189</sup>

<sup>189</sup> MUSEU DO ÍNDIO, Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi. Divulgação. Museu do Índio/FUNAI, 2002.



Figura 49 - Entrada da segunda sala “Músicas e festas” (SERED/Museu do Índio)

Após a o primeiro contato de imersão na cosmografia Wajãpi o visitante é convidado a entrar na sala “O olhar de um xamã”, com uma instalação que convida o público a se colocar “no lugar” do pajé, enxergando a vida como concebida pelos Wajãpi, sem separações entre os indivíduos e os seres da floresta: os animais possuem corpos distintos ao nosso, que escondem seres como nós. Parada em posição determinada e encarando um ponto específico o visitante é convidado a se “transformar” em onça para colaborar no entendimento da dinâmica espiritual dos pajés Wajãpi.

A sexta sala, “Resguardo da moça”, apresenta uma ambientação que se propôs a reproduzir um recinto da casa em que as moças ficam isoladas quando tem sua primeira menstruação, período da vida em que elas também aprendem a fiar e tecer de acordo com técnicas variadas para produzir redes, tipóias, tangas e outros objetos de algodão. A sala seguinte “Arte gráfica” é dedicada aos padrões gráficos *kusiwa* e antecede a sala “Conhecimentos”, voltada para apresentar o manejo tradicional das roças Wajãpi em cada estação do ano e seu trato com a floresta. A última sala, “Produção”, possui instalação de fotografias e exibição de objetos que mostram a divisão de trabalho entre homens e mulheres, a vida cotidiana na aldeia, e vídeos exibidos em duas telas mostrando a preparação dos objetos destinados à exposição “Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi”.



Figura 50 – Ambientação da Sala "Resguardo da moça" (SERED/Museu do Índio)



Figura 51 - Vitrine com objetos tecidos na sala "Resguardo da moça" (SERED/Museu do Índio)



*Figura 52 - Sala "Arte Gráfica" (SERED/Museu do Índio)*



*Figura 53 - Sala "Produção" (SERED/Museu do Índio)*

Pela primeira vez o Museu do Índio fez um investimento alto no desenvolvimento de exposições com recursos cenográficos. A opção de José Carlos Levinho foi o de conferir o mesmo status às culturas indígenas que os museus tradicionais dão às obras de arte europeias. O posicionamento de Levinho à frente da direção e de Dominique Gallois como curadora e responsável por conduzir os trabalhos e a presença de Kasiripinã com a chegada posterior de grupos Wajãpi, provocaram o Museu do Índio a produzir novos arranjos museais que fugiram do que era costumeiramente instituído no museu

Sobre o xamanismo (...) Eu ia fazer como texto, aí o Leinho falou 'não, vamos fazer uma instalação'. Ele era o cara que ia mais além, então tinha uma coisa maravilhosa que eles amaram, que era colocar o ouvido na parede e tinha alguém tocando uma música e ouvia uma música da flauta. Então ele conseguiu realmente aplicar várias tecnologias que na época eram totalmente novas e obviamente para os Wajãpi foi fantástico<sup>190</sup>.

A criação das experiências que se pretendem imersivas simulando situações *in situ*, criam certa ilusão de ruptura de realidades que em se tratando dos objetos etnográficos são difíceis de ocorrer; o museu tenta negar que é ele o novo contexto do objeto e não mais a aldeia (DAHL & STADE, 2000). A exposição, enquanto forma específica da comunicação museológica reproduz, a exemplo da documentação museológica, a vida dupla da musealia uma vez que espelha e contextualiza o “original” em um contexto de reprodução do universo Wajãpi enquanto também produz algo novo conforme vai sendo captado e reinterpretado pelo visitante nessa nova realidade.

Outros aspectos que também englobam o universo da comunicação museológica, como as atividades educativas e mesmo a própria divulgação produzida pelos canais de comunicação do museu, também são importantes nessa construção. Nesse sentido, a curadora e os indígenas puderam perceber na época que a ideia de se apresentarem as culturas indígenas no museu como forma de combater o preconceito é um trabalho lento e que deve ser feito não só de maneira constante e sistemática, mas com apoio de outros setores da sociedade. Os Wajãpi que vieram ao museu também atuaram como mediadores espontâneos da exposição e interagiram com o público. Para a curadora, houve muito aprendizado, mas também um pouco de decepção por parte dos Wajãpi no contato com alguns visitantes. A percepção da curadora<sup>191</sup> foi de que a qualidade da interação estabelecida nem sempre era a esperada por parte dos indígenas, uma vez que o Museu do Índio recebia um grande número de crianças, muitas delas muito pequenas para compreenderem completamente o que se estava sendo apresentado, ou professores completamente despreparados para lidar com as diferenças culturais da exposição e no ambiente do museu, chegando a alguns casos - raros -, a fazerem perguntas ofensivas aos indígenas presentes.

Para Dominique Gallois a exposição foi importante para os indígenas valorizarem sua própria cultura, e apresenta-la ao público que realmente estava interessado em estabelecer outro tipo de diálogo com os indígenas e os aspectos culturais exibidos. Outro fator positivo destacado pela curadora foi o fato de a exposição gerar “filhotes”, a partir da percepção dos Wajãpi de que o museu se tornou uma nova ferramenta útil a suas causas e propósitos, e que os indígenas aprenderam e conduziram eles próprios uma releitura da exposição, produzida por eles, em Macapá e no Oiapoque. Renomeada para “*Jane rekó*

---

<sup>190</sup> GALLOIS, D. Comunicação pessoal, 29 de abril de 2022.

<sup>191</sup> idem.

*mokasia* - Como vivem os Wajãpi”, a exposição foi levada para a Fortaleza São José de Macapá, na capital Macapá em 2008 e em 2009 para o Museu Kuahí no Oiapoque, com apoio logístico, técnico e financeiro do Museu do Índio.

Além de buscar cumprir as demandas elencadas no início do capítulo (publicações, itinerância da exposição, compra de objetos, etc.), outro efeito positivo da exposição produzida com os Wajãpi, foi a contribuição do Museu do Índio no alargamento da noção de patrimônio no cenário brasileiro com o reconhecimento do *kusiwa*. Primeiro pelo IPHAN como patrimônio imaterial nacional em 2002 e futuramente como patrimônio imaterial da humanidade em 2003. Derruba-se a lógica fundante dos patrimônios de “pedra e cal” na tentativa de democratizar o debate sobre as políticas públicas do que deve ser considerado “patrimônio cultural nacional”. Dessa forma, a construção de conteúdos simbólicos por outros setores da população, historicamente negligenciados, passam a ser considerados.

