

**LEONARDO BERTOLOSSI**

**DIFERENTES, IGUAIS**  
**A PAN-INDIANIDADE DO NATIONAL**  
**MUSEUM OF THE AMERICAN INDIAN**  
**E SUAS VARIAÇÕES**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Carlos Fausto

**Rio de Janeiro / 2010**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

L E O N A R D O B E R T O L O S S I

# **D I F E R E N T E S , I G U A I S**

## **A P A N - I N D I A N I D A D E D O N A T I O N A L**

### **M U S E U M O F T H E A M E R I C A N I N D I A N E**

#### **S U A S V A R I A Ç Õ E S**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

---

Carlos Fausto (PPGAS/MN-UFRJ)

---

João Pacheco de Oliveira (PPGAS/MN-UFRJ)

---

Regina Abreu (PPGMS/UNI-RIO)

Rio de Janeiro / 28 de janeiro de 2010

BERTOLOSSI, Leonardo Carvalho

Diferentes, Iguais: A Pan-Indianidade do National Museum of the American Indian e suas Variações / Leonardo C. Bertolossi – Rio de Janeiro: UFRJ/MN, 2010.

238 f.

Orientador: Carlos Fausto

Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – UFRJ, Museu Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2010.

1. National Museum of the American Indian. 2. Antropologia. 3. Museologia. 4. Indianidade.

I. Fausto, Carlos. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional. III. Título.

***Aos meus pais, José Luiz e Janete.***

## AGRADECIMENTOS

Passou rápido. Uma percepção inicial e inevitável para uma experiência intensa de formação e pesquisa em antropologia, em um programa de pós-graduação com a tradição e a excelência em que tive a oportunidade de estudar.

Muitas transformações, acompanhadas por intenso aprendizado, deram-se em minha vida pessoal e profissional desde que comecei o curso de mestrado, e muitas pessoas devem agora ser lembradas. Mais do que o campo da pesquisa específica que acabei por escolher, a grande aventura do aprendizado se deu na trama de pessoas e assuntos que encontrei nesses três anos. Inicialmente no “campo” do PPGAS e a partir dele, em outras instituições culturais e de ensino no Rio, em São Paulo e em Washington D.C.

Começo, pois, meus agradecimentos pelos professores, colegas e funcionários do PPGAS. Agradeço aos Profs. Luiz Fernando Dias Duarte, Marcio Goldman, Eduardo Viveiros de Castro, Federico Neiburg, Fernando Rabossi, Renata Menezes e Olívia Cunha, com os quais tive cursos regulares ou participei como ouvinte, pela seriedade e excelência de suas estimulantes aulas. Agradeço também às Profas. Bruna Franchetto e, sobretudo, Adriana Vianna pela gentileza e carinho, agradecimento que se estende à Profa. Lygia Sigaud (*in memoriam*). Fui aluno de Lygia, por quem nutria grande admiração em virtude de sua generosidade nas interlocuções de sala de aula e seu entusiasmo em estimular o trabalho de pesquisa dos estudantes. Agradeço ao Prof. João Pacheco de Oliveira pela enriquecedora interlocução e pelo convite para participar do seminário de reabertura da sala de etnologia do Museu Nacional.

Ao pessoal da secretaria e da revista *Mana*, especialmente a Tânia, Afonso, Roberta e Adriana, agradeço a cortesia, disponibilidade e atenção. Agradeço a Carla e Alessandra da Biblioteca pela solicitude sempre bem humorada e também a Carmen e Fabiano da Xerox por sua extrema boa vontade e esforço em auxiliar o máximo possível. Ao “bom dia” de cada dia, do Miguel do restaurante ao pessoal da portaria, também agradeço.

Agradeço a Silvia Monnerat, Raphael Bispo, Luana Almeida, Flávia Dalmaso, Ariana Rumstain, Pedro Braum, Orlando Costa, Felipe Evangelista, Wecisley do Espírito Santo, Rogério Brittes, Kleyton Rattes, Leonor Valentino, César Jardim, Beatriz Mattos, colegas de minha turma. E também a Eduardo Dullo, Bianca Arruda, André Dumans Guedes, Ana Amélia, Tatiana Siciliano, Evandro Bonfim, Julia O'Donnell, Virna Plastino, Nicolas Viotti, Laura Coimbra, Fátima Nascimento, Fernanda Chinelli, Gabriel Banaggia, Liane Silveira, Maria Paula Miller Duarte, Luciana Lombardo, Antonio Holzmeister, José Renato Baptista, Rogério Azize, Andrea Roca, Leandro de Oliveira, Letícia Mesquita, Zoy Anastakassis, Raquel Lima, Tónico Benites, Carlos Xavier, Isabel Penoni, Helio Sá, Júlia Franceschini, Camila de Caux, Gustavo Saporì, Tainah Victor e Guillermo Sanabria, todos eles colegas que conheci no percurso do mestrado. As diferentes tribos que encontrei no PPGAS, cada qual à

sua maneira, deixaram boas memórias e agradeço os momentos compartilhados, apoio e torcida.

Agradeço também aos professores dos cursos que assisti como ouvinte em outros programas de pós-graduação. Agradeço ao Prof. José Reginaldo Santos Gonçalves, do PPGSA-UFRJ, pela acolhida em sua disciplina sobre museus e coleções, e aos professores José Ribamar Bessa e Mário Chagas, do PPGMS-UNI-RIO, pelas discussões em que pude participar durante o curso sobre memória e patrimônio. Os colegas que fiz nessas ocasiões são também lembrados aqui, pelos diálogos travados durante as aulas, muitas deles aproveitados na pesquisa. Agradeço à Profa. Regina Abreu por ter-me levado a conhecer o arqueólogo Ramiro Matos, que ampliou os horizontes de minha pesquisa, assim como o espaço aberto para apresentar meu trabalho em seu seminário da ABA.

Agradeço a generosa interlocução de Thaddeus Blanchette, as dicas de Andrey Cordeiro e Marina Vanzolini, as pistas de Jayme Aranha, o apoio de Lygia Segala e a acolhida de Lilia Schwarcz, que somaram no percurso. Lembro aqui também Celso Castro e Olívia Cunha pela oportunidade de ter participado em seu seminário “Quando o Campo é o Arquivo”, do CPDOC-FGV. Agradeço a torcida entusiasmada e o apoio afetuoso de Ângela Porto, Carlos Kessel, Juliana Beatriz, Laura Cavalcanti Padilha, André Pereira Neto, Kaori Kodama, Peter Fry e Cristiana Facchinetti, pessoas por quem nutro um sentimento de admiração e dívida pelas pregressas oportunidades de interlocução, crescimento pessoal e profissional abertas, que fizeram a diferença.

Durante o mestrado tive também minhas aventuras e desventuras profissionais, para além do âmbito acadêmico. Manifesto aqui meus agradecimentos aos funcionários do Museu Nacional de Belas Artes, aos ex-colegas da equipe técnica, em especial Carlos Henrique, Carlos Eduardo e Cláudia, e aos chefes Mônica e Pedro Xexéo. Ao pessoal da Revista de História da Biblioteca Nacional, agradeço a oportunidade de trabalhar com eles na seção de iconografia, em especial a Nataraj Trinta e Luciano Figueiredo, bem como a Tatiana, Joice, Amanda, Gabriela, Jaqueline e Caio. Agradeço também ao artista plástico Ernesto Neto e a Diana Lima, do IUPERJ.

Agradeço aos amigos Jorge Victor Araújo, Sílvia Borges, Fernando Gil, Clara de Araújo, Nataraj Trinta, Silvana Jeha, Rodrigo Afonso, Raquel Pret, Ísis Pimentel, Irina Aragão, Renato Boy, Pedro Malafaia, Daniel Barros, Tatiana Almeida, Raiza, Tatiana Minovares, Adriana Clen, Ana Paula ‘*Demoiselle*’, Ana Paula Mello, Ana Cláudia, Leonardo Stefano, Emerson Castilho, Renata Soares, Tiago de Oliveira, Felipe, Rafael, Clarice Pimentel, Jorge, Hilaine Yaccoub, Mayra Brauer, Prisciline Altoé, Fábio Kuriyama, Vanessa Campello, Domingos Dossantos, Carla Bernarth, Marina Yariva, Flávia Cerqueira, Emmanuel Hernández, Aline Montenegro, André Nascimento, Priscilla Arigoni, Wladimir Mello, Bruno Álvaro, Antônio Neto, Ana Alice, Bruno Morais, Renata Moreira, André Chagas, Thiago Raton e Guido Bastos, pelos momentos de alegria e descontração necessários e muito bem compartilhados, e também pelo ombro nos momentos difíceis.

Aos “índios” do *National Museum of the American Indian* (NMAI) – índios por ascendência ou opção --, que tive a oportunidade de conhecer, agradeço a calorosa acolhida no inverno de

Washington D.C, New York e Maryland, sempre solícitos e disponíveis em me atender como um convidado especial. Em especial, agradeço a: Ramiro Matos (Anqara/Quechua), Emily Skeels, Douglas Herman, Kevin Gover (Pawnee/Comanche), Terry Snowball (Ho-Chunk/Potawatomi), Paul Chaat Smith (Comanche), Shannon Quist, Cynthia L. Vidaurri, Eric Marr, Rosita Estevez, Nancy Kenet Vickery, John Beaver (Muscogee/Creek), Melissa H. Bisagni, Douglas Cardinal (Blackfoot/Métis), W. Richard West Jr. (Cheyenne/Arapaho). Sou grato a todas essas pessoas que, além de conversarem comigo, franquearam-me o acesso à instituição, dando-me liberdade de pesquisa e apoio sempre que precisei. Além disso, quero expressar minha gratidão por permitirem usar as entrevistas realizadas nas sedes do NMAI, bem como fotografias em baixa resolução que produzi ou coletei na internet nesta dissertação de mestrado, um trabalho estritamente acadêmico, de circulação limitada e sem fins comerciais.

Finalizando meus agradecimentos, faço agora as menções especiais. Agradeço a CAPES pela bolsa de estudo, ao projeto “Arte, Memória e Ritual na América Indígena” (Bolsa Cientista do Nosso Estado – FAPERJ) pelo financiamento desta pesquisa e, sobretudo ao meu orientador, o Prof. Carlos Fausto. Agradeço sua confiança em meu trabalho e potencial, e seu incentivo para que eu pudesse desenvolver a pesquisa sobre o NMAI frente a minha inexperiência no amplo campo da antropologia. Sua interlocução não poderia ser melhor: aberta e acolhedora, séria e ponderada. Agradeço sua objetividade, praticidade, paciência, leveza e bom humor diante de minha inquietude e angústia frente aos dilemas do processo de pesquisa. Minha dívida é enorme, minha admiração e afeto ainda maiores.

Agradeço a poesia do convívio com Clara de Góes pelo carinho e pelo porto seguro que me abriu não apenas durante as agruras e boas venturas do mestrado, mas durante a jornada como um todo. Agradeço a Carla Bernarth por todo o cuidado e recepção enquanto eu estive em sua casa nos Estados Unidos, assim como as aulas de inglês de Domingos Dossantos e os atalhos promovidos por Raquel Pret, Prisciline Altoé e Luana Almeida para chegar aos índios do NMAI. Agradeço ao casal de amigos, Jorge Victor e Sílvia Borges, pelas aulas sobre museus e antropologia, que dei nas disciplinas ministradas por Victor na graduação em História no IFCS, assim como os *slides* e *powerpoints* sobre o NMAI produzidos com auxílio da Sílvia. Agradeço muitíssimo a dedicação e disponibilidade enorme de G. Emmanuel Hernández no auxílio para a produção das pranchas deste trabalho, o carinho dos meus tios Daniel, Luiza e Vera, assim como toda a torcida e o apoio dos meus pais, José Luiz e Janete, ao longo de todo percurso.

## RESUMO

Esta dissertação é sobre o National Museum of the American Indian, seus índios e suas concepções de indianidade. Ele focaliza suas exposições permanentes e temporárias, de modo a analisar os dilemas e questões envolvendo a definição, manutenção e recriação de uma indianidade contemporânea, cindida entre tradições míticas e transformações cotidianas. A principal hipótese desta dissertação é a de que tais dilemas giram em torno da construção de uma condição universal indígena, que é simultaneamente *indianity* e *indianness*, diferença étnica e condição ontológica. Para desenvolver esta hipótese, esta dissertação acompanha os diálogos entre museus indígenas e diferentes concepções antropológicas das diferenças étnicas e culturais.

## PALAVRAS-CHAVE

National Museum of the American Indian; antropologia; museologia; indianidade; antropologia da arte.

## **A B S T R A C T**

This is a dissertation on the National Museum of the American Indian, their Indians and their conceptions of indianity. It focuses on the exhibitions, both permanent and temporary, in order to analyze the dilemmas and issues involving the definition, maintenance and recreation of a contemporary indianity, between mythical traditions and daily transformations. The main hypothesis of this dissertation is that such dilemmas turn around the construction of a universal condition of being Indian, one which is simultaneously *indianity* and *indianness*, ethnic and ontological difference. In order to address this hypothesis, the dissertation follows the existing dialogues between Indigenous museums and different anthropological conceptions of cultural and ethnic differences.

## **K E Y W O R D S**

National Museum of the American Indian; anthropology; museology; indianity/indianness; anthropology of art.

## S i g l a s

**ABA** – Associação Brasileira de Antropologia

**BIA** – Bureau of Indian Affairs

**CPDOC** – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil

**CRC** – Cultural Resource Center

**FGV** – Fundação Getúlio Vargas

**FUNAI** – Fundação Nacional do Índio

**GGHC** – George Gustav Heye Center

**IAIA** – Institute of American Indian Arts

**ICOM** – International Council of Museums

**IUPERJ** – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro

**MAI** – Museum of American Indian

**MAST** – Museu de Astronomia e Ciências Afins

**MN** – Museu Nacional

**NAGPRA** – Native American Graves Protection and Repatriation Act

**NMAAHC** – National Museum of African American History and Culture

**NMAH** – National Museum of the American History

**NMAI** – National Museum of the American Indian

**NMAS** – National Museum of Air and Space

**NMNH** – National Museum of Natural History

**PPGA** – Programa de Pós-Graduação em Antropologia

**PPGAS** – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

**PPGM** – Programa de Pós-Graduação em Museologia

**PPGMS** – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Documento

**PPGSA** – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia

**SI** – Smithsonian Institute

**UFRJ** – Universidade Federal do Rio de Janeiro

**UNI-RIO** – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

**Sure You Can Ask Me A Personal Question**

How do you do?  
 No, I am not Chinese.  
 No, not Spanish.  
 No, I am American Indi-uh, Native American.

No, not from India.  
 No, not Apache.  
 No, not Navajo.  
 No, not Sioux.  
 No, we are not extinct.  
 Yes, Indian.

Oh?  
 So, that's where you got those high cheekbones.  
 Your great grandmother, huh?  
 An Indian Princess, huh?  
 Hair down to there?  
 Let me guess. Cherokee?

Oh, so you've had an Indian friend?  
 That close?

Oh, so you've had an Indian lover?  
 That tight?

Oh, so you've had an Indian servant?  
 That much?

Yeah, it was awful what you guys did to us.  
 It's real decent of you to apologize.  
 No, I don't know where you can get peyote.  
 No, I don't know where you can get Navajo rugs real cheap.  
 No, I didn't make this. I bought it at Bloomingdales.

Thank you. I like your hair too.  
 I don't know if anyone knows whether or not Cher is really Indian.  
 No, I didn't make it rain tonight.

Yeah. Uh-huh. Spirituality.  
 Uh-huh. Yeah. Spirituality. Uh-huh. Mother  
 Earth. Yeah Uh'huh. Uh-huh. Spirituality.

No, I didn't major in archery.  
 Yeah, a lot of us drink too much.  
 Some of us can't drink enough.

This ain't no stoic look.  
 This is my face.

**– Diane Burns (Chemehuevi/Anishinaabe, 1957-2006), 1989.**

## S u m á r i o

<b>Introdução: Musas Índias?</b> .....	13
<b>Capítulo I – Trajetórias, Territórios</b>	
1.1 – Configurando o Campo .....	23
1.2 – Localizando o NMAI e o Smithsonian Institute .....	26
1.3 – Uma Trajetória do NMAI e do Smithsonian Institute .....	31
1.4 – Arquetetando uma Paisagem Nativa .....	38
1.5 – Adentrando Território Indígena .....	45
<b>Capítulo 2 – Viagens, Mitos, Histórias</b>	
2.1 – Jornadas Indígenas .....	79
2.2 – Cosméticas Míticas .....	87
2.3 – Evidências, Sobrevivências .....	95
2.4 – No Olho da Tempestade .....	106
2.5 – Natureza e História .....	109
<b>Capítulo 3 – Indianidades</b>	
3.1 – Vidas Indígenas .....	124
3.2 – 100% Humanos, Totalmente Nativos .....	126
3.3 – Tradições, Inovações .....	132
3.4 – Dilemas, Reivindicações .....	138
3.5 – Ser ou Não Ser Índio? .....	142
3.6 – Remixagens Pós-Indígenas .....	148
3.7 – Qual Indianidade? .....	158
<b>Considerações Finais: Para Quem?</b>	
– Críticas .....	187
– Congratulações .....	190
– Com os Chefes Tribais .....	192
– Virando Índio? .....	199
<b>Anexo: Café e Conversas Indígenas</b> .....	201
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	234

## **Introdução: Musas Índias?**

Quando no decorrer do meu curso de mestrado em Antropologia Social pelo Museu Nacional – UFRJ, surgiu-me a oportunidade de estudar o *National Museum of the American Indian*, meu questionamento inicial foi em torno do que é um museu indígena. Musas índias? Qual a singularidade de um museu dedicado à preservação das diferenças indígenas?

Eu já estava familiarizado com a presença dos mundos indígenas nos principais museus da cidade do Rio de Janeiro -- como o Museu Nacional, o Museu Histórico Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes --, museus em que eu tivera a oportunidade de trabalhar como guia de exposições problematizando esta presença indígena junto aos visitantes. Eventualmente, eu freqüentara também o Museu do Índio, em Botafogo, e nestas ocasiões eu entendia esta instituição como dedicada à preservação dos “outros”, índios antes de brasileiros.

Como “outros”, os indígenas sempre compuseram em nossos mitos históricos oficiais um papel de destaque na invenção da cultura brasileira e da identidade nacional, como uma das três etnias que compõem a “fábula das três raças”, de que nos fala Roberto DaMatta (1987). Esse lugar comum e folclórico que circula desde os livros didáticos do ensino fundamental até os desfiles de carnaval, era reproduzido de maneira ufanista e romântica nos museus nacionais em que trabalhei.

Surgira então a oportunidade de não apenas “estranhar o familiar” (DaMatta 1987) da presença dos índios como um dos diversos “outros” constitutivos da comunidade imaginada (Anderson 2008) de um “nós” nacional, como também problematizar a relação entre as transformações indígenas -- de que fala fartamente certa literatura antropológica em torno destas populações (Viveiros de Castro 2002, Fausto 2006) -- e os museus, instituições educativas e disciplinares produtos da fantasia nacionalista e patrimonialista ocidental (Bennett 1995, Handler 1985, Gonçalves 2007, Kirshenblatt-Gimblett 1998).

Embates entre distintas tradições, indígenas e ocidentais modernas; e o problema das diferenças culturais simetrizadas sob traduções produzidas nos museus nacionais, foram questões decorrentes de minha aproximação com o mundo dos museus, visto sob a perspectiva da antropologia. É nesta zona de contato (Clifford 1997:219), portanto, que acabei por localizar minha reflexão inicial, e tal como uma antropologia reversa de

que nos fala Wagner (1981), percebi-me revisitando as representações acerca dos índios nas comunidades imaginadas dos museus nacionais por onde passei, a partir de meu novo olhar sobre o *National Museum of the American Indian*.

Nesse percurso, resolvi aprofundar-me na singularidade do museu que me propus a descobrir, e acabei envolto numa vasta bibliografia sobre a relação entre a antropologia americana, os museus e seus objetos (Stocking 1985, Ames 2002, Jordanova 1989). Tive contato também com reflexões em torno do estatuto educativo e disciplinar dos museus nacionais na Inglaterra oitocentista (Bennet 1995), assim como o papel do *Musée de l'Homme* na constituição do campo antropológico na França na primeira metade do século XX (L'Estoile 2007, Clifford 2008).

Mais do que repositórios de objetos, necrópoles de mundos primitivos em desaparecimento, os museus nacionais com suas seções “etnográficas”, bem como os museus etnográficos propriamente ditos, tornaram-se verdadeiros laboratórios do que era ou deveria ser a disciplina antropológica sob moldes científicos, como nos mostra L'Estoile (2007) e Clifford (1997, 2008). Na tradição antropológica francesa é o *Musée de l'Homme* que veio a desempenhar esse papel, o qual, na tradição antropológica americana, é destinado ao *Smithsonian Institute*, fundação à qual está relacionada a instituição que eu pretendia estudar.

No entanto, após a invenção da teoria etnográfica de Malinowski (1978) e sua ênfase na experiência de campo que transformava as ilhas trobriandesas em gabinetes repletos de capturas, afecções e comunicações involuntárias, de que nos fala Favret-Saada (1985), mais sedutoras que as dependências dos museus, eles foram perdendo seu prestígio na antropologia. Diante da literatura que me enunciava estas histórias, portanto, eu me percebia cada vez mais cético quanto à potencialidade de investir sobre o NMAI, o estranhamento continuava.

Num tempo atual de mal-estar antropológico que aponta Pacheco de Oliveira (2004), e proclamações de que “jamais fomos modernos” (Latour 1991), mundos pós-plurais (Strathern 1992), que antropologia poderia estar interessada em investir sobre museus? O pós-modernismo e o pós-colonialismo antropológico retomaram o lugar dos museus na antropologia, mas para acusá-la e rechaçá-la num ceticismo niilista que mais apresentou problemas que soluções (Boon 1991) .

Mesmo que possivelmente *out-of-date* para as novas promessas proféticas da disciplina, o fato é que os museus nunca deixaram de estar presentes nos debates antropológicos, especialmente na antropologia da América do Norte (Stocking Jr. 1985;

Ames 1986, 1992; Karp, Ivan, and Lavine 1991). A farta literatura histórica, antropológica e museológica sobre políticas e poéticas de exposição, museus como templos ou fóruns, a ressonância dos museus diante de seu público, sua ênfase ora sobre objetos que representam e agenciam, semióforos científicos ou estéticos, e ora sobre as narrativas, era como o *Bahamut*, bicho de Borges, mundos sob mundos (Borges 2007).

Aos poucos fui descobrindo que o próprio NMAI se apresentava cada vez mais polimorfo e polifônico. Instalado anteriormente em New York e relançado em 2004 em Washington D.C, era este um museu nacional dos índios, produzido pelos índios, para os índios de todo o continente americano, repatriando coleções, produzindo arte contemporânea, com programas educativos e sociais para estas populações – para onde eu deveria seguir em minha pesquisa?

Deveria eu buscar as conexões políticas e econômicas sob o “discurso” ou “ideologia” dos índios do NMAI, como pareciam almejar os teóricos dos *Cultural Studies* (Hall 2003, Babha 2001), ou mesmo os críticos do culturalismo americano, como Adam Kuper (2002, 2003)? Deveria estudar a história dos índios norte-americanos, a história dos movimentos indígenas norte-americanos e de sua relação com os governos estaduais e federal (Deloria, Lytle 1998, Deloria 1998, Blanchette 2006)? Deveria estudar o museu em relação à política cultural americana? Ou focar sobre as relações do NMAI com os outros museus do *Smithsonian Institute*? A cada instante o museu se tornava cada vez maior e indomável. Quando cheguei no campo e tive o impacto de ver a monumentalidade dos dezenove museus do *Smithsonian* no *National Mall*, essa sensação só se acentuou para mim. Era hora de cortar a rede, como diz Strathern (1996).

Durante o mestrado, assisti a seminários e conferências sobre museus, memória e patrimônio cultural organizados pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNI-RIO, no bojo dos quais conheci o arqueólogo quechua Ramiro Mattos, do NMAI. Este fato foi determinante para os rumos futuros da pesquisa. Através do arqueólogo Ramiro, consegui entrar em contato com o *staff* do museu – parte do que chamo aqui provisoriamente de “índios do museu” -- e o campo teve início naquelas primeiras trocas de *e-mails*.