A afirmação dos museus como instrumento com potencial de promover mudanças por meio da participação indígena conecta-se à constatação política de que em um cenário de constantes desequilíbrios político-econômicos na atuação do Estado com os povos indígenas do país, o museu surge como uma possibilidade importante de atuar na formação de consciência do restante da sociedade nacional sobre a formação dos patrimônios indígenas, na valorização de suas culturas e no combate aos preconceitos.

a exposição etnográfica montada no Museu do Índio em 2002 possibilitou aos Wajãpi que participaram de sua realização constatar, com orgulho, a admiração do público. Perderam um pouco a vergonha que costumam sentir quando são indagados sobre práticas como resguardos femininos, curas xamanísticas, formas de casamento entre primos, etc. Entenderam que o interesse dos visitantes estava justamente no detalhamento desses aspectos de sua cultura. Ou seja, compreenderam que, para valorizar uma cultura, é preciso enunciá-la. (GALLOIS, 2005, p. 124).



Figura 54 - Os Wajãpi visitando a exposição "Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi" (SERED/Museu do Índio)



Figura 55 - Os Wajãpi visitando a exposição "Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi" (SERED/Museu do Índio)

As dificuldades encontradas pelos museus por problemas causados pelo desinteresse público e privado, da falta de verbas e pessoal e da ausência de políticas públicas específicas que fortaleçam a presença indígena nos museus é também um grande empecilho para que iniciativas colaborativas e participativas ocorram, e deixam essas iniciativas ainda praticamente "reféns" das iniciativas institucionais, dependendo do

interessa da gestão

A participação em museus é algo almejado pelas políticas públicas do campo museal no Brasil, mas ainda há dificuldades na implementação, pois requer um aparato procedimental, uma infraestrutura, um pensamento sistematizado para isso, assim como tantas outras exigências que as políticas públicas não dão conta ainda. A participação indígena nos museus brasileiros acontece, mas localizadamente e por iniciativa e empenho das instituições, muitas delas universitárias. No entanto, o que se desenvolve em termos participativos, com ou sem o aporte colaborativo, ainda é pouco considerado pelo Estado. As metodologias e as tecnologias desenvolvidas ainda não são vistas pelo poder público como ferramentas para a implementação de políticas públicas (CURY, 2019, p. 343).

Se no passado o colecionar e o exhibir foram cruciais na formação das identidades nacionais ocidentais, a entrada dos indígenas como protagonistas no museu possibilita subverter a lógica do museu como instrumento colonial e colonizador. Observando sob este ponto de vista, sentimos que o Museu do Índio buscou experimentar novos modelos nos anos 1980 e colocou em marcha uma nova política interna a partir do início dos anos 2000, mas que não conseguiram romper totalmente essas barreiras. O modelo de parcerias do Museu do Índio produz uma “zona de contato”, entre povos geograficamente e historicamente separados, que normalmente envolvem coerção e relações radicalmente assimétricas de poder (PRATT, 1992 apud CLIFFORD, 1997, p. 192). É inegável que o Museu do Índio daria um “salto de qualidade” em suas exposições, nos seus acervos, na qualidade de informações referenciadas na documentação, fatores que deixam claro que houve um ganho por parte do museu nesse processo, mas devemos nos questionar quais foram os ganhos diretos para os indígenas ao participarem de uma exposição no formato proposto. O que é produzido na zona de contato que fica de legado permanente ou duradouro para os indígenas?

Indigenizar o museu significa para Phillips (2012) incorporar conceitos produzidos pelos indígenas em consenso entre eles e o museu, em condições que sejam igualitárias nas negociações entre essas partes. Sob esse aspecto, poderíamos avaliar que o Museu do Índio pudesse ter se *indigenizado*, assumindo que houve esforço por parte do museu em atender as demandas dos Wajãpi e da curadoria. Entretanto, concordamos com a crítica produzida por Roca (2015) de que o termo empregado pela antropóloga canadense usa de discursos de poder para dar embasamento a sua definição através de um reducionismo do termo à “incorporação, nos museus convencionais, de noções e práticas de origem indígena”. Indigenizar o museu nos termos de Phillips se assemelha à técnica do “Mágico de Oz”

Museums have typically preferred the Wizard of Oz technique: exhibits present the anonymous voice of authority, while in reality texts are constructed by one or more curators hiding behind the screens of the institution. As ideas about ‘multi-vocality,’ ‘intertextuality,’ and ‘hybridity’ become more popular, more wizards

may be added, including honorary Indigenous representatives recruited from outside the academy. Nevertheless, museums continue in many cases to set the agendas, manage recruiting processes, and control the final editing and presentation of exhibits. It is the nature of bureaucracies to protect their prerogatives (AMES, 2005, p. 48).

Essa hibridização entre o colonizador e o colonizado interagem para criar algo novo desde que haja espaço para uma mudança, que é política (BHABHA, 2019). Se o museu – instituição ocidental por excelência – não se coloca no lugar de permitir ser modificado e questionado constantemente em suas práticas, a mudança estrutural não ocorre e o museu não apenas perpetua, mas dá validação institucional para manter o indígena como subalterno. O subalterno não pode falar, e se não pode falar, também não pode musealizar (SPIVAK, 2019). Um novo lugar de enunciação política e histórica transforma os significados da herança colonial (BHABHA, 2019) dos museus que são reproduzidas sem sequer nos darmos conta em inúmeras ocasiões, pois estamos imersos nela. As mudanças somente são possíveis se estivermos atentos à repetição de uma estrutura em contexto museal e museológica que ao mesmo tempo que pode nos oferecer possibilidades de mudança, também pode ser opressora.