Durante o período em que estive nas dependências da sede do museu em Washington DC., mas também em sua filial, o *George Gustav Heye Center*, em New York, e na reserva técnica, o *Cultural Resource Center*, em Maryland, pude perceber que eu deveria seguir os nativos na rede, conforme Latour (2005), e nesta trama dos

encontros que tive no campo, fui levado para as falas e afetos dos índios do NMAI, encarnados nos textos, objetos e imagens de suas exposições. Os espaços de sociabilidade e de pesquisa também se revelaram importantes. Ao invés de buscar os índios do NMAI nas relações que extrapolam o espaço do museu, preferi concentrar-me na própria instituição.

Na materialidade do museu e de seus personagens, surgia então a possibilidade de uma etnografia que falasse dos desejos e dilemas dos índios do NMAI, mais do que especulações políticas e econômicas sobre o museu frente ao *Smithsonian Institute*, ao governo federal e às tribos reconhecidas ou não pelo governo. Também me parecia mais conveniente explorar o material encontrado no campo do que dialogar com o ‘marco teórico’ da extensa bibliografia sobre museus, antropologia e indígenas que tive contato.

O que se deu graças a gentileza dos professores José Reginaldo Gonçalves, do PPGSA-URFJ, e dos Profs. Mário Chagas e José Ribamar Bessa, do PPGMS-UNI-RIO que me aceitaram como ouvinte em suas turmas, onde tive acesso a este rico material que nos limites deste trabalho é eventualmente evocado. O foco recaiu sobre os índios do NMAI presentificados nas exposições e espaços de convívio do museu e os outros personagens, problemas, críticas e elogios foram aparecendo no trabalho quando convocados por meus interlocutores.

Mas quem eram eles? Quem são os “índios do NMAI”? Quem os reconhece enquanto “índios” e como eles representam e experienciam essa identidade étnica e condição ontológica? O que é a “indianidade” que dá título a este trabalho? Será que um conceito inventado na experiência do contato colonial deveria ser utilizado aqui? Deveria chamá-los por seus nomes de origem? Questões e tarefas árduas, porém necessárias. Mas localizar meus interlocutores me parecia reduzi-los, na medida em que estão distribuídos não apenas pelo museu, mas pelo mundo ou “mundos” (Strathern 1992) afora.

No campo, encontrei-me com alguns membros da equipe do museu. Índios num sentido estrito, com sua ascendência indígena reconhecida pelo governo americano e apontada entre barras e parênteses a cada vez que são citados; e índios sem ascendência, mas poderíamos dizer que “por opção” e por meio de outro tipo de reconhecimento na instituição, devido ao seu engajamento nas causas e questões mobilizadas pelo museu. Diretores, membros de conselhos, arqueólogos, curadores, funcionários de diversos setores da instituição, sendo que a alguns deles pude entrevistar. Algumas dessas pessoas são citadas neste trabalho, mas os nomes envolvidos na constituição do

conjunto dos “índios do NMAI” eram muito mais numeros do que eu poderia aqui delimitar. Eles são convocados nos textos das publicações do museu, no site da instituição, nas exposições, seja como curadores ou autores dos objetos expostos.

Os “índios do NMAI”, museu que formula uma indianidade total sob diversas variações, como veremos, estão presentes na polifonia poliforme da instituição. Entendo meu campo como um espaço heterogêneo, que envolve as publicações do museu, artigos de críticos e defensores da instituição, o site do NMAI, seus funcionários e suas exposições. Um campo distribuído e instável no tempo e no espaço, que este trabalho sob a ênfase etnográfica que o caracteriza, mas sem abandonar uma perspectiva histórica, pretende apresentar.

Minha hipótese é que a indianidade dos índios do NMAI, que é ora *indianity* (identidade e fronteira étnica e cultural), ora *indianness* (condição ontológica, diferença entre diferenças); pretende simetrizar as diferenças entre os índios que representa, através de variações, sob os próprios conceitos dos índios presentes nas exposições do museu. Conceitos “nativos”, como diria alguma antropologia, nestes tempos em que índios criticam o termo *Native* e se afirmam *Post-Indians*, como veremos.

As problemáticas da autoria, autoridade, autenticidade, legalidade e propriedade em torno da demarcação oficial da indianidade também são evocadas pelos índios do NMAI. Indianidade que em sua variação enquanto diferença cultural de um mundo plural (Barth 2000, Pacheco de Oliveira 1999) ou diferença ontológica de uma tradição singular (Viveiros de Castro 2002), é questionada e problematizada pelos índios do museu sob a pergunta que devolvem ao visitante: “*Who’s Native? Who decides?*”.

“*Indian*”, “*Native American*”, “*First Nations*”, “*American Indian*”, “*Indigenous People*”, dentre outras variações usadas dentro das exposições e nos textos do NMAI, mostram-nos o problema em torno da localização dos mundos indígenas e suas fronteiras para os índios do NMAI. “*Tribe*”, “*Nation*”, “*Community*” são também alguns termos que causam dissensos entre grupos “tradicionais” que vivem nas reservas reconhecidas pelos governos federais e estaduais, e urbanos, em contínua diáspora ou migração.

Em tempos atuais em que há o elogio pós-estrutural da ruptura entre grandes divisores ocidentais (Goldman, Lima 1999), os índios do NMAI produzem sua própria “antropologia do centro” de que fala Latour (2004); simultaneamente ao movimento de alguns antropólogos em estudar as indigenizações da cultura (Sahlins 1997, 2000,

Thomas 1991, Coelho 2007, Gordon, Silva 2006), como “culturas com aspas”, de que nos fala Carneiro da Cunha (2009).

A apropriação da cultura e da identidade pelos índios se inscreve num movimento planetário que não é primazia do caso *National Museum of the American Indian*, mas que tem início desde os anos 70 e 80 com o surgimento de etno-museus produzidos e administrados por índios nos Estados Unidos e no Canadá. Este movimento se estendeu e ampliou nas últimas duas décadas, com o crescimento do turismo e do mercado étnico e *New Age*, concomitante à inauguração do *Musée du Quai Branly*, na França, em 2004 (L’Estoile 2007, Price 2007), do *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*, na Nova Zelândia, em 1998 (Sotheran 2005), e dos museus australianos, para citar alguns (Griffin 2005).

Tomando as rédeas de suas próprias histórias, políticas e poéticas, os índios do NMAI se afastam do estatuto de “outros” constitutivos de uma parte da nação. Em sua tradição de inventar uma nova tradição museológica e também uma pan-indianidade, eles são o “*Our*” que introduz suas exposições, canibalizando as referências do mundo euro-americano urbano, globalizado e presentista sob uma instituição que é afirmadamente anti-anropológica e está em contínua transformação através de sua programação de exposições, eventos, performances e até mesmo na paisagística nativa que a circunda (Spruce, Thrasher 2008, Spruce 2004).

Mais do que um museu do “outro” que enuncia uma identidade atual pela ancestralidade indígena, como é o caso do *Museo Nacional de Antropología*, no México (Pitarch 2008, Canclini 1997), os índios do NMAI apontam para o passado através de mitos e histórias, mas, sobretudo para a contemporaneidade. Evitando um tom denunciante em relação aos genocídios passados, o museu enfatiza a vitalidade e a criatividade contemporânea, incentivando a produção de arte contemporânea indígena com auxílio financeiro, além de diversos outros programas educativos e sociais. O passado indígena no NMAI, enquanto patrimônio é chamado de “herança” e é visto ora como o que deve permanecer sob todas as transformações, ora como o que deve ser reinventado e atravessado.

Neste museu, simultaneamente “templo” e “fórum”, os índios do NMAI dialogam mundos singulares, ancestrais e cotidianos através de uma pan-indianidade auto-reflexiva e crítica, por vezes uma pós-indianidade repleta de significados, heranças, culturas, naturezas e espiritualidades, conceitos por eles evocados. É em torno

desta panóplia conceitual que pretendo tentar dar voz aos meus interlocutores e aportar meu foco analítico acompanhando suas escolhas.

Para tanto, começo meu sobrevôo etnográfico no 1º. capítulo através da noção de um jogo de escalas desenvolvido por Jacques Revel (1998), apresentando o NMAI através de sua inscrição no *National Mall*, em Washington D.C. Desde o *Mall* na capital americana apresento os outros museus que igualmente ao NMAI, circundam as principais avenidas da região compondo o amplo complexo de museus do *Smithsonian*.

Para introduzir o leitor no ambiente da instituição em seu alvorecer, utilizo-me do recurso da imaginação histórica elaborado por Bárbara Tuchman (1991), e apoiado nos depoimentos de personagens tento reconstruir a *Native Nations Parade* de abertura do NMAI. Em seguida, traço uma trajetória do *Smithsonian Institute*, fundação que abriga o museu desde 2004, assim como o histórico do museu desde sua abertura na ilha de Manhattan até o prédio de arquitetura e paisagística monumental da atualidade.

Neste *tour* iniciado no 1º. capítulo, apresento os aspectos arquitetônicos e paisagísticos do NMAI, inteiramente concebidos com a consultoria e a participação de lideranças tradicionais indígenas. Os escritórios de arquitetura envolvidos na construção do edifício possuíam seus responsáveis principais com ascendência indígena, que privilegiaram por sua vez um *design* que conciliasse as sugestões apontadas pelos índios entrevistados anteriormente à construção. Plantas tradicionais, herbários, espécimes encontradas em reservas, assim como rochedos milenares com significados míticos e ancestrais foram levados para o entorno do NMAI de modo a compor uma paisagística nativa (Ostrowitz 2002), que também apresento e exploro neste capítulo.

Em seguida, adentraremos o museu propriamente dito. Passamos a percorrer seus espaços de sociabilidade e interlocução que traduzem a concepção de um museu que é templo em sua monumentalidade material e na pretensão de congregar mundos singulares, mas é igualmente fórum nas interlocuções que se propõe a mobilizar através de seus teatros, das performances na *Potomac Rotunda*, na biblioteca *Resource Center* e até mesmo do complexo de restaurantes indígenas que abriga, o *Mitsitam Café*. Nos corredores do prédio, o visitante poderá encontrar *Windows on Collections*, exposições exploradas no texto que apresentam composições de objetos de universos indígenas variados através de um critério estético, visualizáveis, entretanto, através de computadores que permitem o acesso documental detalhado para cada objeto.

O NMAI possui três exposições permanentes, exibindo 7.500 objetos de sua coleção total de aproximadamente 800 mil objetos. No 2º. capítulo desta dissertação

avanço sobre a “alma” do museu através de cinco exposições: as três primeiras exposições que abrigaram o NMAI quando ele começou a funcionar, em 1994, em New York: *Creation's Journey*, *All Roads Are Good* e *This Path We Travel*; e duas exposições permanentes da atual sede em Washington D.C, *Our Universes* e *Our Peoples*.

Ao contrário das exposições permanentes do atual museu, essas três primeiras exposições “demiúrgicas”, mal recebidas pela crítica midiática após sua abertura, não foram inteiramente concebidas com a participação indígena. Apenas duas delas, *All Roads Are Good* e *This Path We Travel* foram constituídas sob consultoria indígena, uma participação parcial, portanto. Estas três mostras são freqüentemente mencionadas nos textos escritos pelos índios e críticos do museu, como aquelas que construíram um vocabulário conceitual inicial, ainda hoje presente na instituição, conciliando uma abordagem contextual e explicativa -- repleta de manequins, legendas, textos e contextos -- com outra sensorial e estética com profusões de objetos, cenários, sonoplastia e iluminação envolvente e caleidoscópica. A etnografia nesta seção do texto se constitui através de dados documentais extraídos do *site* do museu, de artigos científicos e do *tour* virtual realizado na página da *internet* destas mostras.

Na seqüência, são exploradas as duas exposições permanentes do museu, a saber, *Our Universes*, dedicada aos mundos míticos e tradicionais de oito tribos do continente, e *Our Peoples*, dedicada às histórias anteriores e posteriores ao contato com os exploradores europeus, novamente de oito nações indígenas. Explorando-as com um contínuo entre mitos e história, nesta ampla descrição e análise tentei novamente privilegiar os jogos de escalas propostos por Revel (1998), apresentando uma visão panorâmica do conjunto destas mostras até uma observação detalhada sobre as especificidades labirínticas de cada sala.

Por fim, no 3º e último capítulo volto-me especificamente para o problema da indianidade a partir de três exposições do NMAI. *Our Lives*, a última das três mostras permanentes do museu explora não apenas os dilemas da vida cotidiana de oito tribos indígenas ao longo do continente americano, suas agências, resistências e dilemas; mas o problema da permanência e da transformação da indianidade que dá título a este trabalho. Os índios do NMAI, sob a voz das curadoras da mostra e de diversos personagens convocados nas seções desta exposição, criticam os critérios científicos e legais norte-americanos para o reconhecimento das indianidades neste país. Mais do que

fronteiras étnicas, os índios do NMAI falam de um “*Native space*” que há em todo índio, sabendo-se nativo ou não.

Esta condição ontológica é problematizada nesse capítulo através da análise da vida e obra de um artista plástico indígena que negou esta condição, chamado Fritz Scholder. Enquanto estive nas dependências do museu em Washington D.C e em New York, pude visitar em ambos prédios uma grande exposição comemorativa ao artista que é tido como pioneiro na pintura moderna indígena, além de influência fundamental às tendências e vanguardas da arte contemporânea produzida pelos *Native Americans*. Em *Fritz Scholder: Indian/Not Indian* apresento não apenas os aspectos das exposições que tive contato no campo, mas os questionamentos trazidos por este artista que foi professor e incentivador do *Institute of American Indian Arts*, em sua crítica ao aprisionamento étnico na constituição das subjetividades e criatividades individuais dos artistas indígenas.

Finalizo a dissertação com a exposição dos pós-indígenas, que na direção oposta dos “índios misturados” que estuda Pacheco de Oliveira (1999), reclamam novas concepções de indianidade e por vezes, uma condição apartada dos estigmas colonialistas do que significa ser ou estar índio, afirmando-se pós-índio. Em *Remix: New Modernities in a Post-Indian World*, exploro o trabalho de quinze artistas plásticos contemporâneos, todos indígenas mestiços e hibridizados com outros mundos identitários e culturais, como afirmam, problematizando esta condição em seus trabalhos e libertando-se dela para uma autonomia de sua criação, apontando ora para as diferenças que os constituem e ora para as semelhanças que os reúnem.

Na conclusão deste trabalho, que inicialmente se perguntava sobre a relação entre índios e museus e deslocou-se para os desejos e dilemas de ser ou não ser índio na atualidade, através do caso NMAI, problematizo novamente as indianidades perguntando para quem elas se dirigem. Esta questão é desenvolvida através de uma breve etnografia dos debates travados em torno do museu logo após sua abertura, a partir da observação de periódicos indígenas, antropológicos e museológicos com artigos sobre o NMAI. Escritos por indígenas e não-indígenas, estas críticas e elogios nos permitem ampliar o escopo da observação do jogo destas indianidades compartilhadas, críticas e distribuídas em suas diversas variações. Tentar entender o papel do NMAI como o nó que simetriza e congrega diversos “Nós” indígenas falantes em torno do museu, através de uma pan-indianidade que canibaliza e reinventa singularidades, é a direção e aposta desta dissertação.

## **CAPÍTULO 1**

# **TRAJETÓRIAS, TERRITÓRIOS**

## **I.1 – Configurando o Campo**

Washington D.C, manhã de 21 de Setembro de 2004. Rompendo a harmonia entre o silêncio e a simetria dos imponentes edifícios da *Independence Avenue*, *Jefferson Drive* e *Madison Drive*, eles começaram a chegar. Saindo das estações do metrô, descendo dos ônibus e dos carros estacionados nas redondezas, homens e mulheres de diversas idades e nacionalidades, com trajes coloridos e festivos, efusivos e radiantes, foram ocupando o majestoso *National Mall*, cenário maior da capital americana, num dia incomum àquele calmo ambiente matinal.

Cânticos, gritos de guerra, bandeiras americanas e de diversos países, faixas, objetos típicos nas mãos, vestimentas, adornos e penteados nativos e alternativos chegavam sob *flashes* de celulares e câmeras para o que se iniciaria, sob a emoção da avenida lotada com a presença de 25.000 participantes advindos do Alasca, Havaí, Chile e outras partes do continente. A caminho do grande ritual que se daria, com a presença das solenidades governamentais responsáveis pelo empreendimento, além de exibições de espetáculos indígenas por todo o dia, americanos e estrangeiros nativos de diversas cores, identidades e etnias, vieram festejar a abertura do novo museu do *Smithsonian Institute*, inteiramente dedicado aos índios de todo o continente americano.

3 de Março de 2009. Depois de dois anos no mestrado em Antropologia Social do Museu Nacional, UFRJ, dedicando-me à tarefa densa e prazerosa de lançar-me ao mundo dos antropólogos, e através dessa iniciação, ao mundo dos índios americanos do *National Museum of the American Indian*, eu chegava ao amplo cenário do desconhecido que me propus deixar afetar-me e, sobretudo, tentar apre(e)nder.

Eu tinha alguma familiaridade com o mundo dos museus por ter me formado em História e ter trabalhado durante sete anos, de 1999 até 2006, como arte-educador realizando visitas guiadas e outras mediações em exposições de arte, arqueológicas e etnológicas, nos principais museus e centros culturais da cidade do Rio de Janeiro. Acredito que esta trajetória prévia tenha colaborado quando surgiu a oportunidade de estudar o *National Museum of the American Indian*. Fiquei receoso a princípio, mas acabei abraçando a idéia. O fato de ser tudo absolutamente novo para mim era instigante, mas intuía que o desafio não poderia deixar de ser maior.

Embora meus nativos estivessem nucleados em torno do *American Indian Museum*, esse fazia parte de redes mais amplas que apareciam para mim neste primeiro

contato no campo, através da monumentalidade dos museus que constituem o conjunto do *Smithsonian Institute* no *National Mall* e seus arredores. Mas também através das várias inscrições deste local histórico e turístico em que me encontrava, palco de acontecimentos fundamentais da história daquele país. A força simbólica de todo o conjunto, constituída não apenas pelos museus nacionais do *Smithsonian* no centro de Washington, mas pelo Capitólio, *Washington Monument* e a *White House* muito próximos, não poderia ser mais expressiva. Enfrentar as relações variadas entre os diversos micro e macro-personagens envolvidos, parecia para mim, como pequeno aprendiz de antropologia, diante daquele cenário – uma experiência terrificante e desafiadora.

Considerando-se os limites no formato da produção dissertativa e a amplitude do problema ao qual me percebi lançado, optei por focar-me nos encontros que obtive no campo. Portanto, os encaminhamentos etnográficos e analíticos que pretendo desenvolver, assim como possíveis conexões mais amplas com a história dos etno-museus nos Estados Unidos, com a antropologia norte-americana que se dedicou ao seu estudo ou à história das políticas indigenistas no país em relação aos museus, as evocarei quando surgirem sua presença no diálogo com meus interlocutores. Delimitada assim minha rede – a cosmologia textual e os interlocutores presentes nas dependências da instituição –, resolvi ‘seguir o nativo’ e parti em direção ao museu que tanto estudara através de textos acadêmicos extraídos na internet, assim como de contínuas visitas ao portal virtual da instituição.

Mas quem eram eles, os índios do NMAI? Atualmente, os principais cargos dos dirigentes do museu são todos compostos por americanos ou estrangeiros com ascendência indígena. Esse é o caso não apenas do diretor, mas também dos catorze membros do *Editorial Committee*, dos vinte e cinco do *Board of Trustees*, dos trinta e três do *National Council* e dos vinte e dois membros do *George Gustav Heye Center Board of Directors*. Esta participação nativa também pode ser encontrada nos diversos programas da instituição. Através de seus guias de programas e serviços, e de seus editais de incentivo à pesquisa e produção artística e cultural, muitos americanos e estrangeiros indígenas são incorporados ao *staff* de forma permanente ou temporária.

Dentre a diversidade desses editais e programas de serviços, os interessados (indígenas ou não) poderão realizar pesquisas sobre o acervo permanente (objetos, documentos, fotos, audiovisual) e sobre exposições temporárias. Poderão ainda participar dos programas culturais de geografia indígena, repatriação de objetos,

museologia nativa, arte contemporânea e educação, através de bolsas de estudos, seminários ou trabalhos temporários. E terão a possibilidade de desenvolver um estágio no *Resource Center* ou até mesmo vender produtos nativos nas lojas do museu, caso tenham seus projetos aprovados pelos coordenadores destes programas. Esta grande rede social engendrada pelas atividades do museu está presente também através de seus aproximadamente 250 mil membros e contribuintes, que participam da instituição através do *Smithsonian Institute*.

Estava lá, enfim, onde há apenas alguns anos atrás, populações nativas de todo o continente americano teriam manifestado seu elogio à iniciativa da construção de um museu inteiramente concebido pelos índios, através de suas políticas, poéticas e modos de enunciação, na participação da *Native Nations Procession*, nome dado ao evento histórico de sua abertura. Fiquei também imaginando a reação de alguns turistas que presenciaram o evento e se demonstraram decepcionados por não estarem observando “índios de verdade”, dado este que eu havia lido num artigo publicado na *American Indian Quarterly*, antes de viajar (Caro 2006:545).

Contrastando com o Capitólio Americano, surgia no horizonte a estrutura disforme e fluída, maciça e híbrida, que se revelava a arquitetura da instituição. Era nove e meia da manhã e o museu ainda estava fechado, tendo início de suas atividades às dez horas. Não tinha pressa. Queria cortejar aquelas formas e observá-las em movimento. Neste momento, fui descoberto. Ramiro Matos, arqueólogo peruano de ascendência quechua que trabalha no museu e que tive a oportunidade de entrevistar em sua visita ao Rio de Janeiro, em 2008, por ocasião de um congresso internacional de museologia no Museu da República, me viu observando a paisagística do complexo arquitetônico e logo me reconheceu.

Após nosso reencontro, Ramiro me apresentou Douglas Herman, geógrafo americano não-nativo, responsável pelo *Indigenous Geography Program* da instituição. Seguimos para o 5º. andar onde trabalha o *staff* do museu. Douglas e Ramiro me introduziram à pesquisadora peruana Cynthia Vidaurri, que por sua vez me apresentou detalhadamente todos os departamentos do museu e seus principais responsáveis. Eu encontraria Cynthia numa segunda oportunidade, quando Rosita Estevez e Shannon Quist, assistentes do diretor Kevin Gover, me fizeram dessa vez um *tour* formal pelo prédio.

Como se pode perceber, o encontro com Ramiro foi decisivo para o desenrolar de minha experiência de campo, já que determinou o sucesso futuro de algumas

inserções nos ‘mistérios’ da instituição, mas também algumas limitações. Identificado como o antropólogo brasileiro desenvolvendo uma dissertação sobre o museu, todas as portas se abriram para mim – a instituição foi bastante solícita e generosa –, mas não pude camuflar-me para percepções imprevistas e informais nos interiores dos prédios quando estava sendo assessorado pela equipe do museu. Meus *insights* do campo surgiram quando de forma muito solitária revisitava as exposições e outras dependências da instituição.

O museu possui ainda dois edifícios que juntamente ao central em Washington D.C compõem a instituição: o *Cultural Resource Center*, em Suitland, Maryland; e o *George Gustav Heye Center*, localizado em Manhattan, New York. O primeiro edifício, em Suitland, Maryland, tido como o “coração e a alma do museu”, é o centro de pesquisas e a reserva técnica em que trabalham os arqueólogos, museólogos, antropólogos, restauradores e o restante desta equipe (Ver pranchas 1.2 e 1.3).

Estes profissionais são responsáveis pela pesquisa, catalogação e conservação do extenso acervo etnográfico e arqueológico do museu, de aproximadamente 800 mil objetos. Eles também têm o encargo de receber lideranças indígenas nas interlocuções sobre a conversação em torno da conservação das peças, assim como sobre as políticas de repatriamento das coleções desenvolvidas pelo museu.

O prédio de Manhattan, New York, é uma filial do *National Museum of the American Indian* que serviu de sede para o primeiro museu do índio americano, feito para abrigar a coleção Gustav Heye, origem de seu nome. Eu tive a oportunidade de fazer campo em ambas edificações, onde consegui bastante dados para o entrecruzamento das informações levantadas antes na internet e encontradas em minha circulação pelo museu em Washington D.C.

## **1.2 - Localizando o NMAI e o Smithsonian Institute**

O *Google Earth*, programa de localização do grupo *Google*, tornou possível visualizar qualquer parte do planeta numa tela de computador no conforto privado de nossos lares e escritórios. Toda a história da cartografia ocidental e sua engenharia desembocaria neste tempo atual de *Google Maps*, GPS, *Wikipedia*, *Ipods*, radares, *Facebook*, *Orkut*, *Twitter*, *trojans*, câmeras e *You Tube*, por todos os lados. O resultado destas, dentre outras transformações, para a antropologia foi a problematização do

chamado ‘lugar da cultura’ ou ainda, o ‘lugar do nativo’, foco da máquina reflexiva pós-colonial e que foi também objeto de reflexão das políticas estatais e institucionais no mundo inteiro, assim como de críticas e iniciativas autônomas de grupos privados.

Todo este movimento planetário produziu ampla discussão e produção intelectual sobre os limites do local e do global, do ‘estar aqui’ e do ‘estar lá’, do ‘*West*’ e do ‘*Rest*’, ou seja, das partes de um cenário cada vez mais transnacional em diversos âmbitos, aldeia global em tempo de crises mundiais e aquecimento global. Isso se refletiu, como veremos, no formato desterritorializado e fluído das exposições do *National Museum of the American Indian*. Portanto, como pensar o pequeno e modernista campo antropológico, essa matéria elogiosa e constitutiva desta tradição disciplinar, frente às diversidades e singularidades destas múltiplas vozes clamando seu lugar?

Para enfrentar esse primeiro problema analítico, gostaria de refletir sobre a localização do *National Museum of the American Indian* e a instituição ao qual ele está atrelado, o *Smithsonian Institute*. Estamos falando de um museu nacional norte-americano, com a pretensão de representar indígenas de todo continente, populações que foram dizimadas ou inscritas em reservas sob a tutela do governo por não se adequarem aos projetos de nação destes Estados ao longo de sua história. Estamos falando de um museu que fica na capital da nação mais poderosa militar e economicamente do planeta, numa capital que é uma babel transcultural, refletiva não apenas no intenso circuito de estrangeiros a turismo e negócios pela região, mas pela arquitetura cultural de seus museus com acervo do mundo inteiro, como é o caso do *Smithsonian Institute*.

A noção de império poderia ser aqui convocada, considerando-se a absorvente aglutinação de referências externas e internas – das nações indígenas do país e do continente, aos países de todo mundo presentes nas coleções dos museus de Washington D.C. Império que teatraliza um mundo em miniatura sob sua tutela e linguagem, como uma boneca russa, onde o *National Museum of the American Indian* é apenas uma confluência de mundos e localidades, dentro dos mundos do *Smithsonian Institute*.

A consciência dessas escalas invadiu meu pensamento nos primeiros dias em que eu estava no campo. Localizar o museu, sua instituição e minha condição nos interstícios dos caminhos desses orbes em relação, sempre foi uma questão para o desenvolvimento deste trabalho. Tive que suspender o mal-estar reflexivo do problema das zonas de contato, para poder falar sobre o mundo nativo que me propus encontrar. E

agora, volto-me ao conceito do *Google Earth* e do *Wikipédia*, sites de acesso rápido e objetivo a todo tipo de informações na rede, para esboçar uma imagem fotográfica do museu em questão, considerando-se a utopia teórica dos fluxos e das pós-estruturas como imagens para apreensão etnográfica.

A sede do museu fica localizada entre a *Fourth Street* e a *Independence Avenue, S.W*, numa área trapezoidal de aproximadamente 17.200 metros quadrados, no *National Mall* do centro de Washington D.C. Este foi o último museu a ser construído pelo *Smithsonian Institute*, que está agora, em tempos da presidência de Barack Obama, às voltas com a construção do novo *National Museum of Afro-American History and Culture*. O NMAI faz parte de um conjunto de museus do *National Mall*, uma “Meca” artística e cultural americana, que recebe aproximadamente 100 milhões de visitantes nacionais e estrangeiros por ano, sendo motivo de honra e símbolo do que os americanos chamam de “*Great American Spirit*” nos materiais de divulgação do NMAI. Quando cheguei nesta região, a imagem não poderia ser mais impactante.

Trata-se de um largo e aberto campo de tamanho monumental, de aproximadamente 1,6 km, com dois símbolos do poder americano em seus dois horizontes extremos: o mirante do *Washington Monument* de um lado, e do outro o Capitólio Americano. O vasto campo que compõe o *National Mall* fica entre a *Jefferson Drive* e a *Madison Drive*, próximo a *Independence Avenue*, e ao seu redor se encontram os principais dos 19 museus do *Smithsonian*, localizados também em outros arredores do centro de Washington, além da cidade de New York (Ver prancha 1.1).

No vasto campo aberto que compunha a magnitude da visão do parque entre a *Jefferson Drive* e a *Madison Drive*, pessoas do mundo inteiro circulavam, corriam, namoravam, tomavam café, jogavam *American football*, faziam piqueniques. A densa e variada ocupação daquele cenário por si só já merecia uma observação cuidadosa e impressionista, que em decorrência dos limites do tempo que permaneci no campo, não pude aprofundar.

Além dos cafés presentes em quiosques e barracas de *hot dog* e *pretzells* por toda avenida, havia um carrossel para crianças e também o centro de tudo, o primeiro prédio onde começava a aventura por aqueles mundos em relação: o *Smithsonian Castle*. Todos os museus abriam às dez da manhã, mas o centro de informações abria às oito e meia, com exposições e vídeos que introduziam o visitante no que estava por vir, além de contar a história da instituição e de seu fundador, James Smithson.

O *National Museum of the American Indian* fica localizado ao lado do *National Museum of Air and Space*, um museu inteiramente dedicado às descobertas científicas e tecnológicas da história da aviação e da exploração espacial americana e mundial. Contrastando com o museu que me propus estudar, o *Air and Space Museum* era um dos mais visitados, sempre lotado por famílias, crianças, jovens e gente do mundo inteiro, num prédio de arquitetura inteiramente diferente do NMAI. Este último possui uma arquitetura orgânica, com ênfase num cenário ao redor que reproduz paisagens indígenas, como veremos adiante. Já o *Air and Space*, em comparação ao NMAI, era pura simetria, concreto e vidro. Um prédio frio e austero.

Em frente ao NMAI, duas imensas edificações me chamaram a atenção, uma delas totalmente neoclássica, com uma cúpula típica da arquitetura renascentista; e a outra contemporânea, com linhas e traçados que se assemelhavam à arquitetura desconstrutivista que é tida como vanguarda arquitetônica na contemporaneidade. Ambos compõem a *National Gallery of Art*, que por sinal, não pertence ao *Smithsonian Institute*. O *East Building* é totalmente dedicado à arte contemporânea, com destaque para artistas americanos que compõem os grandes nomes da pintura mundial, como Pollock e Rothko. Já o *West Building* abriga o vasto acervo com obras da Antiguidade Greco-romana, da Baixa Idade Média, diversas salas de pintura renascentista, maneirista, romântica, simbolista, impressionista, realista, até as vanguardas modernistas.

Fui surpreendido no *West Building* em descobrir a presença de índios norte-americanos numa sala totalmente dedicada às pinturas oitocentistas de George Catlin, acusadas de colaborarem para a produção de um imaginário exótico e congelado dos nativos, muito criticado pelos índios no NMAI, logo em frente. Nas semanas seguintes, eu encontraria mais pinturas de George Catlin na mostra em sua homenagem na *Renwick Gallery*, além de outras menções aos índios norte-americanos de forma bastante estereotipada no *National Museum of the American History* e no museu de cera *Madame Tussauds*, no centro de Washington D.C.

Neste momento, percebi que os índios norte-americanos estavam presentes noutros museus da instituição e teria que descobri-los. À exceção do *Madame Tussauds Museum*, estes eram os museus que se alinhavam ao que pretendia estudar. Logo percebi que seria impossível não olhar as conexões entre estas instituições naquele forte

cenário, e tentar averiguar se havia uma linguagem comum possível nas exposições e instituições do *Smithsonian*<sup>1</sup>.

Todos os museus são monumentais, com três ou quatro andares, o que os torna bastante cansativos para uma única visita. Eles estavam sempre muito lotados, com muitas filas para entrar, especialmente o *Air and Space Museum*, o *National History Museum* e o *American History Museum*.

Os museus de arte eram os menos frequentados. Todos os museus são gratuitos e possuem uma intensa vigilância anti-terror em todas suas entradas e saídas, em que todos tinham que se submeter, exceto funcionários. As exposições variam entre um formato didático, experiencial e interativo. Os museus de arte possuem os dois primeiros formatos expositivos: repletos de textos, contextualizações, caixas com textos extras para visitantes mais exigentes e interessados, e nas exposições de arte contemporânea, presentes, sobretudo no *Hirshhorn Museum* e na *National Gallery*, havia amplos espaços para circulação entre as obras e sua observação. Nos museus mais populares como o *Air and Space*, o *Natural History* e o *American History Museum* além da presença de inúmeros textos, há alguns quebra-cabeças, jogos e brincadeiras incorporados dentro das exposições – o que as torna interativas e bastante sedutoras ao público, que participava intensamente.

Além da história americana, das civilizações e da evolução humana, presentes no *National American History* e no *Natural History Museum*, constam os avanços tecnológicos na indústria, descobertas científicas na química, na engenharia, na aviação e no espaço, no *Art and Industries*, que estava fechado para reformas, mas também no *National American History* e no *Air and Space Museum*. Um vasto panorama da arte ocidental pode ser visto na *National Gallery* e também no *Hirshhorn*. Um acervo vasto, denso e ricamente variado de arte africana e asiática pode ser encontrado no *African Art Museum*, na *Arthur Sackler Gallery* e na *Freer Gallery*. Um parque museológico

---

<sup>1</sup> Os outros museus que compunham o *Mall* entre a *Jefferson Drive*, a *Madison Drive* e a *Independence Avenue* estão distribuídos dos dois lados. Ao lado do *American Indian Museum*, entre a *Jefferson Drive* e a *Independence Avenue*, estão os seguintes museus nesta ordem: *Air and Space Museum*, *Hirshhorn Museum*, *Arts and Industries Museum*, *Smithsonian Castle*, *African Art Museum*, *Arthur Sackler Gallery*, *Ripley Center* e a *Freer Gallery*. Entre estes prédios existiam também alguns jardins que compunham a beleza do cenário, alguns deles com esculturas, como o do *Hirshhorn Museum*. No outro lado da avenida, na *Madison Drive*, se podia observar os prédios da *National Gallery of Art* que já me referi. Ao seu lado estavam os seguintes museus nesta ordem: *National Natural History Museum* e o *National American History Museum*. Entre o *Natural History Museum* e a *National Gallery of Art* existe o grandioso *Sculpture Garden* da *National Gallery*, repleto de esculturas contemporâneas, assim como uma pista de patinação de gelo e um charmoso café, com música ambiente.

realmente impressionante, uma escola de política nacional de cultura e patrimônio, que eu precisava minimamente tentar entender e me situar, para poder pensar o NMAI.

### **1.3 – Uma Trajetória do NMAI e do Smithsonian Institute**

Invocar a história para o começo de conversa sobre instituições e seus personagens, sempre foi um caminho inquestionável e inevitável nas ciências sociais. Seja como portadora de um sentido inscrita na entidade ‘contexto’ que situa o problema do ‘aqui, agora e decorrências de projetos do porvir’ ou como o começo da cadeia das redes – metáfora do momento, tropo discursivo ou mítico das variações da estrutura das relações – a história é um clichê irrevogável e sua não-convocação torna ingênua e desqualificada a etnografia da experiência retratada.

À despeito das críticas malinowskiana, lévi-straussiana e das vertentes ditas imanentistas pós-sociais e pós-culturais contemporâneas sobre a história, acho importante convocá-la como nosso mito autorizado e ainda válido para pensar algumas decorrências dos encaminhamentos tomados por nossos nativos, informantes ou outro nome que possamos dar aos nossos interlocutores.

Essa não é uma dissertação de história, a despeito de minha formação original como historiador. O *National Museum of the American Indian* não evoca a história no sentido ocidental moderno – como ‘mal de arquivo’ constitutivo do ‘aqui-agora’, ou ainda um ‘retorno do recalcado’ dotado de um sentido moral e oracular a ser compartilhado – já que o museu evita uma abordagem historicizante linear clássica, e não possui imagens do genocídio indígena.

Ainda assim, pretendo tentar aqui traçar alguma trajetória sobre o *Smithsonian Institute* e também sobre as transformações em torno do NMAI até a abertura do prédio em Washington D.C. Pretendo fazê-lo de forma breve e pontual, considerando-se que não é nosso objetivo aqui falar de forma aprofundada do histórico dessas instituições, mas sim dos embates constituídos no campo. A história é aqui igualmente uma tentativa de localização, no tópico anterior de forma sincrônica e agora, diacrônica. Feita esta ressalva, voltemos à etnografia.

Visitar o *Smithsonian Castle*, o primeiro edifício do *National Mall*, ver maquetes da região e exposições sobre a sociedade científica que tocou o projeto de James

Smithson, assim como o *release* das exposições e dos museus do instituto, era um convite irresistível a uma reflexão sobre suas origens. Como aquele mundo se constituiu no centro de Washington D.C? Quais foram os responsáveis pelo projeto que gerou o *Smithsonian Institute*?

Essa história estava lá para ser vista e consumida abundantemente. Não apenas através das exposições e objetos com tom solene – como a tumba de James Smithson –, mas através da quantidade gigantesca de publicações sobre o instituto e seus prédios, presentes na loja do castelo. Todos os museus possuem além de muitos *souvenirs* com objetos sobre seus respectivos edifícios, referências das mais variadas em termos de artigos sobre o instituto, visivelmente um orgulho nacional. Qual a originalidade deste empreendimento?

A idéia de fundar o *Smithsonian*, como mencionei antes, foi de James Smithson, que era inglês e filho ilegítimo de uma das famílias mais nobres e poderosas da Inglaterra. O mais intrigante desta história é que Smithson jamais esteve nos Estados Unidos. Ele estudou em Oxford, herdou a fortuna da família, adotou o sobrenome da mãe e viajou pelas principais cidades da Europa, como Paris, Berlim, Florença e Gênova, onde morreu. Smithson auxiliava financeiramente seu sobrinho, filho de seu meio-irmão. Após a morte deste, ele resolveu doar por meio de um testamento sua fortuna “para os Estados Unidos da América, para fundar em Washington, sob o nome de *Smithsonian Institute*, um estabelecimento para o desenvolvimento e difusão do conhecimento entre os homens”. O instituto foi estabelecido em 1846.

O envio da doação de Smithson ao governo dos Estados Unidos foi decidido nas cortes inglesas, tendo sido Richard Rush o enviado americano responsável pelo recebimento deste legado. Em um ato solene, o Congresso americano incorporou a doação na instituição com a presença do presidente e do vice-presidente, com o gabinete dos ministros e outras corporações do governo federal. Foi estabelecido o *Board of Regents* e o dinheiro foi depositado no tesouro americano, com o acordo do pagamento de 6% por ano aos envolvidos no suporte e manutenção da instituição, tendo sido o físico Joseph Henry, o 1º. Diretor Secretário do *Smithsonian Institute*, seu cabeça e organizador pioneiro, tendo participado intensamente de debates no congresso em torno do futuro da instituição (Wilson 1890:509).

Os subseqüentes diretores foram cientistas, sendo o naturalista Spencer Baird, o 2º. Diretor Secretário, falecido em 1887; e o astrônomo S. P. Langley, o 3º. Diretor Secretário da instituição. Existe um *hall* com os nomes dos diretores no *Smithsonian*

*Castle*, assim como imagens e objetos expostos em vitrines mostrando a história e a relevância de sua produção científica, numa típica demonstração de que a aura da instituição sempre esteve envolta por cientistas com ideais engajados<sup>2</sup>. O tom elogioso e orgulhoso de certo humanismo científico, pode observar em diversas exposições da instituição, especialmente no *National Museum of the American History* e também no *National Museum of the Natural History*.

Posteriormente, investimentos privados foram anexados ao fundo original de James Smithson e ao ideário de um primeiro Museu Nacional, que foi passado para o 2º. Diretor Secretário Spencer Baird, após a morte de Joseph Henry. Entre 1846 a 1857, diversos espécimes foram coletados para pesquisa, estudo e catalogação do acervo da instituição, quando de 1857 a 1876, a coleção ficou sob a custódia do *National Cabinet of Curiosities* até sua subsequente veiculação nas primeiras mostras, como a Exposição Centenária de 1876 (Wilson 1890:510-511).

Sob a tutela do diretor assistente Prof. Goode, o primeiro museu nacional do *Smithsonian* deveria ser um “museu para a instrução do povo”, com uma “coleção de instrumentos instrutivos e ilustrados com espécimes bem selecionados”. Um museu nacional de Antropologia, com organização e sistema de classificação próprio, com características universalizantes que apresentassem a história de todas as civilizações humanas, ilustrando dos selvagens aos civilizados; a indústria e a cultura humana em todas suas fases. O museu fora subdividido em vinte e dois departamentos, dentre eles o de Antropologia, Etnologia e Antropologia Pré-Histórica, cada qual com seu curador e com uma política de exibição que privilegiasse divisões por países ou áreas geográficas, e ainda, períodos históricos (Wilson 1890:513-514).

Um típico museu de história natural, portanto, próximo aos moldes do *Musée du Trocadéro* na França e outras experiências inglesas, de nítido conteúdo elogioso à ciência evolucionista e racialista do período. Assim como a o que representou a expedição Dakar-Djibouti de Marcel Griaule para a composição do acervo do *Musée du Trocadero* e posteriormente do *Musée de L’Homme*, na França, os dirigentes do novo *National Museum* do *Smithsonian* estimulavam o exército e a marinha americanas a realizarem expedições ou viagens de descobrimento para a obtenção de material botânico, zoológico e etnológico, a ser destinado ao museu (Wilson 1890:514). De

---

<sup>2</sup> Desde o princípio, a instituição almejou uma política de difusão de conhecimento no âmbito internacional, com a colaboração de vários cientistas estrangeiros na configuração de seu acervo de coleções e bibliotecas, tendo sido gasto um valor aproximado de US\$ 17.000 na constituição do *Bureau of International Exchanges* (WILSON 1890:510)

estilo arquitetônico inglês, o primeiro museu nacional do *Smithsonian* é agora, em 2009, o centro de informações para visitantes, onde eu quase que diariamente tomava meu café matinal pensando na história deste parque cultural.

Essa história prosseguiria até o cenário atual dos dezenove museus da instituição, dezessete localizados em Washington D.C, e dois localizados na cidade de New York, totalizando uma coleção de mais de 142 milhões de objetos. O *National Museum of the National History*, de 1910, foi o primeiro edifício no *Mall*, seguido da *National West Gallery of Art*, de 1941, e do antigo *Museum of History and Technology*, de 1964 (atualmente o *National Museum of American History*). A *East Gallery of Art*, de 1978, e o *Sculpture Garden*, de 1999, viriam compor o lado norte do *National Mall*. Do lado sul, a *Freer Gallery of Art*, de 1923, foi anexada ao *Smithsonian Castle*, de 1855 (após diversas reconstruções), e ao *Arts and Industries Building*, de 1881. Algumas comissões do *Smithsonian* foram compostas para a organização dos princípios de planificação e estética do conjunto, como a *Commission of Fine Arts*, de 1910, e a *National Capital Parks and Planning Commission*, de 1926.

A investigação de toda esta história está para além dos propósitos deste texto. Pois é hora de voltar aos índios norte-americanos e ao último museu construído no *National Mall*, o NMAI, começando por perguntar como foi possível incorporar tradições indígenas tão alheias aos projetos civilizatórios originais do *Smithsonian*?

A história do NMAI oficializou-se em 1989. Neste ano, foi votada uma lei no congresso americano para a abertura do museu. A legislação que estabeleceu o NMAI e o mandato para sua construção no centro de Washington D.C, o *Cultural Resource Center*, dedicado à pesquisa e conservação das coleções, em Maryland, assim como o estabelecimento do *Gustav Heye Center* em New York, foi a *Public Law 101-185*. Essa lei foi proposta pelo deputado Ben Nighthorse Campbell do Colorado, e pelo senador Daniel Inouye do Havaí (Ver prancha 1.23), e assinada pelo presidente George Bush, em 28 de novembro daquele ano (Ostrowitz 2002:35).

Ela estabeleceu o museu como um centro dentro do *Smithsonian Institute*, que se responsabilizaria pela transferência da coleção George Heye, de New York, para Washington, além do comprometimento de repatriar os objetos nativos para os índios norte-americanos e ainda, repatriar restos humanos e objetos funerários havaianos.

Mas as negociações para um museu nacional inteiramente dedicado ao índio começaram um pouco antes. No final dos anos 80, o senador Daniel Inouye foi *chairman* do *Senate Committee on Indian Affairs*. Sua política prioritária foi o projeto

de um museu nacional para o reconhecimento das religiões nativas e para o repatriamento da propriedade cultural dos índios americanos (Ostrowitz 2002:35). Desde 1916 até 1957, a coleção do ainda *Museum of American Indian*<sup>3</sup> estava em exibição em Manhattan, New York, sob a direção de George Gustave Heye (Ver prancha 1.14), um banqueiro nova iorquino, que colecionara durante um período de 54 anos, objetos de várias partes do mundo (Lenz 2004: 87; Arieff 1995:79-80).

Filho de imigrantes alemães que ao longo do século XIX constituíram uma pequena fortuna através da indústria do petróleo, George Gustav Heye nasceu em 1874 na cidade de New York. Engenheiro elétrico de formação no *Columbia College* e primeiro diretor do MAI entre 1916 a 1956, ele descobriu seu interesse pela “*aboriginal art*” quando realizou um trabalho de engenharia no Arizona e tomou contato direto com as tribos da região.

Nesta ocasião, ele fora presenteado com uma vestimenta navajo, que se tornaria o primeiro objeto de sua coleção. Anos mais tarde, em 1901, ele conseguiu apoio de amigos e familiares para estabelecer um investimento bancário que o auxiliaria em seu projeto colecionista. Muitos objetos de sua coleção foram adquiridos através de suas viagens pelos Estados Unidos e Europa. Apaixonado por fotografia, o colecionador produziu 125 mil imagens fotográficas sobre índios americanos. Nos anos 20, realizou numerosas compras de objetos nativos em leilões de Paris e Londres, dentre eles uma vultuosa coleção pré-colombiana (Volkert, Martin, Pickworth 2004:14-15).

Heye parece ter mantido boas relações com alguns povos indígenas, tendo sido rebatizado com nomes nativos por duas vezes. Embora já houvesse alguma controvérsia na recepção indígena de seu gesto colecionista, ele era então visto majoritariamente como um humanista interessado em preservar culturas que poderiam não ser reconhecidas, caso não houvesse seu empreendimento. No entanto, já na década de 30, algumas tribos solicitaram a devolução de seus pertences. Assim, por exemplo, em 1939, pós queixa dos Hidatsa de Dakota do Norte, Heye concordou em repatriar seus objetos. Graças à devolução, ele foi presenteado pelos Hidatsa com um *buffalo medicine*

---

<sup>3</sup> Neste momento o museu era conhecido apenas como *American Indian Museum* ou *George Gustav Heye Foundation*, tendo se tornado um museu nacional, *National Museum of the American Indian*, com a legislação de 1989 e a abertura oficial em Washington D.C, em 2004. O prédio de New York se tornou neste momento uma filial do NMAI, com o nome de *George Gustav Heye Center*.

*horn* e rebatizado com o nome de Isatsigibis (*Slim Shin*). Neste mesmo ano, os índios Seneca, de New York, lhe deram o nome de O'owah (*Screech Owl*)<sup>4</sup>.

Heye foi compondo sua vasta coleção, estabelecendo-a a princípio em seu apartamento na *Madison Avenue* em New York. Com o crescimento da coleção, os objetos foram levados para o *Museum of the American Indian*, MAI, que ficava na *155th Street and Broadway*, no Bronx. O museu foi aberto ao público em 1916, transferido para o Bronx em 1922 e fechado em 1994, quando o *Smithsonian* abriu o *Heye Center of the National Museum of the American Indian* em Lower Manhattan, e também sua reserva técnica, o *Research Branch*, no Bronx (Ver pranchas 1.14, 1.15 e 1.16).

O desejo de construir um museu *up-to-date* totalmente dedicado ao índio americano, foi sendo adiado em decorrência da crise financeira americana ao longo dos anos 80, o que inviabilizou sua construção<sup>5</sup>. Os impasses continuavam, já que os políticos nova-iorquinos tentavam manter a coleção em sua cidade. Polêmica à vista: a coleção de George Gustav Heye era um patrimônio de herança nova-iorquina ou nacional (Caro 2006)?