Redistribuir autoridade não é simples e se constituiu em um desafio que os museus de uma maneira geral precisam enfrentar (BRULON, 2021; AMES, 1999; 2005) e nesse sentido o Museu do Índio iniciou sua própria proposta de endereçar essa questão. A ideia de colaboração, de participação que se pretenda descolonizadora deve ser conduzida de maneira crítica, próxima aos indígenas, com o museu sendo capaz de rever e reelaborar seus processos constantemente sempre com o objetivo de equilibrar as relações, redistribuindo poder, autoridade, atualizando valores de musealidade que afetam a musealização. Questões suscitadas por Brulon (2021, p. 255) e adaptadas para o contexto dos museus etnográficos nos soam apropriadas: a relação de trabalho entre indígenas e museu são precarizadas? Estão apenas fazendo colaborações temporárias com funcionários não-indígenas permanentes e bem pagos? A remuneração nesse caso é equiparada? Como eles são absorvidos no mercado de museus uma vez que a colaboração acabou a exposição? Quão duradouros são os relacionamentos construídos nessas instituições que podem realmente mudar a vida precária dos envolvidos em seus projetos?

### 3.2 – Considerações Finais: O Museu do Índio mudando os seus paradigmas da musealização

A experiência produzida com os Wajãpi no Museu do Índio pode ser considerado um projeto fundamental para a mudança das práticas museais e museológicas que ocorreram no museu nos últimos 20 anos. A partir da experiência com os Wajãpi, o Museu do Índio ao adotar o sistema de parcerias introduziu uma nova metodologia de negociação e tradução entre antropólogos, museólogos e indígenas, que alcançou maior aderência dos indígenas no museu e do que os modelos anteriores.

Alguns processos puderam ser revistos e transformados, outros, apesar de mudar a forma de execução e planejamento não modificam o status subalterno do indígena. Alguns desses processos foram capazes de inverter certas lógicas predatórias, como na seleção, e hegemônica e da colonialidade do saber, na documentação museológica.

Se antes a coleta dos objetos passava pela ação dos antropólogos ou agentes do SPI ou FUNAI em campo, o Museu do Índio passou a adquirir os objetos diretamente dos povos indígenas em processos como os descritos no momento de montar as exposições, como um novo *modus operandi* institucional da musealização. Nos casos em que o museu não estava desenvolvendo projetos expositivos com os indígenas, o museu passa a comprar esses objetos diretamente dos seus produtores, remunerando-os diretamente através das suas associações ou conselhos que realizam a divisão do trabalho e remuneram de acordo com suas lógicas próprias de organização e precificação. Seja através dos processos que culminam em exposições, ou na compra direta dos indígenas a partir de necessidades identificadas pelo museu, os indígenas são remunerados por suas produções. Por outro lado, nesse caso, os critérios de musealidade são os atribuídos pelo museu e não o construído pelos indígenas, como observamos no exemplo dos Wajãpi. As outras formas de aquisição, como as doações, praticamente se mantiveram inalteradas, cabendo ao museu através do seu diretor e museólogos decidirem ou não incorporá-las ao acervo.

A documentação passa a privilegiar a autoria, reconhecendo os indígenas como detentores de um saber e que vai no sentido oposto ao do epistemicídio, valorizando seu saber tradicional sobre o de museólogos e antropólogos, subvertendo as históricas relações de autoridade e poder reproduzida nos museus. Como resultado foram criadas oficinas de qualificação do acervo do museu que passam a ocorrer a partir da exposição “Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi”, com a presença de representantes dos povos indígenas, com a finalidade de melhorar a qualidade da documentação museológica de objetos previamente selecionados pelos museólogos do museu. As oficinas de qualificação podem ocorrer por ocasião da visita de representantes de um povo ao museu, ou de forma programática a partir de 2009, no âmbito do Projeto de Documentação de Línguas e

Culturas (PROGDOC) em parceria com a UNESCO (SÁ, 2016). O objetivo é o de melhorar a qualidade da documentação e da comunicação museológicas diminuindo as lacunas informacionais a partir do saber tradicional de cada povo. As oficinas são registradas em vídeo e em relatórios de qualificação e as informações relacionadas a cada objeto são atualizadas na base de dados do MI. Nesse momento os indígenas tomam para si o lugar da autoridade. Museólogos e demais profissionais do museu restituem o direito da palavra e reconhecem o conhecimento produzido pelos povos indígenas, em um processo de documentação que envolve a recontextualização de todo um conjunto de informações históricas e etnográficas fornecidas pelos indígenas (SHEPARD et al, 2017).

O Museu do Índio, assim como qualquer outro museu público é atravessado pela estrutura estatal, e essa mesma estrutura também é replicada no museu estabelecendo alguns limites e desafios para que certas mudanças possam ocorrer no sentido de se ampliar a participação indígena e atualizar práticas. Um dos exemplos é a impossibilidade de possuir funcionários indígenas que não tenham sido concursados, ou promover contratações que burlem a lei que regula o funcionalismo público. O papel da FUNAI, no caso específico do Museu do Índio também foi durante a história da instituição um fator extra para complexificar as relações, dificultando, em diversos momentos, direta ou indiretamente, a promoção de atividades continuadas com os povos indígenas, seja pelo direcionamento político da gestão do órgão, pelas sucessivas crises que afetaram diretamente o museu, ou pela pouca autonomia relativa que o Museu do Índio foi obter apenas no correr dos anos 2000, ao implementar em 2009 um regulamento interno que garantisse maior controle sobre suas verbas e ações.

É necessário reconhecer os limites das propostas de trabalhos colaborativos e que envolvam a participação indígena. A mera entrada dos indígenas nesses espaços não configura automaticamente essa mudança de paradigma institucional (ROCA, 2015) e é necessário compreender que o exercício da descolonização do museu deve ser uma constante, em um longo projeto que os museus brasileiros ainda não conseguiram executar em sua totalidade. Promover a descolonização de práticas implica em reconhecer um passado de dominação, de lutas, resistências que compõem um complexo quadro histórico de relações dos indígenas com a sociedade envolvente, com agentes do Estado, museus e pesquisadores, em detrimento de narrativas gloriosas de um passado inventado. Como agentes privilegiados da sociedade civil, os museus têm a obrigação fundamental de tomar partido na luta pela identidade (KARP, 1992).