Segundo Douglas Evelyn, atual sub-diretor do NMAI, os senadores havaiano Ben Nighthorse Campbell, de origem Cheyenne/Colorado, e Daniel Inouye, juntamente ao Congresso Nacional, montaram uma campanha para assegurar o lugar do museu em Washington D.C. Seria o início de uma verdadeira guerra de licitações, e da bandeira da repatriação do acervo defendida pelo *Smithsonian* através da curadora Susan Harjo. Harjo entraria num confronto com os representantes dos interesses nova-iorquinos, e ao fim, o *Smithsonian* levaria a melhor na disputa pela coleção, embora o antigo museu ainda exista como uma filial em New York, recebendo 500 mil visitantes anualmente.

Somente em 1987, que os representantes do *Museum of the American Indian*, também conhecido como o *George Gustave Heye Center*, e pertencente à *George Heye*

---

<sup>4</sup> Ele participou intensamente de diversas associações científicas, dentre elas: membro da *American Anthropological Association* e do *American Museum of Natural History*, *fellow* da *American Geographical Society*, da *American Association for the Advancement of Science* e do *Royal Anthropological Institute of Great Britain*, além de doutor honorário em Filosofia pela Universidade de Hamburgo. Antes de morrer, em 1957, o colecionador financiou expedições arqueológicas e etnográficas na Guatemala e no Equador.

<sup>5</sup> Nos anos 80 já existiam negociações entre o *Museum of the American Indian* de Manhattan, e o *National Museum of Natural History*, do *Smithsonian Institute*, que esperava receber uma última parte do acervo da coleção de Manhattan, o que acabaria por não se efetivar. No meio deste impasse, cogitou-se a construção de um museu em Dallas, Texas, para receber a coleção. A idéia não foi à frente (Ostrowitz 2002:35).

*Foundation*, entraram em acordo com o *Smithsonian* para a construção de um novo museu no centro de Washington, ao lado do *National Museum of Air and Space* (Arieff 1995:79).

Conforme aponta Ostrowitz (2002:35), orçado em U\$ 110 milhões, o congresso americano sob acordo estabelecido na legislação, obrigou o *Smithsonian Institute* a levantar 1/3 dos fundos de recursos não-federais. Sob o ideário da repatriação mobilizado por Susan Harjo, e o desenvolvimento de programas educativos e sociais, o *Smithsonian* levantou a verba restante em setembro de 1996. O valor final gasto para a construção do NMAI foi de US\$ 219 milhões, sendo 1/2 dos recursos federais e 1/2 de fundos privados (Lujan 2005:511). Os materiais de divulgação do museu e do *Smithsonian*, como os folders que recolhi durante o campo, recorrentemente evocam o valor de US\$ 70 milhões totalmente oriundos de fundos filantrópicos de fundações, corporações e cidadãos privados.

Em 1989, na assinatura para a abertura do novo museu em Washington pelo presidente George Bush, havia o compromisso de um relacionamento mais aberto e cooperativo entre os nativos americanos e os museus, o que se intensificou no ano seguinte, através do *The Native American Grave Protection and Repatriation Act* (H. R. 5237), conhecido pela sigla NAGPRA, sob os postulados do *American Indian Religious Freedom Act*, assinados em 1978 (Greaves 2002; Fine-Dare 2005; L'Estoile 2007; Rubenstein 2007; West Jr. 1991). Na *Public Law 101-185*, de 28 de novembro de 1989, foi decidido que os índios americanos teriam exclusividade na participação do projeto, através da curadoria das exposições do NMAI, além de outras atividades da instituição, para desenvolverem outras formas de conhecimento<sup>6</sup> (Arieff 1995:79,89; Spruce 2004).

---

<sup>6</sup> Vale considerar que a política cultural do *Smithsonian* já havia sido motivo de debate entre intelectuais ligados ao mundo dos museus nos Estados Unidos. Entre 26 e 28 de setembro de 1988, o instituto realizou sob a organização dos antropólogos Ivan Karp e Steven Levine, a *Poetics and Politics of Representation*, uma grande conferência em que foram debatidos problemas dos mais variados em torno dos encaminhamentos adequados da representação cultural, frente aos dilemas das críticas dos *Cultural Studies*, das teorias pós-modernas e pós-coloniais e das demandas das populações representadas através das coleções. O seminário convocou intelectuais de outros países que apresentaram experiências desenvolvidas em diversas partes do planeta. Museus contextuais ou sensoriais? Museus estéticos ou científicos? Museus feitos por quem? Para quem? Museus como lugares de contemplação ou fóruns de questões atuais? Essas e outras questões permearam o evento que previa uma visitação dos participantes e ouvintes aos museus do *National Mall*, após suas sessões. Penso que não foi somente o seminário mencionado que tenha mobilizado as escolhas políticas e poéticas do novo museu, mas também as polêmicas em torno de exposições mal sucedidas e mal recebidas. Dentre elas, gostaria de destacar a exposição “*West as America: Reinterpreting Images of the Frontier, 1820-1920*”, que aconteceu no *Smithsonian Museum of American Art's*, em 1991. O objetivo da exposição, de acordo com Arieff (1995:88), era explorar os mitos e ideologias em torno da expansão ocidental, especialmente no tocante ao que, segundo seus curadores, era o “lado negro da formação identitária americana”. Por ter acontecido no âmbito do *Smithsonian*, uma instituição que representa o orgulho do patrimônio americano, a

Inaugurado em outubro de 1994, ele começou a funcionar temporariamente no *One Bowling Green*, em Manhattan, próximo da Estátua da Liberdade. Suas primeiras exposições foram: *Creation's Journey*, *All Roads Are Good* e *This Path We Travel* (Arieff 1995:79,81-82). Essas exposições, também visualizáveis através de uma versão virtual na internet, tinham por objetivo inserir o visitante numa viagem pela experiência vivida pelos primeiros indígenas no território americano (Ver pranchas 2.1 e 2.2). Tal como sugeriam suas primeiras exposições, o NMAI reafirmaria assim o seu compromisso, dois anos depois no *Smithsonian Institution News*.

O lema do museu, segundo a publicação de 1996 (Ostrowitz 2002:35), era: “(...) reconhecer e afirmar para as comunidades nativas e o público não-nativo, a história, a cultura contemporânea e as realizações dos nativos do hemisfério ocidental, através da consultoria, colaboração e a cooperação com eles – conhecimento e entendimento das culturas nativas, incluindo arte, história e linguagem, e pelo reconhecimento da responsabilidade especial do museu através de programas públicos inovadores para pesquisas e coleções, proteção, suporte e estímulo do desenvolvimento, manutenção e perpetuação da cultura e da comunidade nativa.”

No ano seguinte, em 1997, em Maryland, foi construído um centro de pesquisas, o *Cultural Resource Center*, dedicado à conservação e pesquisa da coleção *Heye* do NMAI (Ver pranchas 1.3, 1.17 até 1.21). Em 1998, a obra do NMAI já estava em andamento, com previsão para a abertura oficial do novo museu em Washington em 2001, mas as obras foram interrompidas. Arieff (1995:79,89) aponta que devido ao clima cultural decorrente dos problemas do Congresso com o *National Endowment for the Arts* naquele ano, tiveram implicações sobre outras instituições culturais americanas, e a abertura do NMAI foi adiada. Resolvido o problema, as obras foram retomadas no ano seguinte até a abertura monumental, o *First American Festival*, em 2004 (Ver prancha 1.4).

## **I.4 - Arquetetando uma Paisagem Nativa**

---

exposição foi intensamente hostilizada. Acusada de anti-americana, perversa e destrutiva pelos historiadores Daniel Boorstin e Charles Krauthammer, ela mobilizou críticas do senador Ted Stevens, que a acusou de “atirar sangue no ar”. Arieff (1995:88-89) destaca ainda que Boorstin e Krauthammer acusaram seus envolvidos de compactuarem com estratégias de um comunismo subversivo contrário aos ideais dos membros de uma sociedade democrática. Estas informações encontram-se nesta nota devido ao pouco material encontrado em torno destes eventos, o que inviabilizou um aprofundamento das questões levantadas pelo seminário e críticos das exposições neste trabalho.

Todas as manhãs, ao chegar de ônibus ou metrô no *National Mall*, chamava-me à atenção a singularidade da concepção arquitetônica e paisagística do NMAI. Enquanto os prédios que compõem a ‘coroa’ cultural da nação, à exceção do *Smithsonian Castle*, eram todos maciços e simétricos, imponentes e sóbrios, com uma racionalidade que acompanhava o traçado das avenidas e a disposição de cada elemento daquele cenário, o NMAI era uma natureza repleta de leveza, inventada e encarnada na pedra.

A idéia de um monumento vivo não estava apenas constituída nas curvas dissimétricas de suas formas arquitetônicas e no *dégradé* das cores de suas pedras, mas na relação simbiótica entre o rio, cascata, lago e as plantas, flores e árvores que envolviam o NMAI. Poderíamos pensar na idéia de um jardim ou oásis nativo, considerando-se seu aspecto suave e controlado, ou ainda, uma verdadeira geografia indígena, uma ciência nativa que eu viria a descobrir como sub-ramo de pesquisas da instituição, ao entrevistar o diretor deste departamento, Douglas Herman.

Embora não fosse uma paisagística caótica e ‘selvagem’, mas tampouco transcendente e bucólica, era algo totalmente diferente dos modelos modernos ingleses e franceses que estavam presentes logo ao lado, no *Sculpture Garden* do *Hirshhorn Museum* e da *National Gallery of Art*, assim como os jardins próximos ao *Smithsonian Castle*. Ao contrário do bucolismo colorido destes jardins e suas inúmeras e perfumadas *Cherry trees*, o verdejante museu do índio aparentemente tinha algo exótico, *outro*, não-ocidental. Como se chegou àquela solução formal naquele espaço específico? O que era aquela paisagem indígena produzida pelos índios do museu?

Além da força simbólica de um museu inteiramente produzido pelos índios na capital da nação e sob a tutela da poderosa instituição, objeto do orgulho patriótico americano, que é o *Smithsonian*, eu descobri consultando publicações do *Resource Center*, no 3º. andar do museu, que esta região conhecida como *Chesapeake Bay* tinha sido outrora repleta de diversas populações nativas, quando os europeus chegaram no final do século XVI. De acordo com Gabrielle Tayac, historiadora de origem Piscataway (Ver prancha 1.24) , estas populações nativas – em sua maioria de origem e família lingüística Algonquian – teriam chegado nesta região há onze mil anos atrás.

Tayac menciona que a versão nativa aponta a chegada dos índios na região num tempo mítico, por agência do Criador. A diversidade de informações em torno das origens nativas não apenas de Washington D.C., mas do país e do continente americano

como um todo, foram alvo da especulação e interesse dos envolvidos na elaboração do museu e na escolha de suas formas arquitetônicas e de seu entorno.

A principal referência era o tom visivelmente ecológico da composição. Conversando posteriormente com Rosita Estevez, assistente do diretor do museu, soube que a instituição ganhara a menção honrosa “*Green Museum*” por sua filosofia e política ambientais. Portanto, o museu verde da “*City of Trees*”, como é conhecida Washington D.C. (Courtenay 2008:19). Sempre que eu passeava pelos arredores do *National Museum of the American Indian* descobria algo novo, um dado escondido, uma menção inesperada às cosmologias indígenas, mostrando-me novamente que nada ali era gratuito, mas toda a composição estava cuidadosamente constituída.

Segundo Lonetree (2006:635-636) e Johnpaul Jones (2008:1), antes da abertura oficial do museu, foram realizados alguns encontros consultivos chamados de “*meeting minutes*” com vinte e quatro lideranças comunitárias indígenas. Além destas, idosos respeitados nas comunidades, artistas e educadores indígenas, vivendo não somente nos Estados Unidos, mas em todo o hemisfério ocidental, junto com especialistas não-indígenas e outros representantes também tiveram bastante influência na composição do projeto arquitetônico e paisagístico do museu.

Iniciados em 1990, os encontros aconteceram primeiramente em Oklahoma e Oregon, e no ano seguinte, ao longo do território americano, de Santa Fé e Albuquerque, ao Novo México, passando pela Pensilvânia, Filadélfia, até o Alasca. As entrevistas realizadas a partir destes encontros, que alimentaram o desenvolvimento do projeto arquitetônico do museu, foram transcritas e publicadas naquele mesmo ano, num volume chamado “*The Way of the People*”.

Estas reuniões foram realizadas com mediadores, todos de origem nativa. Em muitos dos casos estes mediadores foram dispensados, já que, segundo Ostrowitz (2002:36), as comunidades receberam bem os entrevistadores. Os mediadores possuíam participação no planejamento e na avaliação do material produzido antes e após os encontros, juntamente aos arquitetos de ascendência indígena que participaram e promoveram os “*meetings minutes*” (Ostrowitz 2002:24), para o desenvolvimento do plano arquitetônico do NMAI, sempre em consonância com as tradições indígenas.

A arquiteta Rina Swentzell, de origem Santa Clara Pueblo, especialista em *American Studies*, e uma das mediadoras dos encontros consultivos, afirma que o NMAI sempre prezou pela valorização da relação dos povos indígenas com a natureza, através do destaque dado à água, terra, aos ancestrais, e ao espírito presente em cada

um; elementos apropriados pelos arquitetos nas escolhas arquitetônicas e paisagísticas do museu (Ostrowitz 2002:21-22).

De acordo com o arquiteto Duane Blue Spruce, de origem Laguna/San Juan Pueblo (Ver prancha 1.23), várias foram as solicitações e críticas dos indígenas entrevistados. Destaco aqui algumas delas: “*Make it a place in the wilderness, with large natural rocks, wild plants, trees, herbs, water over rocks*”, “*Focus on creativity, rather than new versus old*”, ou ainda: [façam] “*A living museum, not formal and quiet*”, foram algumas das diversas imagens solicitadas ao escritório de arquitetura responsável pelo projeto (Spruce 2004:19).

Pedidos de que o museu tivesse uma atmosfera hospitaleira ou que fosse experimental como uma criança indígena foram outras sugestões. Houve ainda menção à arquitetura pré-colombiana, como produto de elementos da natureza, uma das possíveis fontes de inspiração. A presença do calendário solar e dos equinócios no *design* gráfico da instituição, assim como algo que representasse o fogo, localizado no centro do edifício para um enfoque sagrado, são outros exemplos de solicitações. Críticas também surgiram como a de que os índios precisavam de programas sociais e apoio para suas comunidades ao invés de uma nova construção monumental (Spruce 2004:20-21).

Em 1995, Douglas Cardinal, arquiteto canadense de ascendência Blackfoot e Métis (Ver prancha 1.23), foi o responsável pelo projeto de construção do prédio central em Washington D.C.<sup>7</sup>, e organizou seus próprios *meetings* que ele chamou de “*Vision Session*” e “*Imaging Session*”. Cardinal fora convidado para chefiar a equipe em grande parte por sua bem sucedida experiência prévia no *Canadian Museum of Civilization* in Ottawa. Liderando o time da *GBQC & Douglas Cardinal Ltd.*, Cardinal tinha como arquitetos assistentes: Johnpaul Jones (Cherokee/Choctaw), Donna House (Navajo/Oneida) e Ramona Sakiestewa (Hopi) (Ver prancha 1.23).

Johnpaul Jones, arquiteto Cherokee/Choctaw da *Jones & Jones Architects and Landscape Architects of Seattle*, afirmou que o objetivo sempre fora o de constituir uma arquitetura que enfatizasse o espírito da natureza para os índios americanos e a

---

<sup>7</sup> O arquiteto abandonaria o *set* em seguida, em decorrências de um desacordo com outras firmas contratadas para cooperar no projeto, representadas pelos arquitetos da *Steward Polshek & Partners*, e da *Tobey & Davis* (Ostrowitz 2002:24-25, 36). Johnpaul Jones, Donna House e Ramona Sakiestewa, parceiros de Douglas Cardinal, através das empresas *Jones & Jones* e *SmithGroup* deram seguimento ao trabalho, com a colaboração de Lou Weller, arquiteto americano de origem Caddo e sua *Native American Design Collaborative*, além da *Polshek Partnership Architects*.

idéia de que os índios estavam vivos naquele centro de poder, a despeito de todas as investidas governamentais para eliminá-los (Spruce, Thrasher 2008:1). Este discurso ambíguo sempre me intrigou no decorrer da pesquisa. Ao mesmo tempo em que o museu era categórico em sua poética política anti-rancores do passado, sem imagens do genocídio e politicamente correto na afirmação de uma pan-indianidade alegre e festiva, o passado de extermínio e a idéia de resistência eram eventualmente evocados.

Outro estranhamento foi observar nas representações nativas, a noção de um ‘espírito da natureza’, um ‘Criador universal’ para uma miríade de populações indígenas de todo o continente americano, afirmada principalmente nos discursos dos envolvidos na escolha das formas arquitetônicas e expositivas. Minimamente cômico da diversidade de ontologias nativas veiculadas pelas etnografias, especialmente em tempos da afirmação de multi-naturezas, aquilo me soava no mínimo etnocêntrico, ora *New Age*, ora racista, excludente das diferenças. Tive que renunciar às minhas conclusões precipitadas e tentar entender a originalidade daquelas escolhas visíveis na arquitetura, sob as categorias de seus agentes. Lembrei-me do conceito nativo de “*Native Voice*”, presente em diversos textos lidos e nas entrevistas que realizei em campo, e voltei-me aos encontros consultivos.

A forma arquitetônica do museu em Washington D.C, repleto de circunvoluções, foi comparada ao trabalho de arquitetos prestigiados como Frank Lloyd Wright e seu *Guggenheim Museum* de New York, e também ao *The Canadian Museum of Civilization*. Sua fachada exterior representa os rochedos esculpidos pelo tempo, água e vento, ao redor das nações indígenas. E as curvas de seu interior seriam menções aos tempos primordiais, em que “o povo indígena tinha reconhecido conexões entre o mundo celestial e os ciclos da terra” (Johnpaul Jones 2008:4).

Johnpaul Jones, arquiteto Choctaw/Cherokee, e Donna House, que trabalharam no projeto paisagístico do NMAI, afirmaram que a localização do museu nas proximidades da *White House* e onde viveram índios da *Chesapeake Bay* era de suma importância, porque seria este um ‘lugar de memória’, e sua localização na região se integraria ao desejo de dar honra e integridade ao museu. House afirmaria ainda, que o NMAI teria permitido aos descendentes indígenas “se juntarem a outros nativos para celebrarem sua cultura corretamente na capital da nação”, e também se verem todos os dias e saberem que “ainda estão vivos, fortes e cheios de energia”. O que não deixa de ser para dizer o mínimo, algo curioso, considerando-se a histórica política de extermínio lançada pelo governo federal americanos sobre suas populações nativas.

A etno-botânica Navajo, Donna House, afirmou que a “construção estaria viva” e que sua vitalidade se manifestaria através da diversidade das espécies vegetais de origem indígena, das performances internas e externas feitas pelos índios na construção, e do uso de rochas milenares na composição do ambiente (Ver pranchas 1.5, 1.6 e 1.7) . Mais de quarenta destas pedras, chamadas de *Grandfather Rocks*, foram levadas de reservas indígenas e outros sítios indígenas diretamente ao novo museu em Washington D.C (Volkert, Martin, Pickworth 2004:23). De acordo com House, o objetivo destes tótems simbólicos, alguns com 2,5 milhões de anos, era representar a força da ancestralidade nativa, frente ao seu histórico e paulatino ‘desaparecimento’ (Henry, Brumley 2008:33).

Além das rochas, uma biodiversidade surpreendente de 33 mil plantas de 150 espécies diferentes, dentre elas muitas plantas medicinais e sagradas, foi utilizada na composição de toda área verde do museu, através de uma paisagem que varia de acordo com cada estação do ano. *Red maple, staghorn sumac, white oak, wild rice, morel mushrooms, marsh marigolds, cardinal flowers, silky willows, swamp milkweed, buttercups, fall panic grass, sunflowers, magnolia blossom, narrow-leaved cattail, squash blossom, beans, corn e squash* são alguns nomes de parte da “honra ao orgânico e a ênfase de que os povos [indígenas] fazem parte de um longo mundo natural” (Volkert, Martin, Pickworth 2004:24), que a natureza nativa encontrada nos arredores da instituição pretende destacar.

Duane Blue Spruce, principal arquiteto envolvido no projeto, se utiliza de conceitos como ‘transculturalidade’ e ‘território comum’ para justificar a formulação de um design coeso que congregue uma diversidade de culturas nativas. Círculos que representariam um nativo ‘universal’ em contínua transformação, presentes do óculo da *Potomac Rotunda* ao teto do *Resource Cultural Center*, assim como a formulação de um ‘espaço inter-tribal’ para cantar, dançar e rezar – no museu em Washington e no prédio da reserva técnica (Ver pranchas 1.3, 1.9 e 1.21), foram estratégias usadas pela equipe de arquitetos e consultores, dois anos antes da abertura, na formulação do imaginário conceitual de um índio total genérico; ativo e altivo em sua identidade e realidade social e cultural (Ostrowitz 2002:29-30).

De acordo com Duane Blue Spruce, a paisagem do NMAI não se pretende *landscape* na acepção artística e ocidental do termo, mas deve representar florestas, pântanos, prados, agrupamentos de pedregulhos e outras topografias nativas na intenção

de conscientizar os visitantes da longevidade da presença indígena sobre suas terras e a diversidade de experiências decorrentes.

Sobre a concepção desta paisagem, um dado que achei interessante foi o ritual de plantio e cultivo das plantas do NMAI por ocasião de sua abertura. Idosos respeitados como lideranças tribais, muitos deles especialistas em plantas medicinais, como o Cheyenne William Tallbull, foram convocados para plantar e abençoar o local. Dessa maneira foram plantados um total de 27.346 mudas de 145 espécies nos diversos ambientes externos da instituição. Neste clima holista e festivo, Nora Naranjo-Morse, artista de origem Santa Clara Pueblo, foi convidada a fazer uma série de estruturas esculturais intituladas “*Always Becoming*” (Ver prancha 1.5) em que utilizou uma mistura de tipos diferentes de materiais naturais representando ao mesmo tempo, famílias e moradias nativas (Spruce, Thrasher 2008:24-25).

O uso intensivo de granito e pedra calcária Kasota por toda a estrutura de forma assimétrica e desarranjada – o mármore como murta – sempre me intrigava quando eu circulava pelo prédio, assim como sua policromia. As cores e texturas obtidas no conjunto do NMAI deveriam refletir as estações do ano, mas também a paleta dos objetos da vasta coleção Heye. Pude observar ainda a presença de pontos cardeais com menções às concepções astronômicas indígenas (Spruce, Thrasher 2008:14,22) e um obelisco com inscrições egípcias feita pelo artista Luiseño, Fritz Scholder (Ver prancha 1.5).

Todas estas escolhas acabaram por ser assunto da revisão formal do *National Capital Planning Commission* e do *U.S. Commission of Fines Arts*, que averiguaram se a paisagem estava harmoniosa com o Capitólio, ao leste. Formado pela água e pelo vento, inspirado nos rochedos onde viviam os Southern Cheyennes ou emergindo das águas em contraste com as rochas, estas eram as imagens do museu inventadas na bem sucedida experiência de arquitetos indígenas e suas parcerias tribais.

A participação de diversos arquitetos indígenas na concepção do museu é muito interessante, na medida em que além de ter impulsionado suas carreiras, gerou dentro do mercado de arquitetura norte-americano, um novo modelo de fazer arquitetura, “*new consultation*” (Ostrowitz 2002:25), através dos encontros, entrevistas e gravações com os representantes nativos. Através da arquitetura indígena participativa que elaboraram com seus ‘*meeting minutes*’ foi possível encontrar os elementos para a citação de formas naturais, texturas e cores que valorizassem a relação do ‘*American Indian*’ com a natureza, o céu e as estações do ano, dentre outros elementos ‘universais’ indígenas,

como o papel da criação e do sacrifício. Os elementos dessa arquitetura e paisagística permitiriam a tal linguagem planetária almejada, de inserção das periferias indígenas norte-americanas no centro do capitalismo mundial.

## **1.5 - Adentrando Território Indígena**

Após dois anos de intensa pesquisa sobre o NMAI e seus índios através da internet e de artigos acadêmicos sobre a instituição, eu estava lá em Washington para *in loco* ter minhas próprias percepções sobre o que afinal, através do museu, os índios americanos estavam falando de si mesmos. Minha primeira entrada no museu foi bastante abrupta e bem diferente do que eu imaginava. Conforme mencionei, fui introduzido na instituição pelo arqueólogo Ramiro Matos (Quechua/Anqara) e seu colega de trabalho, o geógrafo Douglas Herman (Ver prancha 1.25).

Entramos pelos fundos e assim que me apresentei devidamente ao segurança latino vasculhando minha mochila, fomos direto ao andar em que trabalhavam os funcionários do museu. Este encontro com o segurança latino me chamou a atenção para a quantidade de funcionários negros e de ascendência latina que trabalhavam nos cargos menos intelectualizados e decisivos da instituição. Eles estavam presentes como seguranças, vendedores nas lojas do museu, faxineiros, cozinheiros e atendentes da cafeteria.

Procurei pela maioria indígena no *staff* do museu, afirmada através dos artigos de membros da instituição, mas eles pareciam não estar lá. E não deveria ser eu a encontrá-los, a fazer um laudo sobre sua autenticidade. No entanto, pensar quem era índio e quem não era ali dentro, frente à problematização de todos os critérios da afirmação de indianidades discutidos pela instituição, era um problema que certamente enfrentei em todos os momentos por lá e retomarei adiante.

Talvez tenha sido este o estranhamento que me fizera a princípio tentar entendê-los em suas palavras, enquanto – como bem ensinavam os teóricos da antropologia – o problema remetia às suas coisas. No entanto, minha intuição não poderia estar tão equivocada e frágil. Ao entrevistar o diretor da instituição, o advogado americano Kevin Gover, de ascendência Pawnee e Comanche, ele foi categórico em afirmar a presença minoritária de índios norte-americanos no quadro atual da instituição, assim como também entre seus visitantes. Quem eram estes índios, portanto? Um museu para quem,

afinal? Estas questões sempre me afetaram enquanto estive por lá. Pretendo retomá-las adiante.

Após uma conversa com Douglas Herman, que me apresentou alguns colegas do departamento de pesquisa, fui encaminhado por ele ao que era o início da viagem às cosmologias tradicionais e contemporâneas que o museu pretendia visibilizar: o *Lewawi Theater*. No espaço circular intimista deste teatro, os visitantes como eu, são introduzidos no museu através de um vídeo de duração aproximadamente 10 minutos, em inglês ou em espanhol, que mostra um panorama caleidoscópico com imagens nativas de todo o hemisfério. Nestas boas-vindas que me vira absorto, eu e algumas poucas famílias que estávamos no teatro éramos envolvidos num espetáculo que conjugava tradição e modernidade (Ver prancha 1.12).

A projeção acontecia sobre uma espécie de totem sob a forma de um cubo com um tecido nativo em cada face. Entre os tecidos que compunham o cubo no centro do teatro havia uma pedra. Sobre a pedra havia uma projeção contínua de um curso de água. Permanência e transformação? De acordo com Berlo e Jonaitis (2005:20), esta opção evocava alguns espaços coletivos indígenas como os *kivas* dos Pueblo Southwest e os *qasgiq* dos Central Yup'ik. Estas imagens, sempre em cores e em alta resolução, assim como sua poderosa aparelhagem sonora, eram exibidas sobre os tecidos tradicionais e sobre uma cúpula no alto do teatro, que se tornava igualmente uma tela de projeção. Tive que assistir o vídeo diversas vezes para conseguir entendê-lo razoavelmente.

O vídeo começa com uma reza, seguida de bandeiras de diversas nações indígenas e de imagens de índios dançando. A trilha do curta metragem possui algo do 'tradicional' encontrado em músicas ditas *New Age* e de *World music*, repleta de flautas e cordas, mas com camadas de ambiência sonora eletrônica, como que anunciando a vitalidade e a transformação das culturas nativas, que seriam vistas a seguir nas exposições.

Como um *bricolage* efêmero de diversas realidades nativas no continente americano, o vídeo apresentava aspectos contemporâneos destas populações presentes no museu, como a dos índios Pueblo, a dos Nahua do México Central, a dos Aymara da Bolívia, assim como a dos Lakota, Muscogee e dos Inupiat, do Alasca. Enquanto era exibido, máscaras mexicanas, flautas, vestes indígenas e outros objetos estrategicamente selecionados para comporem o ambiente do teatro, eram iluminados em harmonia com o grupo indígena representado no vídeo. Ao mostrarem povos do Ártico em cenas de

caça, por exemplo, a vitrine contendo uma miniatura representando estas populações era iluminada na escuridão da sala de projeção.

O espetáculo visual encerra-se com o refrão “*This is Indian Country*”, da canção “*Stomp Dance (Unity)*”, cantada por Bob Dylan, simultaneamente à exibição de uma profusão incessante de imagens de populações nativas contemporâneas e suas diversas formas de vida, como atletas, cientistas, dançarinos e artistas. Berlo e Jonaitis (2005:21) comentam que toda a concepção do *Lewawi Theater* contou com a participação da firma de tecnologia *Batwin & Robin Productions*, que já havia sido contratada para produzir algumas instalações das primeiras exposições do museu em New York.

Assim como a profusão de simbologias presente no vídeo do *Lewawi Theater*, todo o prédio é repleto de pequenas simbologias escondidas, como se fossem *hidden meanings*, segredos sagrados disponíveis apenas para iniciados. Detalhes que fui percebendo no decorrer de minha constância errância por suas dependências. Solstícios, equinócios, pontos cardeais, o significado do sol e dos têxteis nas ontologias nativas eram alguns gatilhos ou chaves conceituais de entendimento daqueles universos representados neste ambiente.

Embora o trajeto previsto ao visitante após o vídeo do teatro fosse a primeira exposição *Our Universes* das três mostras permanentes do prédio, pretendi vasculhar os ambientes interiores do museu a esmo, antes de entrar num circuito propriamente expositivo. Desci do 4º. andar onde estava, num elevador com *design* repleto de motivos nativos, e segui para o 1º. andar em direção à entrada principal da instituição. Ao chegar lá, parei. Mantive o silêncio e deixei fluir o olhar. As incessantes linhas curvilíneas presentes em toda a edificação dessa vez guiavam meu olhar para uma única direção: a *Potomac Rotunda* (Ver prancha 1.9).

Concebida pelos arquitetos idealizadores, a rotunda, espaço em que o visitante se encontra logo após ter atravessado o sistema de detecção de metais, o balcão de informações e a tela com boas-vindas em centenas de línguas nativas de todas as Américas, é considerada o “coração do museu, o sol deste universo” (Berlo, Jonaitis 2005:18). Conhecida também como “espaço inter-tribal”, a rotunda possui um gigantesco círculo de madeira no chão envolvido por bancos e uma grade metálica que remete aos têxteis indígenas, produzida pela arquiteta e artista têxtil Ramona Sakiestewa (Hopi).

Ela é iluminada pela luz natural que entrava através do óculo de sua cúpula, que remete não apenas aos *canyons* e as mesetas devastadas pelo vento e chuva, mas aos

templos da arquitetura pré-colombiana da América Central, rompendo com a geometria euclidiana de outras cúpulas da região, como as da *National Gallery of Art* e do Capitólio americano. Neste local acontecem as principais atrações performativas do museu, sob programação regular e objetivando apresentar uma diversidade de expressões culturais tradicionais e contemporâneas nativo-americanas.

Quando soube da rotunda, logo me lembrei do rio de mesmo nome que fica nos arredores de Washington D.C e que tive oportunidade de observar quando circulava pela cidade. De origem Algonquian/Powhatan, a palavra *Potomac* significa o lugar “onde os bens são trazidos”. A evocação deste rio para nomear o espaço principal do museu era uma decisão tomada em parceria com as comunidades indígenas, que desejavam um lugar calmo, contemplativo e vivo de reunião, mas que contivesse a simbologia de suas tradições (Volkert, Martin, Pickworth 2004:34-35).

Na rotunda são performatizados rituais produzidos pelos índios do museu, com a participação do público que, nas oportunidades que assisti, aplaudia, cantava e fotografava estes eventos. Pude assistir dois destes rituais realizados na *Potomac*, tendo sido um deles exatamente quando cheguei neste espaço pela primeira vez. Durante o período em que estive no campo estava acontecendo nesta rotunda uma exposição de embarcações nativas, dentre elas, uma canoa havaiana, um *kaiak* de populações indígenas do Ártico e uma embarcação feita de juta, encontrada no lago Titicaca, no Peru.

Ao lado da rotunda há uma longa escada curvilínea em zigue-zague e uma escultura arredondada com duas faces, feita de cobre e cedro vermelho pintado, e que representava as origens míticas do salmão para os nativos Salish da Costa Noroeste (Ver figura 30, prancha 1.11). Os acessos à loja do museu e também ao café direcionam o visitante para esta escultura, estrategicamente localizada num lugar de destaque, em que era impossível não percebê-la. Atrás da escultura está uma das duas lojas do museu, chamada *Chesapeake Store*, dividida em duas partes (Ver prancha 1.10).

À esquerda há uma vitrine com jóias inspiradas nas populações nativas da Baía de Chesapeake, além de outros artigos de luxo com motivos nativos, e à direita se pode encontrar não apenas publicações do museu, cartões postais, bolsas, *t-shirts*, brinquedos, cestos Yup'ik, artesanato Pueblo e instrumentos musicais indígenas; mas um *totem pole* de seis metros de altura que rouba a atenção dos visitantes que adentram o espaço.

Esculpido pelos artistas de origem Tlingit, Nathan P. Jackson e Stephen P. Jackson, e pintado por Dorica R. Jackson, o tótem encarna uma teogonia Tlingit. Nesta

loja, encontrei funcionários sempre simpáticos e disponíveis que me perguntaram se eu gostava dos índios americanos, já que haviam me visto muitas vezes no museu. Ao conversar com um deles, soube que era de origem filipina e que além de afro-americanos e índios, existiam outros filipinos trabalhando na instituição. Ao sair dali resolvi me direcionar até o *Mitsitam Cafe*. Ele também fica no 1º andar e é visível da loja, já que apenas uma parede de vidro divide ambos espaços. Havia lido que o museu possuía uma cafeteria com comidas indígenas de todos os tipos e continentes, e estava bastante curioso para ver isto de perto.

No caminho, dois elementos me chamaram a atenção. Um deles foi uma vitrine de vidro repleta de moedas e notas de dólar americano que eram doações ao museu e ao *Smithsonian*, realizadas por seus visitantes. Pude observar estas vitrines em quase todos os museus da instituição, o que parecia uma característica aceita e instituída, considerando-se o orgulho nacional que representa este parque cultural e seus museus totalmente gratuitos.

O segundo dado que me chamou a atenção foi uma escultura de bronze muito bonita retratando quatro índios nus, um casal adulto e outro jovem, como uma família de mãos dadas evoluindo ou dançando no espaço. Soube depois que se tratava da dança da chuva realizada pelos índios Pueblo. Em ambos os lados da escultura existem três máscaras de cerâmica com expressões de alegria e sofrimento, pintadas com cores variadas. Projetadas pela artista Roxanne Swentzell, de ascendência Santa Clara Pueblo, a escultura fica na parede do *Rasmuson Theater* e era um elogio aos dançarinos que ali se apresentavam (Ver pranchas 1.11 e 1.12).

Segui em diante e cheguei, enfim, à cafeteria. Quando entrei, me recordei da Feira de Providência que acontece anualmente no Rio de Janeiro e seus pavilhões repletos de estandes vendendo não só artigos de países do mundo inteiro, mas principalmente comidas típicas internacionais. Mais do que um restaurante fino, com garçons, piano, flores e toda uma composição clássica ou romântica que encontrei na *National Gallery of Art* e no *National Museum of American History*, o *Mitsitam Cafe* é um misto de cantina elegante e lanchonete *fast food*, com ambientação bastante sofisticada. A vista do restaurante, por exemplo, dá para as cascatas de água que compõem a paisagística do museu (Ver prancha 1.10).

O nome Mitsitam significa “*Let’s eat!*” para as tribos Delaware e Piscataway. De acordo com o site do museu, o objetivo do restaurante é disponibilizar o prazer do desfrute gastronômico indígena aos visitantes, mas também incentivar o interesse pela

história destas práticas alimentares. Para isso, existem cinco grandes áreas geográficas com cozinhas, vitrines e atendentes próprios, como lojas independentes que o visitante deverá buscar de acordo com seu interesse. *Northern Woodlands*, *South America*, *The Northwest Coast*, *Meso America* e *The Great Plains* eram as sub-divisões, que possuíam comidas típicas como: *tradicional fry bread*, *corn totopos*, *buffalo burgers* e *buffalo chili tacos*, mas também pratos comuns aos americanos como: *wood-grilled chicken*, *chocolate desserts*, *fruit salads* e *cranberry juice*. Percebi que o que estava sendo apresentado e oferecido como gastronomia indígena eram pratos típicos regionais, mas também a comida *fast food* americana que já chegou às tribos de todo o continente.

Quando estive no museu, o restaurante estava sempre bastante movimentado. Mesmo com suas cozinhas abertas aos visitantes que o adentrem e que podem conversar com os cozinheiros sobre o preparo e o condimento dos pratos, não existe aroma no ambiente sempre asséptico e neutro. Ao contrário do tom excessivo das exposições e seu excesso de informações, as cinco grandes áreas do restaurante estão absolutamente harmonizadas.

Além de almoçar no restaurante, entrevistei o curador Paul Chaat Smith e o geógrafo Douglas Herman neste local por sugestão deles. O espaço serviu como ponto de encontro para as assistentes do diretor me levarem até sua sala, quando o entrevistei. Ainda sobre o *Mitsitam*, soube conversando com seus funcionários que sua freqüentação inclui também a equipe e público dos museus vizinhos, atraídos pela variedade do cardápio, que muda a cada estação do ano, assim como a paisagística do prédio.

Eu estava decidido primeiramente a passear pelo prédio, antes de entrar no conjunto de experiências e saberes que as exposições permanentes propõem. Nas primeiras idas ao museu cheguei a circular pelas exposições, mas apenas posteriormente me detive nelas com o tempo necessário para me deixar afetar. Embora sejam padronizadas com uma linguagem comum e com um roteiro sugerido disponível na programação visual dos *folders*, elas são aparentemente caóticas, eloqüentes, barrocas de tanta informação, como veremos adiante. Na pretensão canibalesca de falar acerca de tudo e todos, as exposições do museu parecem à primeira vista um agregado caótico de imagens breves e superficiais, atomizadas e nômades – identificáveis em profundidade através dos catálogos virtuais visualizáveis nos computadores da biblioteca presente no prédio.

A biblioteca, denominada Resource Center, fica no 3º andar do edifício em Washington, também presente sob mesmo nome no *George Gustav Heye Center*, prédio do NMAI em New York. Em Washington, a biblioteca é coordenada por Eric Marr, que me apresentou as possibilidades deste espaço de estudos, onde visitantes podem não apenas esclarecer suas dúvidas com a equipe, consultar o acervo das publicações do museu, mas também explorar seus vídeos, DVDs e CD-ROMs. Vários computadores são disponibilizados para acesso ao acervo e uso de internet, especialmente para *tours* virtuais pelas exposições pregressas do museu. Ele comentou também que grupos de estudantes e professores podem se reunir nas salas privadas deste centro de referência sempre que necessitem, sob agendamento prévio.

Após conhecer o *Resource Center*, eu não possuía mais dúvidas quanto ao cuidado minucioso da instituição em fornecer ao visitante uma ampla documentação, não apenas da história do museu, de sua relação com o *Smithsonian*, da coleção *Gustav Heye*, mas, sobretudo da grande diversidade de universos indígenas do continente americano. Contrastando, portanto, com as imagens clássicas da antropologia e seus índios inconstantes, desapegados das coisas e com processos de objetificação material diminutos, o *staff* do NMAI possui um extremo cuidado em disponibilizar aos visitantes todos os pormenores documentais dos diversos âmbitos da instituição, facilmente acessíveis para quaisquer interessados.

Além do *Resource Center* e do portal virtual da instituição, outro exemplo do acesso fácil e rápido às informações nativas são as vitrines intituladas *Windows on the Collections: Many Hands, Many Voices*, com mais de três mil objetos indígenas de diversas procedências históricas, arqueológicas e geográficas, encontradas no 3º e 4º andares do prédio (Ver prancha 1.13). Pontas de flechas, projéteis de pedra, bonecas indígenas de contadores de histórias, medalhas de paz, cestos e objetos representando animais são alguns dos objetos presentes nas vitrines destas pequenas janelas expositivas, uma espécie de súpula sintética e aperitiva aos visitantes.

De diversos tamanhos, materiais e cores e distribuídos de forma caleidoscópica e estética, sem etiquetas ou qualquer critério de aproximação contextual – algo próximo ao encontrado nas vitrines nos corredores do NMAH e do NMNH –, estas pequenas mostras do NMAI possui computadores que permitem ao visitante acessar a legenda completa, com os materiais utilizados e a história detalhada do objeto em exibição.

A seleção da peça no computador é realizada através da tecnologia *touch screen*, que permite a ampliação da imagem e sua movimentação em 360º no visor. Além de

poder montar o percurso expositivo conforme seu interesse, o visitante pode assistir vídeos com especialistas indígenas e acadêmicos falando sobre peças particulares ou um grupo de objetos ao toque dos dedos. Os índios do NMAI podem ser pensados, portanto, como índios *high tech*, aportados na conservação e na transformação de suas tradições, mas sob a efêmera, transitória e contemporânea linguagem tecnológica.

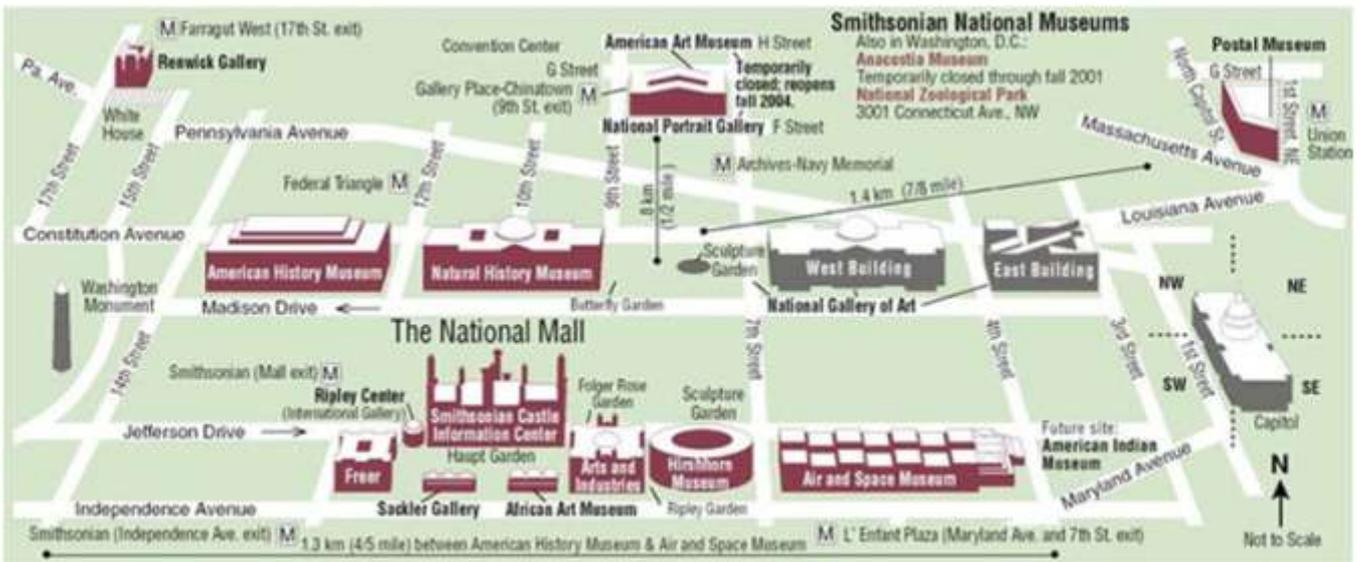


FIGURA 1. Mapa dos Museus do Smithsonian Institute. National Mall, Washington D.C. Reprodução.



FIGURA 2. National Museum of the American Indian, Washington D.C. Fotografia: © Judy Davis/Hoachlander Davis Photography.



FIGURA 3. Mapa de Localização do National Museum of the American Indian, Washington D.C. Reprodução.

FIGURA 4. *George Gustav Heye Center*,  
New York, NY. NMAI. Reprodução.



FIGURA 5. Mapa de Localização do *George Gustav Heye Center*,  
New York, NY. NMAI. Reprodução.

FIGURA 6. Cultural Resource Center, Suitland, Maryland. Reprodução.



FIGURA 7. Cultural Resource Center (Detalhe), Suitland, Maryland. Reprodução.



FIGURA 8. Site do National Museum of the American Indian: [www.nmai.si.edu](http://www.nmai.si.edu). Reprodução.

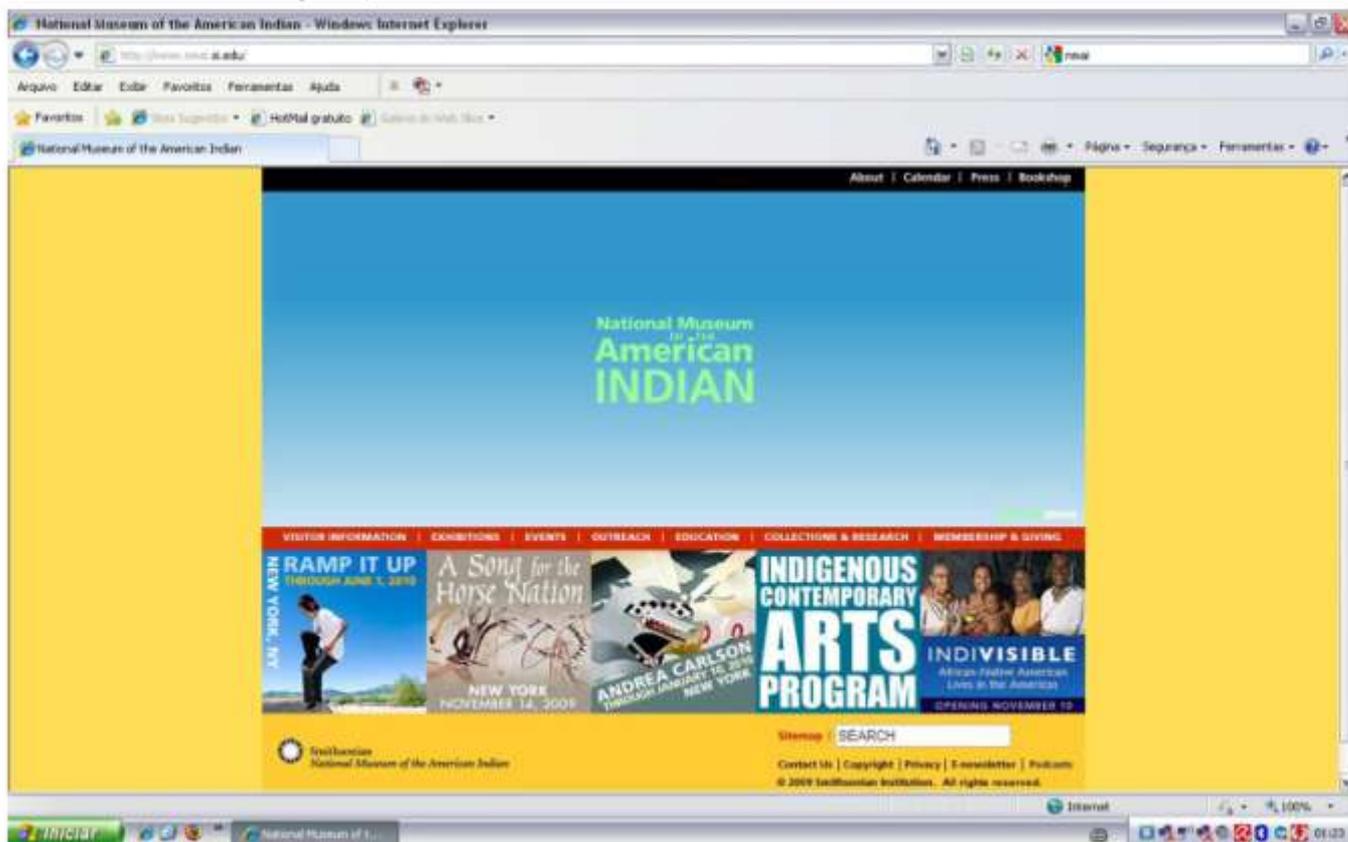
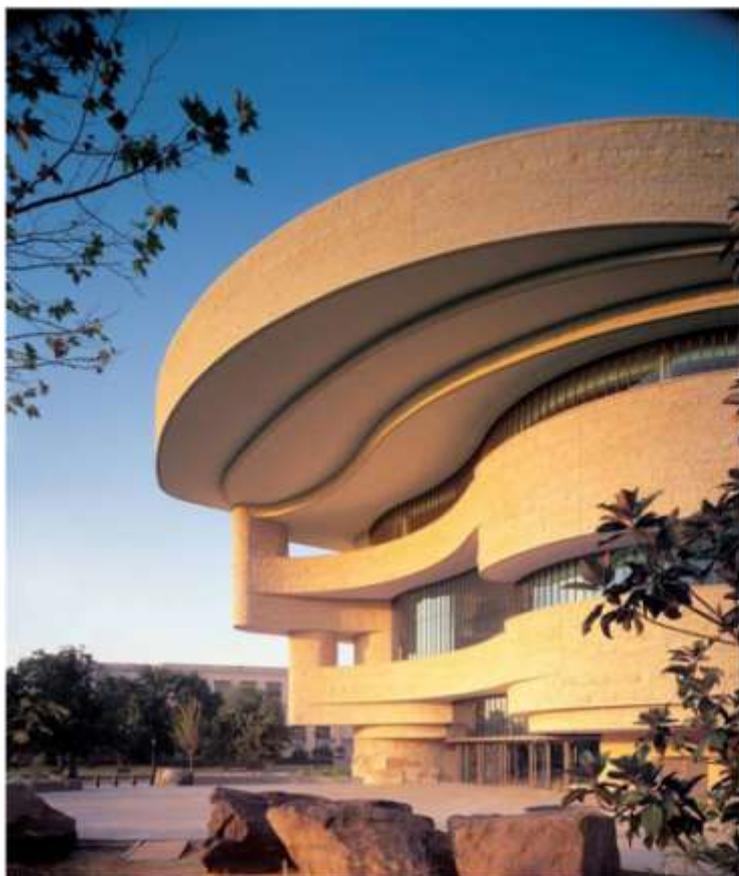




FIGURA 9. Abertura do NMAI: *Native Nations Procession* no National Mall. Reprodução.