Soma-se a isso a ausência de organizações fortes que privilegiem o debate público entre indígenas e não-indígenas que atuam em museus para estabelecerem um diálogo que resulte em acordos de boas práticas para que as parcerias e colaborações sejam contínuas e garantam igualdade nos acordos e negociações. O que podemos perceber nos ciclos de musealização analisados é que existe a participação indígena, ainda que mediada,

devendo ser relativizada, e que essas ações ficam dependentes inteiramente da vontade e inclinação pessoais de seus gestores. Essa sintomática situação de fragilidade da relação entre museus e povos indígenas, resultado de anos de descaso público com ambas instâncias, vem desde a época de Darcy Ribeiro como diretor do Museu do Índio, que precisou empreender esforços para que um museu que já existia no papel por decreto - e na prática museológica graças ao trabalho de Herbert Serpa, antes de ser aberto ao público -, fosse materializado de fato em um prédio que abrigaria suas coleções, exposições e estabelecendo comunicação com o público, tornando-se um museu vivo. Em relação a participação indígena, o que vimos na gestão de Darcy Ribeiro é a produção de um discurso voltado para apresentar o indígena à sociedade nacional, utilizando um “espécime museológico” perfeito. As gestões de Cláudia Menezes e José Carlos Levinho, separadas por alguns anos, são marcadas por momentos políticos distintos no Brasil, que além dos entendimentos do que cada um possuía sobre o que era e o que deveria ser o Museu do Índio na relação estabelecida com os indígenas, influenciaria na capacidade do museu em realizar projetos de longa duração. É certo que Menezes e Levinho foram os dois gestores que promoveram a entrada dos indígenas em um formato que buscou criar um conjunto de práticas institucionalizadas no Museu do Índio, cada um a seu modo. Em ambos os casos estão em pauta formas de se criarem mecanismos voltados para participação indígena e no reconhecimento dos indígenas como indivíduos e não como objetos; na gestão Menezes, o direcionamento político é muito claro, colocando o museu como aliado das questões indígenas na Constituinte, enquanto Levinho foca em uma mudança de paradigma da relação interétnica inaugurando no país uma nova forma de se conceber exposições, dando espaço para formulações identitárias, ainda que em uma perspectiva mediada, que precisasse ser revista e atualizada.

A fragilidade dos museus e de iniciativas que asseguram a participação indígena e o trabalho colaborativo pode ser observado nos momentos de crise institucionais que acompanham a saída de cada diretor, e o conseqüente esvaziamento desses projetos ou mesmo o abandono dessas iniciativas, que precisavam ser reconstruídas posteriormente. O controle de narrativas está sempre em disputa. A preocupação de substituir representações estereotipadas e anacrônicas dos indígenas, o alinhamento ao lado das causas indígenas no combate ao preconceito e a importância cultural desses povos estiveram presentes no Museu do Índio em cada ciclo de participação analisado, e acompanhavam a produção de conhecimento de cada época. Como tentamos demonstrar, o sucesso de cada empreitada nesse sentido foi sempre relativo, nem sempre o discurso correspondendo ao que era, de fato, colocado em prática.

É necessário considerar que nem sempre as práticas do Museu do Índio garantiram que o subalterno pudesse, de fato, falar. Identificar os atores indígenas que passaram pelo museu, nomeando-os e apontando suas funções e colaborações é parte de um pequeno,

exercício de reconhecimento de sujeitos que ficaram soterrados na história e que por isso suas contribuições nunca foram mencionadas, como é o caso de Januário Santa Rosa Sorominé, o primeiro funcionário indígena do Museu do Índio, ou de Cuhkrã Irontire, e outros. A lógica da autoridade científica como único detentor e produtor do conhecimento e que fabrica enunciados, ou de mediação pela figura da autoridade científica, perpassa toda a história do museu. Se no início dos anos 2000 não haviam antropólogos indígenas que pudessem, sozinhos, ver a sua cultura de maneira instrumentalizada para encará-la de frente, hoje os indígenas não só tem plena capacidade de indigenizar os museus, como aldeá-los, seja criando museus comunitários em que o controle de narrativas e de autorrepresentação é totalmente controlado pelos indígenas, seja ocupando os espaços de museus públicos e privados com exposições etnográficas ou artísticas assumindo o papel da curadoria sendo os protagonistas de suas próprias histórias.

É preciso assegurar, na forma de políticas públicas, a garantia de que os museus possam equilibrar essa relação de trocas, sem ficar dependente única e exclusivamente da vontade de gestão de diretores de museus. Uma proposta ativa da musealidade e da musealização que compreenda a mudança passa pela passagem criadora menos comprometida com os objetos e sua preservação estática, para uma outra mais conectada à novas produções de conhecimentos e novas relações que se estabelecem entre os indígenas e os museus.

## Referências

ABREU, R. Tal Antropologia, qual museu? In: ABREU, R.; CHAGAS, M.; M. S. dos Santos. (Org.). **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas**. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2007, p. 138-178.

AIKYRY WAJÃPI. **O conhecimento está junto com cada peça de artesanato** - entrevista com Luís Donizete Grupioni. 2014.

AMES, M. M. **Cannibal tours and glass boxes: the Anthropology of museums**. Vancouver: UBC Press, 1992.

\_\_\_\_\_. How to decorate a house: the re-negotiation of cultural representations at the University of British Columbia Museum of Anthropology. **Museum Anthropology**, v. 22, n. 3, 1999, p. 41-51.

\_\_\_\_\_. Museology interrupted. **Museum International**. v. 57, n.3, 2005, p. 44-51.

AQUILINA, J. D. The babelian tale of museology and museography: a history in words. **International Scientific Electronic Journal**, issue 6, 2011.

ASAD, T. O conceito de tradução cultural na antropologia social britânica. In: CLIFFORD, J.; MARCUS, G. (Org.) **A escrita da cultura: poética e política da etnografia**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 207-236.

BALANDIER, G. A noção de situação colonial. **Cadernos de Campo**, n. 3, 1993, p. 107-131. Publicado originalmente em 1951.

BARBUY, H. Documentação museológica e a pesquisa em museus. **MAST Colloquia**, v. 10, 2008, p. 33-43.

BELL, J. A bundle of relations: collections, collecting, and communities. **Annual Review of Anthropology**, v. 46, 2017, p. 241-249.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

BLOOMFIELD, T. Engaging indigenous participation: toward a more diverse profession. **Museum management and curatorship**. Paris: Routledge/ICOM, v. 28, n.2, 2013, p. 138-152.