FIGURA 10. Abertura do NMAI: Discursos do Diretor W. Richard West Jr. (Cheyenne/Arapaho) e do Senador Ben Nighthorse Campbell (Cheyenne/Colorado). *Native Nations Procession* no National Mall. Reprodução.



FIGURAS 11, 12 e 13. Lado Leste: Entrada Principal do NMAI.  
Fotografia: © Judy Davis/Hoachlander Davis Photography;  
Lateral do NMAI. Reprodução; Cascata sobre *Grandfather Rock*.  
Fotografia: Katherine Fodgen (Mohawk), NMAI.



FIGURAS 14 e 15. Esculturas *Always Becoming*, de Nora Naranjo-Morse (Santa Clara Pueblo). Fotografia pelo autor;  
Escultura *Obelisk*, de Fritz Scholder (Luiseño). Reprodução.



FIGURA 16. *Wetlands e Woodlands* do NMAI: Visão da Entrada Principal e Lago. Reprodução.



FIGURA 17. *Wetlands e Woodlands* do NMAI: *Grandfather Rock*, lado Norte. Fotografia: Katherine Fogden (Mohawk). NMAI. Reprodução.



FIGURA 18. *Wetlands e Woodlands* do NMAI: *Tuliptree, Southern Magnolia, Dogwood Trees* e *Cardinal Flower*. Fotografia: Katherine Fogden (Mohawk). NMAI. Reprodução.

## MUSEUM LANDSCAPE



Black-eyed Susan blooms in the meadow area.



Cascade flowing over boulders known as Grandfather Rocks. Photo © 2004 Maxwell MacKenzie.

Corn is grown in the cropland area. Photo by Doug Wilson, USDA, Agricultural Research Service.



One of the four Cardinal Direction Marker stones.

Water lilies thrive in the wetlands area.



Butterfly pollinating buttonbush in the wetlands area.



### Landscape Features

- More than 40 rocks and boulders, called Grandfather Rocks—the elders of the landscape
- Cardinal Direction Markers: 4 special stones placed along the north-south and east-west axes of the center of the building
- More than 33,000 indigenous plants of 150 species
- More than 25 native tree species, including red maple, staghorn sumac, and white oak
- Wild rice, marsh marigolds, cardinal flowers, and silky willows can be found in the wetlands
- Buttercups, fall panic grass, black-eyed Susan, and sunflowers are featured in the meadow
- Corn, beans, squash, and tobacco are grown in the cropland area

FIGURA 19. Wetlands e Woodlands do NMAI: Diagrama. Reprodução.

FOURTH LEVEL



Objects that depict the sun, the moon, and the stars are among the works displayed in the Our Universe exhibition.



Visitors enjoying the film, *Who We Are*, in the Lelaai Theater.



*Allies in Blue: Partners in Peace*, by Edward Manka, 2004. St. George, Utah. Bronze. Gift of the Onkida Indian Nation of New York.



The role of guns in Native American history is one of the subjects explored in the Our Peoples exhibition.

THIRD LEVEL



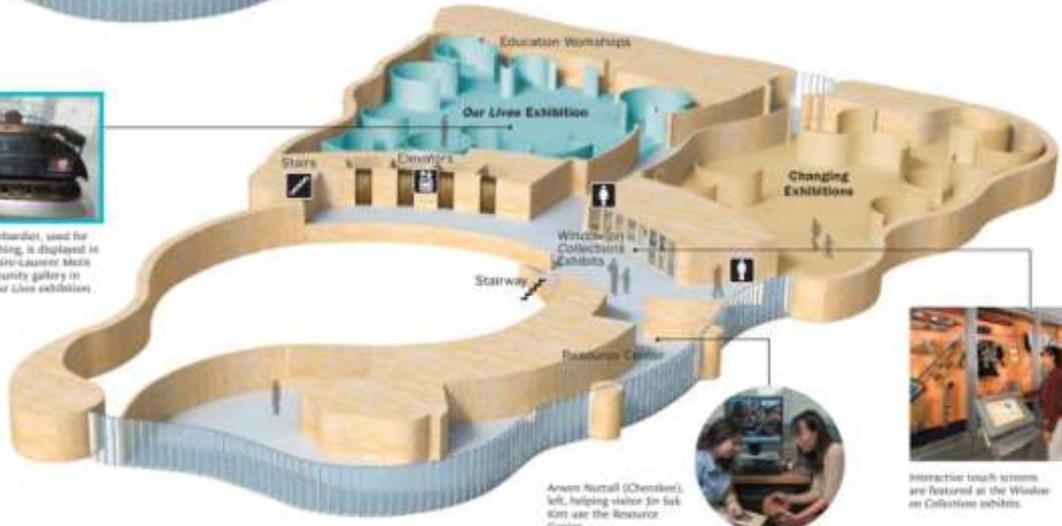
Faces of Native people in the Our Lives exhibition.



A 1937 Ford, used for fishing, is displayed in the Sami-Louwer basic community gallery in the Our Lives exhibition.



*The American Indian*, by Fritz Scholder (Clatskanie, 1937-2005), 1970. Oil on canvas. Miller Art and Study Room Collection, Department of the Interior, at the National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution. (1317-414)



Arwen Nuzzell (Cherokee), left, helping visitor Jin Suk Kim use the Resource Center.

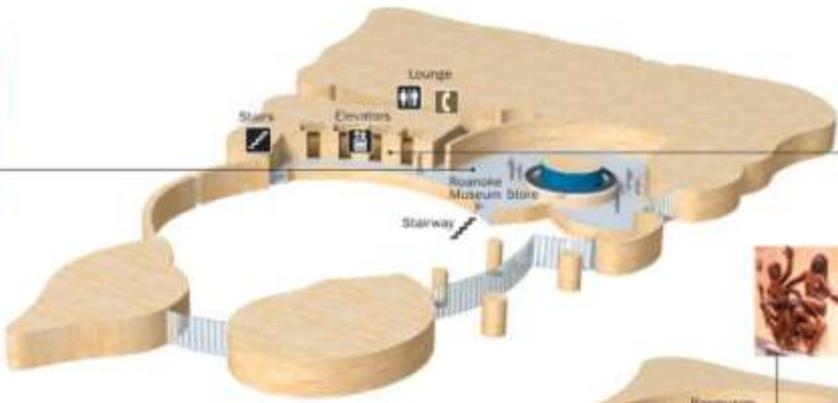


Interactive touch screens are featured at the Visitor Information Exhibits.

SECOND LEVEL



Visitors browsing in the Museum Store. Photo by Jeff Taylor © 2004 Smithsonian Institution.



**Return to a Native Place Exhibition**

Chief William Basset Clark (Nantuxka), 1922. Indian River, Delaware. Photo by Frank C. Speck. (101410)



*For Life in all Directions* (detail), by Suzanne Swartzoff (Santa Clara, b. 1962), 2004. New Mexico. Bronze, ceramic. (101410) Photo by Brent C. Swanson



The Museum Cafe serves food inspired by Native dishes from five regions of the Western Hemisphere. Photo © 2004 Museum of the American Indian, Smithsonian Institution.

FIRST LEVEL



Children performing the Winter Round Dance in the Potomac.



*The Beaver and the Ashik*, by Susan Point (Coast Salish, b. 1957), 2004. Aloupanan, British Columbia, Canada. Red cedar, paint, copper. (101410)



FIGURA 21. *Potomac Rotunda*.  
NMAI. Fotografia: Katherine Fodgen (Mohawk).



FIGURA 22. *Potomac Rotunda*.  
NMAI. Fotografia pelo autor.

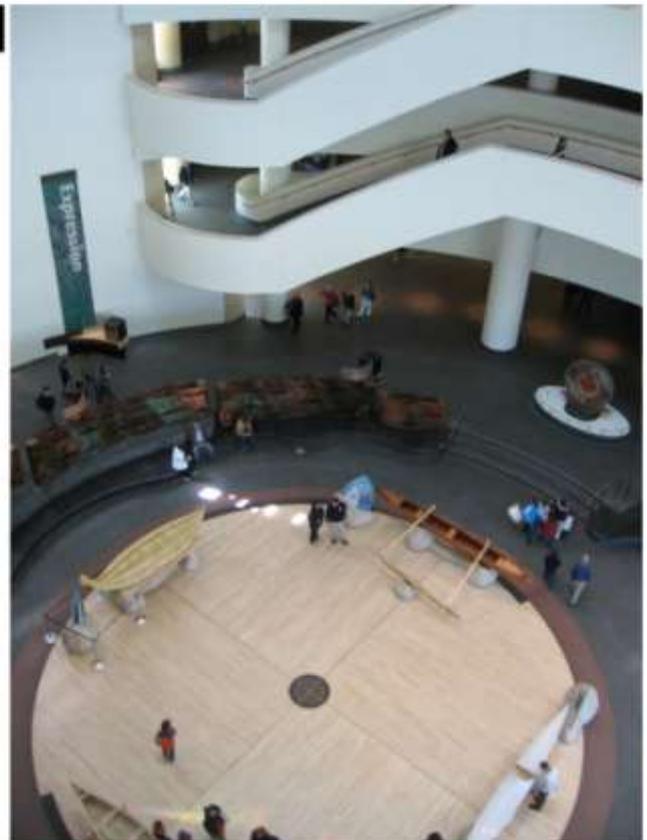


FIGURA 23. *Vernissage de Inauguração*  
do NMAI na *Potomac Rotunda*.  
NMAI. Reprodução.



FIGURA 24. *Performance de Etnicidade*  
na *Potomac Rotunda*.  
NMAI. Reprodução.



FIGURA 25. *Chesapeake Museum Store*.  
NMAI. Reprodução.



FIGURA 26. Tótem Tinglit, *Chesapeake Museum Store* (Detalhe) NMAI. Reprodução.



FIGURA 27. *Roanoke Museum Store*. NMAI. Reprodução.



FIGURA 28. *Mitsitam Cafe*.  
NMAI. Reprodução.



FIGURA 29. Tamale, *Mitsitam Cafe*.  
NMAI. Reprodução.



FIGURA 30. Escultura *The Beaver and the Mink* (Frontal), de Susan Point (Coast Salish). NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 31. Escultura *For life in all directions* (Detalhe), de Roxanne Swentzell (Santa Clara Pueblo). NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 32. Escultura *Allies in War, Partners in Peace*, de Edward Hlavka (South Dakota). NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 33. *Lewawi Theater*.  
NMAI. Reprodução.



FIGURA 34. *Rasmuson Theater*.  
NMAI. Reprodução.

FIGURA 35. Exposição **Windows on Collections: Many Hands, Many Voices**. NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 36. Exposição **Windows on Collections: Many Hands, Many Voices** (Detalhe). NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 38. Exposição **Peace Medals and Tomahawks: Many Hands, Many Voices**. NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 37. Exposição **Projectile Points: Many Hands, Many Voices**. NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 39. George Gustav Heye (1874- 20/1/1947), Fundador, 1º Diretor e Colecionador do Acervo do NMAI. Reprodução.



FIGURA 40. Museum of the American Indian/ Heye Foundation. Broadway at 155th St, NYC. 1922-1944. Reprodução.



FIGURA 41. Museum of the American Indian/ Heye Foundation (1960). Broadway at 155th St, NYC. 1922-1944. Reprodução.



FIGURA 42. Museum of the American Indian/ Heye Foundation (1992). Broadway at 155th St, NYC. 1922-1944. Reprodução.



FIGURA 43. **Research Branch.** Bronx, NY. 1926-2005. MAI. Reprodução.



FIGURA 44. Seção de Arqueologia. Reserva Técnica do **Research Branch.** Bronx, NY. 1926-2005. MAI. Reprodução.



FIGURA 45. Seção de Etnologia (Detalhe). Reserva Técnica do **Research Branch.** Bronx, NY. 1926-2005. MAI. Reprodução.



FIGURA 46. Seção de Etnologia (Detalhe). Reserva Técnica do **Research Branch.** Bronx, NY. 1926-2005. MAI. Reprodução.

**FIGURA 47. George Gustav Heye Center.**  
Alexander Hamilton U.S. Custom House,  
One Bowling Green, NYC. 1994-. MAI. Reprodução.



**FIGURA 51. Exposição Beauty Surrounds Us**  
(23/9/2006-31/3/2010). Diker Pavilion for Native Arts  
and Cultures. **George Gustav Heye Center.** Alexander  
Hamilton U.S. Custom House, One Bowling Green,  
NYC. 1994-. MAI. Fotografia pelo autor.



**FIGURA 48. Rotunda. George Gustav Heye Center.**  
Alexander Hamilton U.S. Custom House,  
One Bowling Green, NYC. 1994-. MAI. Reprodução.

**FIGURA 50. Diker Pavilion for Native Arts and Cultures.**  
**George Gustav Heye Center.** Alexander Hamilton  
U.S. Custom House, One Bowling Green,  
NYC. 1994-. MAI. Fotografia: David Sundberg/Esto.



**FIGURA 49. Exposição Identity by Design: Tradition,**  
**Change and Celebration in Native Women's Dresses**  
(26/9/2008-13/9/2009). **George Gustav Heye Center.**  
Alexander Hamilton U.S. Custom House, One  
Bowling Green, NYC. 1994-. MAI. Fotografia pelo autor.

FIGURA 52. Seção de Etnologia.  
Reserva Técnica do **Cultural Resource Center**.  
Suitland, MD. CRC-NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 53. Seção de Etnologia (Detalhe).  
Reserva Técnica do **Cultural Resource Center**.  
Suitland, MD. CRC-NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 55. *The Indians wanted this window to which  
the objects would not feel isolated and would know that  
there is life outside.* – Terry Snowball  
(Ho-Chunk/Potawatomi), 24/3/2009. Seção de  
Etnologia (Detalhe). Reserva Técnica do **Cultural  
Resource Center**, Suitland, MD. CRC-NMAI.  
Fotografia pelo autor.



FIGURA 54. Acervo Santarém da Seção de Arqueologia.  
Reserva Técnica do **Cultural Resource Center**.  
Suitland, MD. CRC-NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 56. Tôtens Haida da Seção de Etnologia.  
Reserva Técnica do **Cultural Resource Center**.  
Suitland, MD. CRC-NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 57. Tôtens Haida da Seção de Etnologia.  
Reserva Técnica do **Cultural Resource Center**.  
Suitland, MD. CRC-NMAI. Reprodução.



FIGURA 59. Seção Miscelânea.  
Reserva Técnica do **Cultural Resource Center**.  
Suitland, MD. CRC-NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 58. Trainéis da Seção de Pintura.  
Reserva Técnica do **Cultural Resource Center**.  
Suitland, MD. CRC-NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 60. Seção de Etnologia (Detalhe).  
Reserva Técnica do **Cultural Resource  
Center**. Suitland, MD. CRC-NMAI.  
Fotografia pelo autor.



FIGURA 61. Canoas. Seção de Etnologia  
(Detalhe). Reserva Técnica do **Cultural  
Resource Center**. Suitland, MD.  
CRC-NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 62. Contêineres de Coleções  
Itinerantes. Reserva Técnica do **Cultural  
Resource Center**. Suitland, MD.  
CRC-NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 63. Seção de Restauração.  
Reserva Técnica do **Cultural  
Resource Center**. Suitland, MD.  
CRC-NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 64. Seção de Restauração (Detalhe).  
Reserva Técnica do **Cultural  
Resource Center**. Suitland, MD.  
CRC-NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 66. Arqueólogo Terry Snowball  
(Ho-Chunk/Potawatomi), *Cultural Protocols Coordinator*.  
Reserva Técnica do **Cultural  
Resource Center**. Suitland, MD.  
CRC-NMAI. Fotografia: Emily Skeels.



FIGURA 65. Seção de Fotografia de Coleções.  
Reserva Técnica do **Cultural  
Resource Center**. Suitland, MD.  
CRC-NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 67. Sala de Reuniões do *Inter-Tribal Space*.  
Reserva Técnica do **Cultural  
Resource Center**. Suitland, MD.  
CRC-NMAI. Fotografia pelo autor.

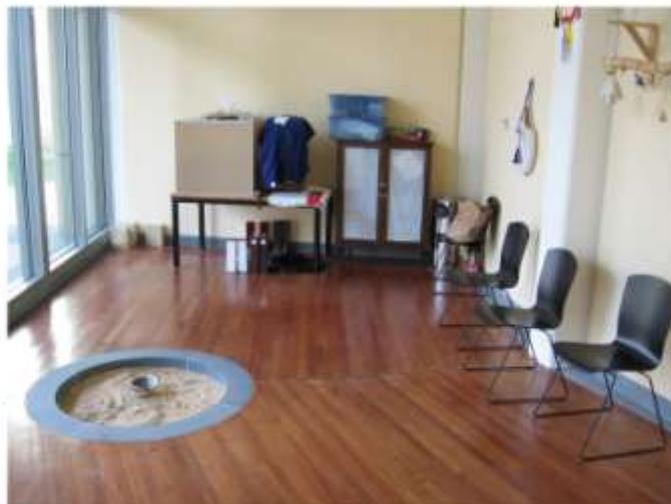


FIGURA 69. Exemplo de Erva para Rituais na  
Sala de Reuniões do *Inter-Tribal Space*.  
Reserva Técnica do **Cultural Resource Center**.  
Suitland, MD. CRC-NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 68. Incensário. Sala de Reuniões do  
*Inter-Tribal Space* (Detalhe). Reserva Técnica  
do **Cultural Resource Center**. Suitland, MD.  
CRC-NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 70. W. Richard West Jr.  
(Cheyenne/Arapaho) 1º Diretor (2004-2007).  
NMAI. Reprodução.



FIGURA 71. Kevin Gover  
(Pawnee/Comanche) 2º Diretor (2007-). NMAI.  
Fotografia: Ken Rahaim (*Smithsonian Institute*).



FIGURAS 72, 73, 74 e 75. Arquitetos do NMAI: Douglas Cardinal (Blackfoot/Métis), Donna House (Navajo/Oneida), Johnpaul Jones (Cherokee/Choctawn) e Duane Blue Spruce (Laguna/San Juan Pueblo). Reprodução.



FIGURAS 76 e 77. Senadores Responsáveis pela *Public Law 101-185* do NMAI: Daniel Inouye (Japanese/American), Ben Nighthorse Campbell (Cheyenne/Colorado). Reprodução.



FIGURA 78. Emil Her Many Horses (Oglala Lakota), curador da Exposição **Our Universes**. NMAI. Reprodução.



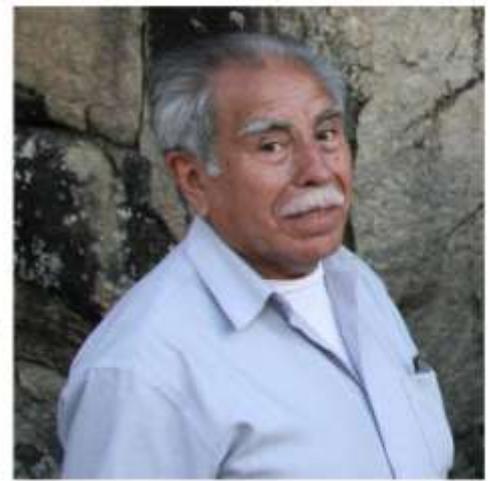
FIGURA 79. Paul Chaat Smith (Comanche), curador da Exposição **Our Peoples**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 80. Jolene Rickard (Tuscarona), curadora das Exposições **Our Peoples** e **Our Lives**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 81. Gabrielle Tayac (Piscataway), curadora da Exposição **Our Lives**. NMAI. Reprodução.



FIGURAS 82, 83 e 84. Cynthia Vidaurri, antropóloga do **Research Unit Manager**; Ramiro Matos (Anqara/Quechua), arqueólogo curador assistente da Exposição **Our Universes** e Terry Snowball (Ho-Chunk/Potawatomi), arqueólogo coordenador do **Cultural Protocols** do NMAI. Reprodução.



FIGURA 85. Douglas Herman, geógrafo coordenador do **Indigenous Geography Program** do NMAI. Reprodução.

FIGURA 87. *Cultural Interpreter* do **Education Program** do NMAI. Reprodução.



FIGURA 86. Emily Skeels **Training Assistant** do NMAI. Reprodução.

## **CAPÍTULO 2**

# **VIAGENS, MITOS, HISTÓRIAS**

## 2.1 - Jornadas Indígenas

Evocando a história indígena como uma “longa viagem”, o NMAI, em outubro de 1994, abria suas portas ao público pela primeira vez em Lower Manhattan, New York. *Creation's Journey: Masterworks of the Native America Identity*, *All Roads Are Good: Native Voices on Life and Culture* e *This Path We Travel: Celebrations of Contemporary Native American Creativity* foram as primeiras exposições do museu (Ver prancha 2.1). Na ocasião de sua abertura, intensos debates ocorreram sobre as maneiras mais adequadas de representação dos índios americanos. Exibi-los como artefatos? Como obras de arte? Deveriam ser usados vídeos? Computadores? Estas e outras questões, de acordo como Arieff (1995:81), permearam o debate entre o comitê curatorial da época, que possuía a intenção de uma política de exibição multivalente.

Antes de adentrar as exposições permanentes da atual sede em Washington D.C, pretendo me focar nestas primeiras exposições que são mencionadas nas publicações de divulgação do museu, nos depoimentos que coletei e através de artigos acadêmicos, como as experiências pioneiras que viabilizaram com seus acertos e erros, os caminhos para as principais exposições ainda em vigor no prédio do *National Mall*. De acordo com Arieff, essas primeiras mostras não privilegiaram uma abordagem museológica específica, mas sim apresentavam ‘duelos de paradigmas museológicos’, conjugando desigualmente concepções ora de museus históricos e etnográficos, ora de museus de artes e tecnologia, e até o entretenimento de museus infantis (:81).

A exposição *Creation's Journey* esteve em exibição no George Gustav Heye Center, em New York, entre 1º de agosto de 1994 e 1º de junho de 1996, tendo sido inaugurada conjuntamente com as exposições *All Roads Are Good* e *This Path We Travel*. Exibindo 165 da vasta coleção de 800 mil objetos, a mostra apresentou sob a categoria de ‘obras-primas’, objetos de 200 tribos de todo o continente americano datados desde 3200 a.C até contemporâneos. No site da instituição ([www.nmai.si.edu/exhibitions/all\\_roads\\_are\\_good](http://www.nmai.si.edu/exhibitions/all_roads_are_good)), é possível fazer uma visita virtual por esta exposição e também pela mostra *All Roads Are Good*, através do projeto do site específico para estas mostras, desenvolvido pelos alunos de escolas indígenas.