BRULON, B. **Máscaras guardadas: musealização e descolonização**. 2012. 461f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

\_\_\_\_\_. Provocando a Museologia: o pensamento geminal de Zbynek Z. Stránský e a Escola de Brno. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo: Museu Paulista, v. 25, n. 1, p. 403-425, 2017.

\_\_\_\_\_. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. **Museologia e Patrimônio**. Rio de Janeiro, v.11, n. 2, p. 189-210, 2018.

\_\_\_\_\_. Museus, patrimônios e experiência criadora: ensaios sobre as bases da Museologia Experimental. In: MAGALHÃES, F.; COSTA, L. F.; HERNÁNDEZ, F. H.; CURCINO, A. (Orgs.) **Museologia e Patrimônio**. Leiria: Instituto Politécnico de Leiria, v. 1, p.199-231, 2019.

\_\_\_\_\_. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os

museus. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, Nova Série, v. 28, p. 1-30, 2020a.

\_\_\_\_\_. Introdução. **Descolonizando a Museologia**, vol. 1. Museus, ação comunitária e descolonização. Paris: ICOFOM/ICOM, 2020b, p. 9-70.

\_\_\_\_\_. The myths of museology: on deconstructing, reconstructing, and redistributing. .) **ICOFOM Study Series**, v. 49, n. 2, p. 243-260, 2021.

BRULON, B.; LESCHENKO, A. Museology in colonial contexts: a call for decolonisation of museum theory. In: BRULON, B. (Org.) **ICOFOM Study Series**, v. 46, p. 61-79, 2018.

BRULON, B.; GUEDES, L. Four Waurá masks in the Indian Museum: a decolonial way to conservation practice and theory. In: F. Mairesse & R. F. Peters. (Eds.). **What is the essence of conservation?** Paris: ICOFOM/ICOM, 1, p. 32-38, 2019.

BOTELHO, I. A política cultural e o plano das ideias. In: RUBIM, A.A.C.; BARBALHO, A. (Org.) **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 109-132.

CRAPANZANO, V. O dilema de Hermes: o disfarce da subversão na descrição etnográfica. In: CLIFFORD, J.; MARCUS, G. (Org.) **A escrita da cultura: poética e política da etnografia**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 91-124.

CASTRO FARIA, L. **As exposições de Antropologia e arqueologia do Museu Nacional**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1949.

CASTRO-GÓMEZ, S. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. In: LANDER, E. (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Colección Sur Sur, CLACSO, 2005, p. 80-87.

CERAVOLO, S. Delineamentos para uma teoria da Museologia. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v. 12, 2004, p. 237-268.

CHAGAS, M. **Imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. 2003. 307f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

CLIFFORD, J. **Routes: travel and translation in the late twentieth century**. Boston: Harvard University Press, 1997.

\_\_\_\_\_. Colecionando arte e cultura. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 28. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

\_\_\_\_\_. Museologia e contra-história: viagens pela costa noroeste dos Estados Unidos. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (Org.) **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003, p. 254-305.

\_\_\_\_\_. Sobre a alegoria etnográfica. In: CLIFFORD, J.; MARCUS, G. (Org.) **A escrita da cultura: poética e política da etnografia**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 151-182.

\_\_\_\_\_. Sobre a autoridade etnográfica. In: GONÇALVES, J. R.. (Org.) **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p. 17-58.

CONKLIN, A. L. **In the Museum of Man: race, anthropology and empire in France, 1850-1950**. Ithaca/London: Cornell University Press, 2013.

COUTO, I. **Darcy e os Urubu: um caso entre colecionador e coleção**. 2005. 228f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

\_\_\_\_\_. **Armazém da memória da Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios – SPI**. 2009. 281f. Tese (Doutorado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

\_\_\_\_\_. A Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios. In: ROCHA FREIRE, C. A. (Org.) **Memória do SPI: textos, imagens e documentos sobre o Serviço de Proteção aos Índios (1910-1967)**. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI, 2011, p. 223-232.

\_\_\_\_\_. A política institucional e o trabalho curatorial na montagem da exposição 'Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi'. In: CURY, M.X.; VASCONCELLOS, C.M., ORTIZ, J. (Org.) **Questões indígenas e museus: debates e possibilidades**. Brodowski: ACAM Portinari; São Paulo: MAE/USP, SEC-SP, 2012, p. 17-20.

CORRÊA, M. Traficantes do excêntrico: os antropólogos no Brasil dos anos 30 aos 60. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 5, 1988.

CUNHA, M. C. **Índios no Brasil: história, direitos e cidadania**. São Paulo: ClaroEnigma, 2017. Publicado originalmente em 1992.

\_\_\_\_\_. **Cultura com aspas**. São Paulo: Ubu Editora, 2017. Publicado originalmente em 2009.

CURY, M.X. Museus em conexões: reflexões sobre uma proposta de exposição. **Ciência da Informação**. São Paulo, v. 42, n. 3, 2013, p. 471-484.

\_\_\_\_\_. Lições Indígenas para a descolonização dos Museus – Processos comunicacionais em discussão. **Cadernos Cimeac**, v. 7, n. 1, 2017.

\_\_\_\_\_. Metamuseologia - reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. **Museologia e interdisciplinaridade**. Brasília, v. 9, n. 17, 2020a, p. 129-146.

\_\_\_\_\_. Museu e exposição: o exercício comunicacional da colaboração e da descolonização com indígenas In: GALÚCIO, A.V.; PRUDENTE, A.L., ORTIZ, J. (Org.) **Museu Goeldi: 150 anos de ciência na Amazônia**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2020b, p. 316-351.

CURY, M. X.; VASCONCELLOS, C.M. Introdução. In: CURY, M.X.; VASCONCELLOS, C.M., ORTIZ, J. (Org.) **Questões indígenas e museus: debates e possibilidades**. Brodowski: ACAM Portinari; São Paulo: MAE/USP, SEC-SP, 2012, p. 17-20.

DAHL, G.B.; STADE, R. Anthropology, museums, and contemporary cultural processes: an introduction. **Ethnos**, v. 65, n. 2, 2000, p. 157-171.

DESVALLÉES, A. Apresentação à obra Vagues, une anthologie de la Nouvelle muséologie, Vol. 1. (1992). **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 47, p.87-110, 2015.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: ICOM Brasil/SEC-SP, 2013.

DOLÁK, J. O museólogo Zbynek Zbyslav Stránský - conceitos básicos. In: BRULON SOARES B.; BARAÇAL A. (Org.) **Stránský: uma ponte Brno-Brasil**. Paris: ICOFOM,

2017, p. 178-197.

EWBANK, C. Antropólogos, curadores de museus e museografia durante a gestão de Heloísa Alberto Torres no Museu Nacional (1938-1955). **Revista Musas**, v. 8, 2018, p. 8-22.

\_\_\_\_\_. O. A circulação das coisas do extinto Museu Simoens da Silva: uma análise a partir do acervo de cinco museus públicos do estado do Rio de Janeiro. **Anais da 28ª. Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP)**, 2019.

FABIAN, J. On recognizing things: the “ethnic artefact” and the “ethnographic object”. **L’Homme**, n. 70, 2014, p. 47-60.

FARIAS, S. M. **Antropologia e museus - reciprocidades: o caso do Museu do Índio**. 2008. 192f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

FAULHABER, P. Etnografia na Amazônia e tradução cultural: comparando Constant Tastevin e Curt Nimuendaju. **Boletim Paraense Emílio Goeldi**, v. 3, n. 1, 2008, p. 15-29.

\_\_\_\_\_. Conexões internacionais na produção da etnografia de Nimuendaju. **Revista de Antropologia**, v. 56, n. 1, 2013, p. 207-256.

\_\_\_\_\_. Os índios Tikuna e o mundo dos museus. **Descolonizando a Museologia**, vol. 1. Museus, ação comunitária e descolonização. Paris: ICOFOM/ICOM, 2020, p. 91-102.

FERREIRA, A.C. Regime tutelar, formação do Estado nacional e acumulação capitalista no Brasil. In: LIMA, A.C.S. (Org.) **Tutela: formação de Estado e tradições de gestão no Brasil**. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ/E-Papers, 2014, p. 146-160.

FREIRE, J. R. B. Cinco ideias equivocadas sobre os índios. **Revista do Centro de Estudos do Comportamento Humano**. Manaus, n. 1. 2000, p.17-33.

\_\_\_\_\_. A descoberta dos museus pelos índios. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (Org.) **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003, p.219-254.

\_\_\_\_\_. Museus indígenas, museus etnográficos e a representação dos índios no imaginário nacional: o que o museu tem a ver com educação? In: CURY, M.X. (Org.) **Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate**. Brodowski: ACAM Portinari; São Paulo: MAE/USP, SEC-SP, 2016, p. 33-38.

GALLOIS, D.; CARELLI, V. Vídeo e diálogo cultural. **Horizontes Antropológicos**, ano 1, n. 2, p. 61-72, 1995.

GALLOIS, D. Os Wajãpi em frente da sua cultura. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 32, 111-129, 2005.

\_\_\_\_\_. Donos, detentores e usuários da arte gráfica kusiwa. **Revista de Antropologia**, n. 55, v. 1, p. 19-49, 2012.

GALVÃO, E. Estudos sobre a aculturação dos grupos indígenas do Brasil. **Revista de Antropologia**, v. 5, n. 1, 1957, p. 67-74.

GALVÃO, E.; WAGLEY, C. **Os índios Tenetehara: uma cultura em transição**. Rio de Janeiro, MEC/Serviço de Documentação, 1961.

GARCÉS, C.L.L.; PÉREZ, S.E.G.; SILVA, J.A., ARAÚJO, M.O.; COELHO-FERREIRA, M. Objetos indígenas para o mercado: produção, intercâmbio, comércio e suas transformações. Experiências Ka'apor e Mebêngôkre-Kayapó. **Boletim Museu Paraense Emílio Goeldi - Ciências Humanas**, v. 10, n. 3, p.659-680, 2015.

GARFIELD, S. As raízes de uma planta que hoje é o Brasil: os índios e o Estado Novo na Era Vargas. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 20. 2000, p. 15-42.

GONÇALVES, J. R. S. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007.

GRUPIONI, L.D.B. Os museus etnográficos, os povos indígenas e a Antropologia: reflexões sobre a trajetória de um campo de relações. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, Suplemento 7, 2008, p. 21-33.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Apicuri/Editora PUC-Rio, 2016.

HAMÚ, D. O papel dos museus antropológicos no Brasil. **Ciência em Museus**, n. 4, 1992b, p. 51-61.

HANNERZ, U. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da Antropologia transnacional. **Mana**. Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, 1997. p. 7-39.

HERZFELD, M. **Antropologia: prática teórica na cultura e na sociedade**. Petrópolis: Vozes, 2014.

IPHAN. **Dossiê 2: Arte kusiwa - Pintura corporal e arte gráfica Wajãpi**. IPHAN, 2006.

JACKNIS, I. Franz Boas and exhibits: on the limitations of the museum method of Anthropology. In: STOCKING JR., G. W. (Org.). **Objects and others. Essays on museums and material culture**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

KARP, I., Museums and communities: the politics of public culture, In: **Museums and communities: the politics of public culture** (org.) LAVINE, S.; KARP, I.; KREAMER C. M. Washington / London: Smithsonian Institution press, 1992, p.1-17.

KOK, G. A fabricação da alteridade nos museus da América Latina: representações ameríndias e circulação dos objetos etnográficos do século XIX ao XXI. **Anais do Museu Paulista**, v. 26, 2018, p. 1-30.

LAGROU, E.; VAN VELTHEM, L. As artes indígenas: olhares cruzados. **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**. 8, p. 133-156, 2018.

LANDER, E. Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêntricos. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Colección Sur Sur, CLACSO, 2005, p. 8-23.

\_\_\_\_\_. Da ciência biológica à social: a trajetória da Antropologia no século XX. **Habitus**, v. 3, n. 2, 2005, p.321-345.

LESCHENKO, A. Metamuseologia e o discurso museológico. In: BRULON SOARES B.; BARAÇAL A. (Org.) **Stránský: uma ponte Brno-Brasil**. Paris: ICOFOM, 2017, p. 115-130.

LIBÂNIO, P.; FREIRE, J.R.B. Rondon, o Brasil dos sertões e o projeto de nação. In: FREIRE, C.A.R. (Org.) **Memória do SPI: textos, imagens e documentos sobre o Serviço de Proteção aos Índios (1910-1967)**. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI, 2011, p. 169-178.