Vale destacar que de acordo com o site destas exposições, o *tour* virtual acessível aos visitantes da página do NMAI foi desenvolvido através da parceria do museu com a *Four Directions*, que é um projeto de educação nacional para populações

indígenas iniciado em 1996. Atualmente ele provê assistência para dezenove escolas em dez estados americanos, tendo não somente o NMAI, mas outras instituições indígenas e não indígenas, como a Intel e a Microsoft como parceiras. Além da cooperação entre o NMAI e a *Four Directions* existe o subsídio do *Bureau of Indian Affairs*, a principal instituição do governo americano voltada para a população indígena, vinculada ao *U.S. Department of Interior*, que estabelecida desde 1824 administra atualmente 55 milhões de acres de superfície e 57 milhões de acres de minerais, das 564 tribos reconhecidas nos EUA e no Alasca.

Este projeto é chamado por seu *staff* de “*Fourth Museum*”, permitindo o acesso aos visitantes que não podem se deslocar até as três edificações que constituem o complexo do museu em Washington D.C, New York e Maryland. A idéia original surgiu no outono de 1998, quando a ‘tríade’ NMAI – BIA – *Four Directions*’ resolveu elaborar o *tour* virtual das primeiras exposições do museu em New York com o apoio dos estudantes de escolas indígenas e de museus regionais. Em 1999, estudantes da *Santa Clara Day School*, do Pueblo de Santa Clara e da *Nah Tah Washsh PSA*, uma escola Hannahville Potawatomi, em Michigan, estiveram no *George Gustav Heye Center* desenvolvendo o material do site que entrou no ar em maio de 2000, com o auxílio ainda dos estudantes Lakota da *Marty Indian School*, de South Dakota.

Acessando o site que apresenta as primeiras exposições do museu em New York, pude verificar em ambas exposições uma planta baixa, um *tour* pelos corredores, vitrines e obras. Os objetos são visualizáveis através do software *Quick Time*, da *Apple Inc.*, que permite que possamos ampliá-los através de recursos de *zoom* e também manuseá-los virtualmente em rotações verticais e horizontais.

*Beaded Moccasins*, *Kiowa Cradleboard*, *Tsimshian Mask*, *Inka Goblet*, *Michigan Headdress*, *Lakota e Potawatomi Dolls*, são alguns dos objetos que esta exposição apresentou na época e que podem ser visualizados pelo *tour* virtual. Os estudantes indígenas selecionaram 24 obras que são acompanhadas por textos de sua autoria e em alguns deles justificam sua escolha da obra. Há ainda uma relação de intimidade com a história dos objetos nestas legendas, como nos seguintes casos destacados abaixo (Ver prancha 2.2):

Black on Black Plate by Maria Martinez

My aunt Maria Martinez made this pottery plate. She is famous for her pottery work. When I was coming to New York, there was a pot that she made in the airport. When she gathered the clay it was dirt. She sifted the dirt to remove stones. Then she wet the clay and made a piece of

art. She polished the surface with round, river rocks to make the pottery shiny. Then she brought the pottery outside, covered it with dry cow manure, and put tin and metal sheets on top of the wood she used to fire the pottery. Some black-on-black pottery has designs of kiva steps, rain clouds and feathers.

-- Galvin, Santa Clara Day School.

#### Lakota Turtle Amulets

What are Lakota Turtle Amulets? Do they have any power? The Lakota turtle amulets are an important artifact for many Native Americans. These amulets are kept for a reason. One amulet holds the baby's umbilical cord, and the other amulet protects the baby from any harm. It is no longer heavily practiced by some. My family doesn't use them anymore but we do keep the umbilical cords.

-- Marlena, Marty Indian School.

Ao contrário das atuais mostras permanentes do novo museu em Washington D.C em que, como veremos, é visível e recorrente uma poética expositiva descentrada e múltipla de imagens e referências, *Creation's Journey* apresenta uma museologia clássica e conservadora. A mostra conta com poucos objetos em vitrines de vidro, cenários e bonecos tematizando indígenas, texto contextual com nome das tribos e mapa com a localização geográfica ao lado.

*Creation's Journey* fora sub-dividida em cinco sessões: *Growing up Indian*, *Clothing*, *Household and Everyday Objects*, *Ceremonial and Sacred Objects* e *Expressions of Personal Life*. Para Arieff, a escolha dos 165 objetos da exposição por seus curadores não-nativos, dentre eles Richard W. Hill e Clara Sue Kidwell, foi por um critério estético ambíguo que conjugava a noção de obra prima com objetos atemporais e rituais dotados de “espiritualidade”. A cacofonia disjuntiva de vozes presentes nesta longa viagem pelo mundo indígena, criticada por Arieff, poderia também ser verificada através do catálogo assinado por Hill em capítulos intitulados: *Objets live when used as intended*, *Journey of interpretations: Search for definitions*, e *Refining the art of being an Indian*” (2005:81).

Na retórica dos curadores “a arte é inseparável da vida indígena” (2005:82), o que justifica a miscelânea de referências objetuais sob a categoria de *masterworks*. Para Arieff, entretanto, o museu emulou as políticas de exibição presentes no *Smithsonian's National Museum of African Art* e na *Freer Gallery of Asian Art*, inviabilizando uma tomada de consciência da condição indígena contemporânea. Isso teria se dado ao não mencionar explicitamente o genocídio e a pilhagem dos objetos – à exceção da sala *Profane Intrusion* – e valorizar uma dimensão holista com ênfase sensorial e extática.

Saio de *Creation's Journey* e adentro em meu tour virtual em *All Roads Are Good*, exibida em New York desde a abertura do museu até agosto de 2000. Ao contrário da 'jornada da criação', a exposição dos 'múltiplos bons caminhos', contou com a participação de 23 comunidades indígenas que entraram em cena na escolha dos 300 objetos da exposição. *All Roads Are Good* pretendia mostrar as diferentes visões de mundo de populações indígenas de todo o hemisfério ocidental.

O *staff* curatorial dos dioramas da mostra fora composto por artistas, cantores, idosos respeitados como líderes, além de acadêmicos (como arquitetos e arqueólogos) – todos indígenas. Objetivou-se conjugar distintas visões de mundo sob a categoria de uma única 'voz nativa' que apresentasse semelhanças no que concerne às diferentes histórias nativas de criação, conceitos de natureza e tempo, e sobre o papel da arte para as populações indígenas americanas. Questionando visões precedentes produzidas por especialistas não-indígenas sobre sua herança cultural e patrimônio – categorias recorrentes dos índios no NMAI – eram eles, indígenas, que deveriam tomar a frente de suas fragmentadas histórias e unificá-las.

Nos excertos de apresentação do catálogo da exposição *All Roads Are Good*, disponíveis no site do museu e pelo diretor do NMAI na época, o advogado Cheyenne W. Richard West Jr., uma das metáforas para o perigo da dispersão e perda das tradições nativas é evocada através do artesão e lingüista Ojibwa Earl Nyholm:

Ojibwe culture today is like a raw egg that is dropped and scattered, so all that is left is pieces. The pieces represent certain hardcore people throughout Ojibwe country. If you could collect these carriers of tradition together in one area, then you could make the egg whole again. (<http://www.nmai.si.edu/subpage.cfm?subpage=shop&second=books&third=AllRoads>)

A metáfora de um ovo cósmico para um novo mundo a ser inventado nas dependências do NMAI ilustra bem o tom desta exposição, que pretendeu conjugar sob uma única voz (ou mundo) uma diversidade cultural fragmentada, posta diante do perigo de uma homogeneidade alienante e inevitável.

Enquanto os antropólogos contemporâneos falam de ontologias diversas, mundos indígenas em contínuas transformações, índios ocidentalizados e ocidentais indigenizados (Sahlins 2004), de acordo com W. Richard West Jr., os índios no NMAI estão ansiosos por resgatarem sua herança como veículo para suas esperanças projetivas de futuro. Veremos adiante como essas experiências expositivas iniciais foram

absorvidas pelas exposições permanentes, hoje em vigor na nova sede em Washington D.C.

Contudo, se atualmente o NMAI estimula a produção de arte indígena contemporânea no intuito de desestigmatizar o mitos da autenticidade identitária indígena, nesses tempos pioneiros, como podemos ver nos textos de *All Roads Are Good*, prevalecem as reivindicações da herança cultural indígena até a postulação do sentido de uma verdadeira arte nativa, que deve valorizar as tradições, a memória e não aderir as influências externas, “fora do contexto”. Podemos verificar esta perspectiva na afirmação da artista e arquiteta, de origem Tewa-Santa Clara, Rina Swentzell:

I think Native Americans are running after sophisticated art. They want to become studio artists, which takes them away from the real essence of native art. A lot of recent work involves highly contrived objects that are out of context—again, the opposite of the woman’s way of doing things. The best native work is about remembering, and I think we’re starting to forget. (<http://www.nmai.si.edu/subpage.cfm?subpage=shop&second=books&third=AllRoads>)

Informado pelas falas indígenas, suas reivindicações e categorias, resolvi fazer o campo virtual desta pregressa experiência museal, através das escolhas dos alunos indígenas que fizeram o site. Assim como *Creation’s Journey*, a exposição *All Roads Are Good* é “bem comportada”. Sua museologia segue os preceitos modernistas sobre a política (ou poética) expositiva contextual, com objetos em vitrines de vidro dentro de boxes angulosos, repletos de diagonais, que nos remetem aos templos e *tipis*, além da presença de muitos textos. Exceção neste cenário é uma rotunda repleta de *moccasins* que parece objetivar a captura estética do visitante, considerando-se que está localizada numa das principais entradas da exposição. Há pouca tecnologia sob o suporte de monitores que exibem vídeos com as falas dos curadores nativos, e se pode observar cenários realistas com a presença de alguns manequins usando vestimentas indígenas.

Contrastando com a rigidez da poética expositiva de *All Roads Are Good*, os 16 objetos destacados no site pelos alunos do projeto *Four Directions* têm uma legenda superficial, que parece se propor a ser ‘friendly’, ‘cool’, cativante e anti-acadêmica. Desde objetos pré-colombianos até contemporâneos, pode-se como que “manuseá-los” virtualmente, aprender a confeccioná-los e até ouvir seus instrumentos musicais indígenas na internet, sob os comentários íntimos dos jovens curadores indígenas. Ao invés de especialistas acadêmicos, são as crianças indígenas que nos conduzem à ‘beleza’ do mundo indígena, categoria constantemente evocada. Portanto, beleza e diferença (como estranheza), sob o tom de curiosidade, aventura e descoberta na voz

dos alunos indígenas que são os curadores dessas exposições virtuais acessível no site é: <http://www.nmai.si.edu/subpage.cfm?subpage=shop&second=books&third=AllRoads>.

Assim como as demais mostras apresentadas acima, *This Path We Travel* esteve em exibição no prédio do museu em Manhattan, por ocasião de sua abertura. Durante um ano, de 1º. de agosto de 1994 até 1º. de agosto de 1995, quinze artistas, dentre escultores, pintores, músicos e dançarinos expuseram sua produção nesta exposição que pretendia conjugar diversas trajetórias e raízes indígenas sob uma rota comum. De acordo com o site da instituição, a marca dessa mostra era o seu testemunho da sobrevivência das tradições e inovações indígenas, para além dos obstáculos históricos. Curiosamente, o genocídio e/ou etnocídio não foram privilegiados como algo a ser denunciado, problematizado e refletido para uma tomada de consciência e redirecionamento das políticas em torno destas populações. Eles aparecem apenas como “obstáculos”, superado pela inovação na tradição.

Novamente, a exposição possuiu curadoria e textos produzidos por indígenas em diálogo com os artistas nativos que eram apresentados através de breves *profiles* com suas vidas e obras. No texto do catálogo escrito pelo antropólogo Arthut Amiotte, de ascendência Oglala Lakota, e disponível no site da instituição (<http://www.nmai.si.edu/subpage.cfm?subpage=shop&second=books&third=ThisPath>), a categoria ‘arte’ como é concebida como no contexto cultural euro-americano, ou seja, a expressão artística da criatividade individual. O que é apreciado como ‘arte’ pelo *Native maker* e pela comunidade é o que possui significado cerimonial e ritual comum. Curiosamente, no entanto, a maneira nativa de enunciar a autoria e a trajetória histórica dos objetos em exposição é muito próxima da ocidental moderna, com o foco sobre a *persona* do artista, dono da força e do gênio de sua criação. Ao invés de uma representação coletiva por grupos étnicos, os autores aparecem em primeira pessoa.

Reafirmando a continuidade dos seus valores tradicionais sob novas mídias, os curadores de *This Path We Travel* afirmam que a experiência de conceber e visibilizar a exposição tem um cunho ritual e cerimonial:

We believe this installation is a form of ceremony and ritual. It is based upon an older native model of cooperation and sharing... We bring our own vision and experience to the ritual, which then becomes a multilayered vision of all the participants. Our collaboration therefore is an ancient continuous process (<http://www.nmai.si.edu/subpage.cfm?subpage=shop&second=books&third=ThisPath>).

José Montaña, músico de origem Aymara, evoca novamente a coletividade como o instrumento e a finalidade da produção indígena em exibição em *This Path We*

*Travel*. A música que ele produz, afirma, é para sua comunidade, não é para sua fama individual. Sua música é apontada no site como exemplo de elementos culturais que permitem a coesão do grupo e a manutenção das tradições sem assimilação aculturada, mas como tradição (re)inventada, esperanças e consciências ampliadas:

Our history is reenacted through music and dance. The music . . . contains messages from our ancestors about nature—planting, harvest, animals—and about revering our elders and children. It expresses the hopes and prayers of the community. The melodies are handed down from one generation to another and are reinterpreted, but the basic music and message remain the same. As we explored our own musical tradition, we began to have a new consciousness about ourselves, our parents, and our grandparents, and to appreciate our own language and culture (<http://www.nmai.si.edu/subpage.cfm?subpage=shop&second=books&third=ThisPath>).

Embora não disponível no *tour* virtual atual, Arieff (1995:84) destaca a existência da NTV, *Native Television*, nas dependências da exposição *This Path We Travel*. Contrastando com a austeridade neoclássica e o tom solene de todo o conjunto arquitetônico e de sua função como museu do índio, a NTV apresentava crítica social com humor através da exibição de versões satíricas das condições estigmatizadas dos índios nos *talk shows* e comerciais da TV americana, focando criticamente os dilemas das relações inter-raciais e do racismo.

Trajetórias individuais e coletivas sob a evocação do caráter ritual de tradições originais aliadas às inovações contemporâneas, adaptação e não assimilação, otimismo, humor e crítica social – eis a tônica de *This Path We Travel*. Embora com diferentes trajetórias e personagens envolvidos, mas sob o uso da mesma coleção George Gustav Heye, podemos pensar *This Path We Travel* como uma variação ampliada das mostras *Creation's Journey* e *All Roads Are Goods*, suas “irmãs gêmeas” inauguradas por ocasião da abertura do museu em Manhattan, em 1994.

O caráter inaugural e experimental destas exposições marcou a constituição de uma linguagem que é possível ser vista ainda hoje nas mostras permanentes do museu, atualmente com sua sede em Washington D.C. O caráter polifônico, multi-temático, multi-cultural, lúdico e positivo dessas primeiras experiências permanece, embora tenha sido alvo de inúmeras críticas.

Assim, por exemplo, em um texto publicado na *Indian Artist Magazine*, o artista Apache Bob Haouzous criticou a romantização do mundo indígena através de falsas imagens de uma celebração alienada e auto-elogiosa sobre o belo comportamento dos ancestrais, o que ocultaria a verdadeira vida cotidiana indígena, imersa num cenário de violência, suicídio, pobreza, alcoolismo, perda das reservas e recursos naturais (Arieff

2005:85). Bob Haouzous criticou essas mostras com sua estrutura binária simplista que reafirmava estigmas de gênero, colocando, de um lado, os homens no mundo público, na ação e na conquista e, do outro, as mulheres no mundo privado, na fertilidade e subserviência ao mundo masculino. Evocando um feminismo indígena e questionando a tutela da autenticidade da indianidade por parte do governo, Haouzous denunciou ainda a participação nas exposições de artistas índios apenas reconhecidos pelas noções oficiais do governo americano, através da *Indian Arts and Crafts Board Act* na *Public Law 101-644*, votada pelo congresso americano em 1990.

No contexto das exposições foram feitas críticas às noções de culturas em desaparecimento e da autenticidade étnica por meio de performances, como as de James Luna, artista Luiseño. Estas, por sua vez, foram criticadas por antropólogos como Fred Myers, que afirmaram que a eficácia ritual ou poder comunicativo da imagem performática só era possível se houvesse ressonância por parte do público na compreensão da intenção do artista. Caso contrário, o *performer* estaria apenas reificando o folclorismo indígena que visaria criticar (Arieff 2005: 86-87). Celebração alienada, desfolclorismo (re)folclorizante através das performances artísticas, mercantilização da cultura, consumismo de etnicidades pop, um museu shopping... Essas e outras críticas sempre estiveram presentes na história do NMAI.

Para a artista Margo Kane, de origem Cree-Saulteaux-Blackfoot do Canadá, participante de *This Path We Travel*, o que ela chama de “forças negativas” – os críticos do museu e/ou a difícil condição indígena contemporânea apontada por Bob Haouzous acima? – devem ser encaradas com otimismo e por meio da negociação:

It is a challenge to face our future with resolve and optimism in spite of the negative forces around us. Native people will deal with issues of relocation, identity, status and lack of status, on-reserve and off-reserve, cultural appropriation, contemporary versus traditional art, sovereignty, self-determination, and self-government. Survival is a complex negotiation (<http://www.nmai.si.edu/subpage.cfm?subpage=shop&second=books&third=ThisPath>).

A afirmação caleidoscópica de Margo Kane caracteriza não apenas uma possível síntese da proposta curatorial destas três exposições inaugurais, mas também possui elementos constitutivos das poéticas das exposições permanentes do NMAI que estavam por vir dez anos depois. Como veremos, as exposições permanentes do museu em Washington D.C, com seus 7500 objetos expostos, são ao mesmo tempo narrativas e experienciais, explicativas e interativas, críticas e lúdicas, características que já encontramos nessas primeiras exposições.

## 2.2 - Cosméticas Míticas

A primeira exposição permanente do NMAI, *Our Universes: Tradicional Knowledge Shapes Our World*, está focada de acordo com o site da instituição, nas cosmologias indígenas, visões de mundo e filosofias relacionadas à criação e à ordenação do universo, assim como no relacionamento espiritual entre a humanidade e o mundo natural. A temporalidade da exposição que congrega diferentes culturas é demonstrada através da imagem da criação do ano solar, quando de acordo com o mito Tlingit, *Baby Raven* abre uma caixa de onde saem as estrelas, o sol, a lua e é a origem de todo o universo (Volkert, Martin, Pickworth 2004:48-49). De acordo com o curador principal da exposição, Emil Her Many Horses (Oglala Lakota):

“Your journey through Our Universes follows the passage of a solar year. Look at the stars overhead and the equinoxes and solstices on the floor. They mark your path through the exhibit. You begin with the sun and end with the phases of the moon. Along the way, you’ll discover how celestial bodies shape our daily lives and establish our calendar of ceremonies and celebrations.” (Emil Her Many Horses, NMAI, 2003)

Por meio da apresentação de variantes locais de um mesmo vocabulário universal, *Our Universes* pretende introduzir os visitantes nos conhecimentos tradicionais apreendidos sobre linguagem, arte, espiritualidade e vida cotidiana dos índios de todo o hemisfério ocidental.

Nesta exposição estão representadas oito “*cultural philosophies*”, terminologia presente no site da instituição, também chamadas de “*traditional knowledge*”, para falar das variações míticas de um universo comum, identificável assim que entramos na mostra. Lateralmente aos *pods* onde estão alocadas as “*cultural philosophies*” particulares, há um amplo corredor fracamente iluminado que nos convoca a olhar para o teto. Este amplo cenário de aproximadamente 789 m<sup>2</sup> nos mostra montanhas com vestes indígenas em seus entremeios que apontam para um céu de azul profundo emaranhado de estrelas (Ver pranchas 2.3 e 2.4).

Abaixo, em telas embutidas no cenário das montanhas, vídeos que tematizam mitos indígenas através de desenhos animados ao exibidos. Nas laterais estão pequeninas salas ou *pods*, em que são representadas as oito cosmologias singulares; oito pequeninas seções dentro da macro exposição *Our Universes*.

Aí estão representados os índios Pueblo de Santa Clara (Espanhola, New México, EUA), os Anishinaabe (Hollow Water e Sagkeeng Bands, Manitoba, Canadá), os

Lakota (Pine Ridge Reservation, South Dakota, EUA), os Quechua (Comunidade de Phaqchanta, Cuzco, Peru), os Hupa (Hoopa Valley, Califórnia, EUA), os Q'eq'chi' Maya (Cobán, Guatemala), os Mapuche (Temuco, Chile) e os Yup'ik (Yukon-Kuskokwim Delta, Alaska, EUA). Estes oito grupos indígenas, com suas diferentes realidades culturais, são representados através das escolhas poéticas de curadores oriundas de suas tribos, conciliando a curadoria das destas oito seções e a curadoria da exposição como um todo, desenvolvida pelo *staff* indígena do NMAI (Ver prancha 2.7). Além dessas oito singularidades, *Our Universes* destaca celebrações que congregam diferentes grupos indígenas, tais como o festival de *Pow Wow*, em Denver, Colorado, os *North American Indian Games* e o *Day of the Dead* mexicano.

Os curadores gerais da exposição são Emil Her Many Horses (Oglala Lakota) - curador principal e especialista em culturas indígenas das planícies do Norte e do Sul, o arqueólogo Ramiro Matos (Anqara/Quéchuá), Carmen Arellano (Tarma/Quéchuá), Casey Macpherson e Emile Osborn, estes últimos sem seu pertencimento étnico destacado nos créditos da exposição. Logo na entrada da exposição existem os seguintes textos de apresentação do que há por vir:

In this gallery, you'll discover how Native people understand their place in the universe and order their daily lives. Our philosophies of life come from our ancestors. They taught us to live in harmony with animals, plants, spirit world, and the people around us. In *Our Universes*, you'll encounter Native people from the Western Hemisphere Who continues to express this wisdom in ceremonies, celebrations, languages, arts, religions, and daily life. It is our duty to pass these teachings on to succeeding generations. For that is the way to keep our traditions alive. (Emil Her Many Horses, NMAI, 2003)

You'll first encounter seasonal celebrations that bring together many Native peoples for dances and games, as well as ceremonies that honor our deceased relatives. Then you'll see our Native philosophies are reflected in our ceremonial structures and all aspects of our lives. Each philosophy reflects a Native vision of the universe. (Emil Her Many Horses, NMAI, 2003)

Estes são alguns dos textos desta exposição anunciando as filosofias e celebrações que o visitante terá por vir. Em seguida, um guardião. Logo na entrada da exposição há no alto uma escultura de um Raven segurando o sol entre seu bico. De acordo com um mito Tlingit, o personagem dá luz ao mundo constituído a partir da abertura de uma caixa presenteada a ele por seu chefe (Volkert, Martin, Pickworth 2004: 48-49). É ele quem introduz o visitante aos universos indígenas da exposição, que termina por sua vez novamente com sua presença entre a lua, que ele rouba, e que segundo a curadoria é também a lua responsável pela criação do universo. Suas fases seriam, nesta direção, um guia para os caminhos do universo e um método para ilustrar a passagem da vida.

A manutenção da vida indígena é, aliás, a manutenção de seu universo de tradições. São estas que configuram as diferenças de seus mundos. Ao longo da exposição, textos da curadoria e de figuras proeminentes nas comunidades indígenas atuando como os mediadores apontados no 1º. capítulo, nos relembram continuamente a importância da manutenção e reconhecimento desse legado cultural:

Passing down the stories: Native spiritual values live in stories. Passed verbally from generation to generation, the stories preserve Native culture, languages, and way of explaining the universe. (Emil Her Many Horses, NMAI, 2003)

Our elders have created for us a sacred way of being the universe. It is our responsibility to pass this understanding on to the next generation. (Tessie Naranjo, Pueblo of Santa Clara, 2001)

O tom solene e cerimonioso das afirmações da curadoria e das lideranças convocadas à interlocução junto ao público, é equilibrado por uma cenografia descontraída e colorida, de fácil acesso para qualquer visitante. Em consonância com o conceito de manutenção das tradições que permeia toda a exposição, há a exibição de objetos indígenas como vestes, alimentos, armas, bonecos e artesanato. A representação de cenas cerimoniais e cotidianas é bastante tradicional. Bonecos são utilizados para representar ritos indígenas e os objetos são exibidos em vitrines de vidro com sua legenda ao lado, tal como a museologia modernista dos primeiros museus etnográficos, como o *Musée de l'Homme*, na França ou mesmo do *Museo Nacional de Antropología*, da Cidade do México.