LIMA, A. C. S. Os museus de História Natural e a construção do indigenismo: notas para uma sociologia das relações entre campo intelectual e político no Brasil. **Revista de Antropologia**, v. 32, 1989, p. 277-329.

\_\_\_\_\_. **Um grande cerco de paz: poder tutelar, indianidade e formação do Estado no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1995.

\_\_\_\_\_. O governo dos índios sob a gestão do SPI. In: CARNEIRO DA CUNHA, M. **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, p.155-172.1998.

\_\_\_\_\_. O exercício da tutela sobre os povos indígenas no Brasil: um itinerário de pesquisa e algumas considerações sobre as políticas indigenistas no Brasil contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Tutela: formação de Estado e tradições de gestão no Brasil**. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ/E-Papers, p.155-172. 2014.

MAIO, M. C. O projeto UNESCO e a agenda das Ciências Sociais no Brasil dos anos 40 e 50. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 14, n. 41, 1999, p. 148-158.

MARANDA, L. Museology and the indigenous cultural environment. **On Museology: reflections of the field**. Paris: ICOM/ICOFOM, 19-22, 2021.

MARCUS, G. Problemas contemporâneos da etnografia no sistema mundial moderno. In: CLIFFORD, J.; MARCUS, G. (Org.) **A escrita da cultura: poética e política da etnografia**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 237-270.

MAROEVIC, I. **O papel da musealidade na preservação da memória**. In: **Simpósio Anual de Museologia**. ICOFOM. Comitê Internacional para a Museologia/ICOFOM. Paris: ICOM, 1997, p. 111-115. Trad. Tereza Scheiner.

MELATTI, J. C. A Antropologia no Brasil: um roteiro. **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica Informativo e Bibliográfico em Ciências Sociais – BIB**, n. 17, 1984, p. 3-52.

MENEZES, C. Registro visual e método antropológico. **Caderno de Textos - Antropologia Visual**. Museu do Índio/FUNAI, 1987, p. 26-29.

\_\_\_\_\_. Museum of the Indian: new perspectives for student and indigenous population participation. **Museum International**, v. XLI, n. 161, 1989a, p. 37-41

\_\_\_\_\_. **Museu Vivo - O Museu do Índio**. FUNAI, 1989b.

MÜLLER, R. P. As artes indígenas na mostra do redescobrimto: povos artistas e contemporaneidade. **Rua**, v. 7, p. 143-151, 2001.

MUNDURUKU, D. **O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970-1990)**. São Paulo: Paulinas, 2012.

NUNES, M. D. O Museu do Índio. **Nheengatu**, ano 1, n. 1, 1977, p. 7-18.

\_\_\_\_\_. Museu do Índio: as fontes de enriquecimento do seu patrimônio e a utilização cultural do seu acervo. In. **Museu do Índio: 30 anos, 1953-1983**. Museu do Índio/FUNAI/Ministério do Interior, Edição Comemorativa. Rio de Janeiro, 1983.

OLIVEIRA, R.C. A noção de “colonialismo interno” na Etnologia. **Tempo Brasileiro**, ano IV, n. 8, 1966.

\_\_\_\_\_. Utopia e política indigenista. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **A sociologia do Brasil indígena**. Brasília: Tempo Brasileiro, 1978. Publicado originalmente em 1961.

\_\_\_\_\_. Problemas e hipóteses relativos à fricção interétnica. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **A sociologia do Brasil indígena**. Brasília: Tempo Brasileiro, 1978. Publicado originalmente em 1967.

OLIVEIRA, T.; LEVINHO, J.C.; COUTO, I. Virtual ethnographic collections: from informatization to knowledge collaboration. In: HAHN, H.P.; LUEB, O.; MÜLLER, K.; NOACK, K. (Org.) **Digitalisierung ethnologischer Sammlungen - Perspektiven aus Theorie und Praxis**, v. 55, p. 77-96, 2021.

OLIVEIRA, A.E.; HAMÚ, D. (Org.) **Ciência Kayapó: alternativas contra a destruição**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1992.

PACHECO DE OLIVEIRA, J. “O nosso governo”. **Os Ticunas e o regime tutelar**. São Paulo/Brasília: Marco Zero/CNPq, 1988.

\_\_\_\_\_. Galvão e os estudos de aculturação no Brasil: ou “Santo de casa também pode fazer milagres” In: FAULHABER, P.; TOLEDO, P.M. (Org.) **Conhecimento e fronteira: história da ciência na Amazônia**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2001, p. 205-221.

\_\_\_\_\_. O paradoxo da tutela e a produção da indianidade: ação indigenista no Alto Solimões (1920-1970) In: FREIRE, C.A.R. (Org.) **Memória do SPI: textos, imagens e documentos sobre o Serviço de Proteção aos Índios (1910-1967)**. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI, 2011, p. 427-439.

\_\_\_\_\_. A refundação do Museu Magüta: etnografia de um protagonismo indígena. In: MONTENEGRO A. M., ZAMORANO R. B. (Org.). **Coleções e colecionadores: a polissemia das práticas**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, v. 1, 2012, p. 201-218.

\_\_\_\_\_. Pacificação e tutela militar na gestão de populações e territórios. **Mana**, v. 20, n. 1, 2014, p. 125-161.

PACHECO DE OLIVEIRA, J.; SOUZA LIMA, A.C. Os muitos fôlegos do indigenismo. **Anuário Antropológico**, v. 6, n. 1, 1982, p. 277-290.

PAGANI, C. Exposing the predator, recognizing the prey: new institutional strategies for a reflexive museology. In: BRULON, B., MARANDA, L. (Org.) **ICOFOM Study Series**, v. 45, p. 71-84, 2017.

PEIRANO, M. A favor da etnografia. **Anuário antropológico**, 1992, p. 197-223.

\_\_\_\_\_. **A teoria vivida e outros ensaios de Antropologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

PHILLIPS, R. A preface – by way of an introduction. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **Museum pieces. Towards the indigenization of Canadian museums**. Montreal & Kingston, London: McGill-Queen’s University-Press/Ithaca, p. 3-22, 2012.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Colección Sur Sur, CLACSO, 2005, p. 107-130.

RIBEIRO, B. G. **Dicionário de Artesanato Indígena**. São Paulo: Edusp, 1988.

\_\_\_\_\_. Museu e memória: reflexões sobre o colecionamento. **Ciências em Museus**, v. 1, n. 2, 1989, p. 109-122.

\_\_\_\_\_. EtnoMuseologia: da coleção à exposição. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo, v.4, 1994, p. 189-201.

RIBEIRO, D. Atividades científicas da Secção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios. **Revista Sociologia**. São Paulo, v. XIII, n. 4, 1951, p. 363-385.

\_\_\_\_\_. The Museum of the Indian, Rio de Janeiro. **Museum**, Paris, v. VIII, n. 1, 1955a.

\_\_\_\_\_. **Museu do Índio: um museu em luta contra o preconceito**. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 1955b.

\_\_\_\_\_. **A política indigenista brasileira**. Rio de Janeiro: Edições SIA/Ministério da Agricultura, 1962.

\_\_\_\_\_. **Confissões**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **Os índios e a civilização**. São Paulo: Global Editora, 2017. Publicado originalmente em 1970.

\_\_\_\_\_. **Testemunho**. Fundação Darcy Ribeiro: Brasília, 2009.

ROCA, A. **Objetos alheios, histórias compartilhadas: os usos do tempo em um museu etnográfico**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2008.

\_\_\_\_\_. Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. **Mana**. Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, 2015. p. 123-155.

ROCHA FREIRE, C. A. Indigenismo e antropologia – O Conselho Nacional de Proteção aos Índios na gestão Rondon (1939-1955). 1990. 390f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro/Museu Nacional. Rio de Janeiro, 1990.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: \_\_\_\_\_.; BARBALHO, A. (Org.) **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 11-36.

SÁ, I. C. História e memória do Curso de Museologia: do MHN à Unirio. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 39, p.10-42, 2007.

SÁ, S. Uma experiência de acervo etnográfico realizada pelos indígenas. *Paper* apresentado na **30ª Reunião Brasileira de Antropologia**, João Pessoa, Brasil 3-6 Agosto, 2016: Anais do evento: <http://evento.abant.org.br/rba/30rba/?id=20> (consultado em dezembro 27, 2020).

\_\_\_\_\_. Institucionalização das práticas museológicas: oitenta anos do Curso de Museus. In: MAGALHÃES, A. M.; BEZERRA, R. Z. (Orgs.) **90 Anos do Museu Histórico Nacional em debate (1922-2012)**, Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, p.221-241, 2014.

SAHLINS, M. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte I). **Mana**, v. 3, n. 1, 1997, p. 41-73.

SCHADEN, E. Aculturação e assimilação dos índios do Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Sociais Brasileiros**, n. 2, 1967, p. 7-14.

\_\_\_\_\_. **Aculturação indígena**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora/Universidade de São Paulo, 1969.

SCHREINER, K. Criteria on the place of museology in the system of sciences **Museological Working Papers** (MuWop). Estocolmo: Icofom/Statens Historiska Museum, n. 1, p. 39-41 1980.

SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças: cientistas e questão racial no Brasil (1870-1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SEOANE, R. **A reforma de 1944 do Curso de Museus - MHN e o perfil do conservador de museus na Era Vargas: os reflexos da política nacionalista e as transformações na área dos museus**. 2016. 160f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins. Rio de Janeiro, 2016.

SIQUEIRA, G. K. **Curso de Museus – MHN, 1932-1978: o perfil acadêmico-profissional**. 2009. 178f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins. Rio de Janeiro, 2009.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

SHEPARD Jr., G. H.; GARCÉS, C.L.L.; ROBERT, P.; CHAVES, C.E. Objeto, sujeito, inimigo, vovô: um estudo em etnomuseologia comparada entre os Mebêngôkre-Kayapó e Baniwa do Brasil. **Boletim Museu Paraense Emílio Goeldi – Ciências Humanas**, v. 12, n. 13, 2017, p. 765-787.

STOCKING., G. W. Essays on museums and material culture. In: \_\_\_\_\_ (ed). **Objects and others**. Essays on museums and material culture. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

STRÁNSKÝ, Z. Z. Brno: Education in Museology. **Museological Papers**, V, Supplementum 2. 1974.

\_\_\_\_\_. Museology: science or just practical museum work? **Museological Working Papers** (MuWop). Estocolmo: Icofom/Statens Historiska Museum, n. 1, p. 42-44 1980.

\_\_\_\_\_. Museology and museums. In: SOFKA, V. (Org.) **ICOFOM Study Series**, v. 12, p. 287-292, 1987.

STURTEVANT. W. C. Does anthropology need museums? **Proceedings of the Biological Society of Washington**, n. 82, 1969, p. 619-650

VAN MENSCH, P. **Towards a Methodology of Museology**. Tese de Doutorado. Universidade de Zagreb. Zagreb, 1992.

\_\_\_\_\_. **O objeto de estudo da Museologia**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1994.

\_\_\_\_\_. Museality at breakfast. **Museologica Brunensia**, v. 4, n. 2, 2015, p. 14-19

VAN MENSCH, P.; MEIJER-VAN MENSCH, L. From disciplinary control to co-creation: collecting and the development of museums as praxis in the nineteenth and twentieth century. In: Petterson, S., et al. (Org.), **Encouraging Collections Mobility – A Way Forward for Museums in Europe**. Gallery, Helsinki, 2012, p. 33-53.

VAN VELTHEM, L.H. O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e

análises. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, v. 7, n. 1, 2012, p. 51-66

VAN VELTHEM, L.H.; BENCHIMOL, A. Museus, coleções, exposições e povos indígenas. **Em Questão**, v. 24, n. 2, 2018, p.468-486.

WAGNER, R. **A invenção da cultura**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

**Outras fontes:**

COUTO, I. Comunicação realizada por e-mail em 23 de maio de 2022.

GALLOIS, D. Entrevista conduzida por Leandro Guedes a 29 de abril de 2022, em ambiente virtual.

LEVINHO, J.C Entrevista conduzida por Leandro Guedes a 06 de abril de 2022, em ambiente virtual.

LEVINHO, J. C. Entrevista conduzida por Leandro Guedes a 30 de maio de 2018, no Museu do Índio.