No entanto, ao lado desta tradição museológica de representar tradições indígenas, podemos observar ‘neo-tradições’ no uso de vídeos com animações, luzes e áudio ambientando os cenários, além de uma polifonia de vozes que fazem *Our Universes* parecer uma conferência indígena. Frente a diversidade de falas curatoriais das oito culturas em exibição, há a escolha de elementos comuns a todas. Há a recorrência de pontos cardeais norteadores do universo e sua associação com as fases da vida – infância, juventude, vida adulta e velhice –, assim como com as funções sociais de cada membro dentro da tribo. Há a noção de que todas as partes do mundo estão interligadas e que, isoladas, elas não significam nada, são incompletas.

No universo dos índios Pueblo de Santa Clara (Novo México), o primeiro a ser representado, o destaque é *Avanyu* ou a serpente, símbolo que de acordo com o texto da exposição representa a água, elemento fundamental para a sustentação da vida dos

índios de Santa Clara<sup>1</sup>. Seu mundo é dividido em quatro direções, circundado por quatro montanhas sagradas, cada uma representando uma cor, um animal e uma posição geográfica ou cardeal que constitutiva. A vida é constituída por ciclos, o mundo é dividido em terra e céu. Isoladamente eles são imperfeitos e em integração são a continuação da vida, mundo de conjuntos, perfeição. Os curadores destacam também em sua exposição o papel do milho como elemento alimentício e medicinal fundamental que é também exemplo dos ciclos da vida, do nascimento ao amadurecimento até a colheita. Nas palavras dos curadores da comunidade:

Our universe is constructed by an earth-shaped bowl and a sky-shaped bowl. Our world is uncomplete unless we bring together the top portion of the bowl with the botton portion to make a whole. We live in a world of wholes, completeness. (Community curators, 2000)

Esse grupo que assina a exposição - historiador e oleiro Tessie Naranjo, o antropólogo Tony Chavarria, o tenente e membro do conselho Santa Clara por 25 anos, Edwin Tafoya, o maquinista Bernard Chavarria, o administrador de empresas Brian Padilla e o artista e oleiro John Garcia – é apresentado na exposição através de suas fotografias sorrindo, usando roupas tradicionais, com suas famílias e de um breve histórico de suas vidas. Há ainda na seção Santa Clara Pueblo um áudio onde os índios contam sua vida cotidiana e se apresentam em inglês (Ver prancha 2.5).

No universo dos índios Anishinaabe (Manitoba, Canadá, o mundo também se divide em quatro direções cardeais, quatro fases da vida, mas são sete as dádivas dos ensinamentos dos sete *Grandfathers* que norteiam a vida social da comunidade. Nomes, clãs, estágios da vida e suas responsabilidades estão relacionados aos índios Anishinaabe, que se classificam na tradução canadense como *First Nations*. Honestidade, amor, coragem, verdade, sabedoria, humildade e respeito estão relacionados aos animais espirituais do que é chamado de *wilderness man* na exposição. Castor, águia, búfalo, urso, sasquatch, lobo, tartaruga são mensageiros das virtudes ao povo Ashinaabe, enviados por sua família espiritual que é na exposição concebida pelos seguintes membros: *Grandfather Sun, Grandmother Moon, Brother Sky, Mother Earth e Creator*.

---

<sup>1</sup> A água que dá origem ao Pueblo de Santa Clara aparecerá na exposição *Our Lives* como foco da disputa política de diversas tribos americanas, como os Lummi (Greaves 2002:127), por sua tutela dentro das reservas, já que suas águas do rio Nooksak, por exemplo, fontes da pesca tradicional do salmão estão sendo paulatinamente poluídas. Várias tribos norte-americanas, aponta Greaves (2002:128) reclamam direitos por seus recursos naturais e a água sempre aparece em destaque como bem natural e ancestral a ser preservado contra barragens e poluição.

O ambientalista Gary Raven, o historiador e armador Wilson Scott, o *storyteller* e escritor Conrad Spence e o curandeiro e herbário Mark Thompson são os curadores da seção Anishinaable. Eles destacam através de bonecos e utensílios seus rituais de purificação e cura, assim como os papéis sociais esperados em cada etapa da vida. Por exemplo, *Elder Male*, *Adult Male*, *Young Female* e *Adult Female* são destaques nas legendas ilustradas que vêm acompanhadas de um texto explicativo do que se espera, de acordo com as tradições ancestrais e os ensinamentos míticos, que o índio Anishinaable realize nessa etapa de sua vida.

No universo dos índios Lakota (South Dakota, EUA), todas as coisas e pessoas comuns que são ‘espirituais’, encontram-se dentro do círculo sagrado chamado *Hocoka*. Novamente, as quatro direções cardeais são evocadas quando é mencionado no texto da exposição que os índios Lakota realizam a *Widayang Wacipi*. Esta é sua dança sagrada do sol, realizada através de um círculo seguido de uma reza para as quatro direções, a começar pelo Oeste. Repete-se também a noção de que cada direção está associada a um ciclo da vida, uma estação do ano, a um animal e também um valor humano. Cores que simbolizam direções cósmicas e a presença da *Grandmother Earth* são alguns dos destaques na mostra Lakota.

O norte é vermelho e é visto como lugar de purificação e limpeza; o sul é *Nagiyata*, branco, o mundo espiritual, os idosos e a sabedoria; o leste é amarelo, representa a vida adulta, o sol, a luz e o crescimento; e o oeste é negro, é origem, generosidade e infância. Essas imagens em destaque na exposição Lakota aparecem através de vídeos em tótems entre as vitrines. No centro da sala há uma árvore cenográfica (Ver prancha 2.5).

Seus curadores indígenas são o educador Denis White Shield, o cantor e veterano de guerra Robert Two Crow, o mestre espiritual John Around Him, o professor de canções espirituais no *Oglala Lakota Community College* e a enfermeira Cecelia Fire Thunder. Novamente, como os curadores das outras salas já apresentadas, eles são todos idosos, aparentando cinquenta ou sessenta anos, estão vestidos ora com roupas tradicionais, ora ocidentais, e estão sempre sorrindo, muitas das vezes acompanhados nas fotografias por animais ou familiares.

O universo dos índios Quechua (Cuzco, Peru), é dividido em duas metades: *pañá*, o masculino, e *lloq’ë*, o feminino. Estes elementos constitutivos presentes em todas as coisas do mundo quechua, afirma o curador Jorge Flores Ochoa, autor do texto que abre a mostra Quechua, está presente do tempo *Inka* aos dias de hoje. Para Ochoa,

*paña* e *lloq'ë* estão sempre integrados no universo que é unidade e dualidade (direita e esquerda, luz e escuridão, masculino e feminino, *upper world* e *underworld*). O equilíbrio na complementaridade é parte do mundo mítico Quechua, afirma Ochoa.

Essa concepção de mundo é vivificada através dos dançarinos *ch'unchu* e *qolla* nas cerimônias *Qoyllu Rit'i*, em destaque na exposição através de bonecos com suas vestes e de vídeos. O centro no mundo quechua não é concebido como um ponto, afirma Aurélio Carmona Cruz, outro curador da mostra, mas sim é uma linha que integra duas metades em conjunto. *Chawpi* é o nome quechua dado para quando uma metade encontra a outra.

Os curadores da mostra Quechua são o xamã Nazario Turpo Condori, o antropólogo e etno-arqueólogo Aurelio Carmona Cruz, o prefeito da cidade de Pisac Carmelo Achangaray Puma, a líder do conselho feminino de Pisac Guadalupe Holgado Huasanca e o antropólogo Jorge Flores Ochoa. O que me chamou a atenção nesta sala foi a fala de um dos curadores (Ver prancha 2.7). Frente às críticas de abrangência superficial e fórmula *New Age* que o NMAI sofre desde sua abertura, a fala de Ochoa parece sintetizar a ontologia do NMAI:

Aurélio and I are anthropologists, but anthropologists of our people. We feel and we practice these things – we are not a group that just observes. (Jorge Flores Ochoa)

Na mesma direção, um dos curadores da sala ao lado do mundo Quechua, a sala do mundo Q'eq'chi' Maya apresenta sua presença e concepção enquanto curador de forma semelhante:

We are not Maya scholars – We are just people immersed in the Maya universe. (Don Esteban Pop)

Além do professor Don Esteban Pop, o padre Don Francisco Caal, outro curador da sala dos Q'eq'chi' Maya (Guatemala) nos mostra a relação dos maias contemporâneos com a natureza quando comenta que os espíritos das montanhas são convocados nos rituais e oferendas da tribo. Já o curador Mariano Iço comenta a conexão entre os mundos ao considerar a morte como um estágio latente da vida e não seu fim.

A vida é composta por ciclos e, novamente, cada momento da vida é representado por uma direção cardeal, assim como por uma cor e outras simbologias. *Ikib'alam*, *Maju Kutaj*, *Balam Kitze* e *Balam Akab* são os quatro primeiros *Grandfathers*, demiurgos do universo dos maias da Guatemala. São estas entidades que

forneem os elementos vitais da *Mother Earth*, para os maias desde os tempos míticos, afirma Don Francisco Caal na exposição. Elementos como o ar, *Lord Sun*, transformações decorrentes da morte, e a água são estruturantes nessa cosmologia e estão associados aos *Grandfathers*.

Numa miscelânea de referências, a exposição Q'eq'chi Maya conjuga de um calendário maia até fotografias de milhos negros, ao lado de textos tais como o seguinte:

Nothing comes to an end because it blooms again, it sprouts out. One's self does not disappear because the children remain and the grandchildren remain. (Don Esteban Pop)

Mundos distribuídos, portanto, poderíamos pensar sobre a cosmologia maia no NMAI, ou ainda, numa outra variação local na especificidade cultural dos Mapuche, que acreditam os seus curadores serem acompanhados pelos *machi*, os espíritos dos mortos, que seguiriam seus familiares numa socialidade inter-mundos. Os *machi* podem ser também líderes religiosos importantes da comunidade, um cargo honorífico, como o do curador Machi Gerardo Queupucura, *machi* há 50 anos.

Para os Mapuche de Temuco, no Chile, acima do espírito dos mortos estão dois demiurgos principais, *Ngüinechen*, ou *Father God* e sua esposa, *Mother Earth*, que governam os seis cantos do universo desde *Wenu Maku*, a terra acima. *Minche Maku* é o reino da água sob a terra, *Puel Maku (East)* onde estão os bons pensamentos, sonhos e a boa conversação. *Nag Maku*, ao contrário, é puro infortúnio. Em *Willi Maku (South)*, *kaylos*, os líderes políticos, fazem discursos e narram suas boas histórias. *Pikum Maku (North/West)* é onde as tempestades e fortes ventanias advêm dos maus espíritos. Essa cosmologia é apresentada no texto que abre a exposição por Queupucura.

Quando os *machi* tocam seus tambores de nome *kultrung*, afirma Emil Many Horses, seu mundo central, também chamado de *Rewe*, conecta todos os outros mundos. Os *machi*, portanto, são os porta-vozes dos ancestrais e rezam diariamente para a boa fortuna dos Mapuche, ao lado dos tambores e plantas medicinais oferecidas na *Rewe* para os mortos e demiurgos. As *Rewe* são renovadas a cada quatro anos durante o *Ngeykurewen*, seu festival de renovação, quando os *machi* rezam, entram em transe, dançam e personificam essa renovação. A comunidade participa encorajando-os através de música tocada em tambores e através da reza de outros *machis*. Todo o conhecimento dos Mapuche concentrado na *Rewe* é renovado após o ritual. Para contar esta e outras histórias, os curadores Mapuchi, dentre professores e líderes espirituais, exibem

bonecos com trajes cerimoniais, tambores, instrumentos musicais, cerâmicas e ervas em sua exposição.

Danças e músicas que movem o mundo também estão presentes na cosmologia Hupa (Califórnia, EUA), presente na sala dedicada a esta cultura, logo ao lado. De acordo com o curador Mervin George Sr., um reconhecido mentor de dança espiritual Hupa, os *K'ixanay*, espíritos dos ancestrais foram para um lugar onde dançam eternamente, após terem deixado o mundo Hupa. Durante a *Jump Dance*, os Hupa rezam aos seus ancestrais e perguntam se eles não desejam voltar para dançar com eles. Enquanto os Hupa dançam, os ancestrais vêm tudo detrás da casa feita com pranchas de cedro, afirmam os textos da mostra. Enquanto dançam o mundo está em transformação, dizem os curadores dançarinos Laura Lee George, Melvin George Jr., Wendy George, Melodie George e o falecido professor da *University of California*, David Hisling.

Bonecos dos dançarinos Hupa, portanto, são destaque na sala dedicada a esta cultura em *Our Universes*. Existem outras danças, como a *Brush Dance*, uma dança de cura que é feita para bebês doentes. A mãe e a criança sentam-se próximo à fogueira, onde um ancião dança do começo da noite até o amanhecer. Os Hupa observam ou dançam junto com o velho dançarino em destaque. A exposição mostra os papéis sociais e o cultivo do milho entre os Hupa, entre rezas, pedidos de bênçãos aos *K'ixanay* e suas danças.

A última sala de *Our Universes* é dedicada à cultura Yup'ik (Alasca, EUA). De acordo com o curador Paul John, *kangrilnquq* (palavra que significa grande líder comunitário em Yup'ik), todo o universo se constitui na *Qasgiq*, a casa dos homens. Ela é um centro espiritual, lugar de adoração desde um tempo em que igrejas não existiam, afirma John. O respeito aos anciãos que ensinam o que é certo e o que é errado, a lealdade e o respeito entre os Yup'ik é apreendido dentro da *Qasgiq*. É dentro da casa dos homens que as mulheres levam seus recém-nascidos para serem cuidados e alimentados. Iniciados na *Qasgiq*, os recém-nascidos serão grandes caçadores no futuro, afirmam os curadores no texto da mostra.

Todo o ambiente em torno da casa dos homens é exibido na exposição dos índios do Alasca. Suas peles, máscaras rituais, protótipos de suas embarcações para caça de baleia em alto-mar são visibilizados através de fotos e objetos nas vitrines, assim como vídeos instalados no cenário, todo composto por uma madeira que é a

mesma da *Qasqiq*. A iluminação desta sala é a mais fraca, o que pode indicar o curto período do dia nas geleiras do norte do continente (Ver pranchas 2.5, 2.6 e 2.7).

A cerimônia *Messenger Feast* é destaque na exposição mostrando a reciprocidade entre vilarejos vizinhos como *Cuukvagtulirmiut* e *Kayalivik*. Ferramentas, roupas, comidas e peles são trocadas pelas tribos que recebem seus visitantes com uma refeição na *Qasqiq*, assim que eles chegam, afirma o curador Peter Jacobs Sr. Festejos se sucedem durante o *Messenger Feast*, quando os Yup'ik usam suas máscaras em danças para a honra dos peixes e dos animais, e também em suas orações para bons ventos, boa caça e a melhora de saúde de familiares doentes. Em cerimônias como estas, afirmam os curadores Theresa Moses e Paul John, xamãs usam máscaras rituais enquanto outros membros Yup'ik cantam e tocam tambores até a ordem de término do xamã.

Conciliando idéias de permanência e transformação que nos acompanham desde os pré-socráticos Heráclito e Parmênides, passando por Lavoisier até Marshall Sahlins (2008), para citar apenas alguns nomes, as cosmologias representadas em *Our Universes* evocam a integração de todo o cosmos e sua contínua descontinuidade através de *bricolages*. Se observarmos as diferenças e semelhanças destas oito culturas destacadas nesta exposição, localizadas uma ao lado da outra, poderíamos concebê-las como um grupo de transformação nos moldes levi-straussianos.

Mesmo sob suas diferentes concepções e diferenciações ontológicas, os grupos em exibição em *Our Universes* aparecem aplainados e simetrizados em suas especificidades, como se todo o conjunto fosse uma de-formação topológica de uma gramática cultural comum, nos moldes da pretensão de totalidade do museu. *Our Universes*, portanto, de um grande e único universo ‘*American Indian*’.

## **2.3 – Evidências, Sobrevivências**

Após o tempo mítico de *Our Universes*, entramos na 2ª. Exposição permanente do museu, intitulada *Our Peoples: Giving Voice to Our Histories*. Exibida numa sala de aproximadamente 789 m<sup>2</sup> e inteiramente dedicada às transformações nos mundos indígenas decorrentes da chegada dos exploradores e colonizadores europeus, a mostra aponta estas histórias sob o ponto de vista indígena enfatizando suas agências e

resistências. Conforme nos mostra Volkert (2004:50), a filosofia da história desta mostra é traduzida nos seguintes termos:

In “*Our Peoples*”, American Indian tell their own stories – their own histories – and in this way the exhibition presents new insights into, and different versions of, history. This exhibition encourages viewers to consider history not as a single, definitive, immutable work, but as a collection of subjective tellings by different authors with different points of view. Visitors are invited to question, *What is history and who writes it?* As they look at the last Five centuries from the vantage point of eight groups of American Indians.

A exposição que sucede os mitos de *Our Universes* e antecede o presentismo cotidiano de *Our Lives* mostra as evidências, transformações e permanências das experiências indígenas após a “tempestade” do contato, metáfora utilizada por seus curadores. Doenças, armas de fogo, bíblias, economia monetária, tratados e acordos sobre terras são destacados para mostrar aos visitantes que, frente às “tempestades”, os índios americanos sobreviveram e reinventaram intencional e estrategicamente suas “identidades históricas” como “vida”, duas outras categorias em destaque nesta exposição.

Os curadores de *Our Peoples* são o escritor e crítico de arte Comanche, Paul Chaat Smith, a pesquisadora Ann McMullen, e a historiadora da arte e fotógrafa do Tuscarora Turtle Clan, Jolene Rickard. A epígrafe do mentor espiritual Lakota, Henry Crow Dog, escrita em 1974: “*WE ARE the EVIDENCE of this WESTERN HEMISPHERE*” abre o texto dos curadores no início da sala, introduzindo os visitantes no que está por vir:

Native history has long been seen as what happened after Europeans arrived on American shores. Yet for thousands of years, Native people everywhere have told stories and remembered the past. Few people in the world care more passionately or have fought longer and harder to know and understand their histories than we have.

Our Peoples: Giving Voices to Our Histories is about how eight communities understand their historical identities. It is also about a larger history, one that tells how powerful forces shaped the lives of all Native people from 1491 to the present. We show how the contact between the two hemispheres created the world we know today. This transformed the lives of everyone. No matter where you are from, the Native history of this hemisphere is part of who you are and how you live.

Think of the exhibition as an excavation site, where evidence that has been buried, ignored, and denied is finally brought to light. For us, as for Henry Crow Dog, the evidence suggests that the history of this hemisphere is written in the lives of Native people.

Our Peoples invites you to look at the past five centuries from the vantage point of the original Americans. The introductory areas reveal how Indians have struggled to survive, and explain why so little of this history is familiar.

The eight galleries along the sides of the exhibition recount the histories of individual communities. Each gallery was developed by Native community members and presents history from their perspective. (Paul Chaat Smith and Ann McMullen, NMAI Curators, and Jolene Rickard, Guest Curator, 2003)

Conjugando diversas histórias, sob diferentes perspectivas, como elementos constitutivos das histórias indígenas, os curadores enfatizam que a marca desta mostra é

sua ênfase sobre os objetos. São eles os portadores das evidências, destaca Paul Chaat Smith, curador principal. Jolene Rickard afirma que os objetos possuem a força sensória e cognitiva que permite a imersão experiencial do visitante nesses universos nativos em seus próprios termos, ao invés da manutenção de uma visão exógena didática e classificatória que tem congelado e reduzido as culturas indígenas (Berlo, Jonaitis 2005:23). A visão do curador Paul Chaat Smith, num texto dentro da exposição, é a de que:

All histories have a history themselves, and one incomplete without the other. History promises to explain why things are and how they came to be this way. It teases us by suggesting that if only we possessed the secret knowledge, the hidden insight, or the relevant lessons drawn from yesterday's events, we could perhaps master the present. A history is always about who is telling the stories, who the storyteller is speaking to, and how both understand their present circumstances. For Native people, history itself became another battleground, another weapon of conquest. Official histories often ignores Indians completely. Others portrayed us as primitive and cruel. Sometimes – rarely – historical accounts were thoughtful and complex, written by people who believed Indians were fully human and as intelligent as anyone else. But Indians were almost never the authors of these histories. (...) Against this backdrop, other histories – like those in this exhibition – can now be told.

A curadoria contou com as designers Lynn Emi Kawaratani e Verena Pierik, ambas de tribos da Costa Leste, para alcançar seus objetivos. De acordo com Berlo e Jonaitis (*apud* 2005:23), a curadora Jolene Rickard “*boldly working with the collections as if they were the colors on an artist's palette*”. A eloquência visual e textual da exposição, concebida como uma grande instalação de arte, afirma Jolene Rickard (Berlo, Jonaitis 2005:22) ao invés de um típica exibição didática, é usada como estratégica poética para a imersão do visitante nas evidências e tempestades decorrentes do contato, visibilizadas na mostra.

Se as coleções do NMAI foram concebidas em Our Peoples como as cores de uma paleta por Rickard, será que em se tratando de outro conceito fundamental na mostra como o de movimento, tais cores eram quentes? Presente através da concepção de que as identidades históricas destacadas na mostra estão em contínua e ativa adaptação e reinvenção das influências externas, o movimento é evocado como o que impõe os indígenas à vida, como sujeitos de suas próprias histórias.

Genocídios indígenas não são aqui retratados porque como afirmaram Smith e o diretor Kevin Gover nas entrevistas que realizei com ambos, este não é um museu do holocausto e da morte, mas da vida e da permanência. Assim sendo, tudo vibra nessa exposição repleta de vídeos e objetos como fotografias, mapas, documentos históricos, armas, bíblias e músicas dispostos esteticamente insinuando movimentos, assim como o

*design* das vitrines que remetem às curvas, círculos e elipses (Ver prancha 2.9, imagens 30 e 32).

Assim como na 1ª. exposição, em *Our Peoples* estão representados oito grupos indígenas e suas culturas. Originalmente, os Seminole (Flórida, EUA), os Tapirapé (Mato Grosso, Brasil), os Kiowa (Oklahoma, EUA), os Tohono O’odham Nation (Arizona, EUA), a faixa oriental da nação Cherokee (North Carolina, EUA), os Nahua (Guerrero, México), os Ka’apor (Maranhão, Brasil) e os Wixaritari (Durango, México), também conhecidos como Huichol. No entanto, desde 2007, curadores tribais e Emil Her Many Horses, curador Oglala Lakota de *Our Universe*, modificaram *Our Peoples*, substituindo as seções dedicadas aos índios Seminole e Tapirapés pela nação Blackfeet (Browning, Montana, EUA) e pelos Chiricahua Apache (Mescalero, New México).

Além das oito culturas representadas em instalações próprias, a mostra está dividida em 10 seções: *Evidence, 1491, Invasions, Contact, Gold, Making History, Coiled Dragons, God’s Work, Stated Intentions, Memorial Wall*, e no centro da sala, *Eye of Storm*. Suas divisões envolvem o espectador através de suas incessantes curvas e uma verdadeira profusão de objetos coloridos, selecionados e dispostos por parentesco estético e funcional, além de diversos textos fragmentados e dispersos por toda exposição.

Assim que entramos na exposição vemos uma grande vitrine com a palavra *Evidence*. Ao final da exposição a palavra retorna, dessa vez na assertiva “*WE ARE THE EVIDENCE*”, uma projeção no centro de uma grande parede negra, com uma profusão de nomes de línguas indígenas de todo o continente americano ao seu redor (Ver prancha 2.9, figura 31). Sobre as lições das evidências, o curador afirma que:

Entire nations perished in the wave of death that swept the Americas. Even their names are lost to us. We cannot tell you where they lived, what they believed, or what they dreamed. Their experiences are buried and unknowable. Like much of Indian history, only fragments are left to us. This wall names many of the languages spoken by our relatives who are still here, as well as those ancestors who vanished without a trace. The list can never be a whole. It will always be incomplete. Nine of ten Native people perished in the first century of contact between the hemispheres. One in ten survived. They didn’t fear change; they embraced it. Their past lives on in our present. As descendants of the one in ten who survived, we in the 21st century share an inheritance of grief, loss, hope, and immense riches. Their achievements of our ancestors make us accountable for how we move in the world today. Their lessons instruct us and make us responsible for remembering everything, especially those things we never knew. (Paul Chaat Smith, NMAI, 2003)

É curiosa a assertiva de Smith em dizer que os índios não temeram as mudanças e as incorporaram como se eles tivessem tido alguma opção diante das evidências destacadas na parede *Invasions*, logo atrás. Nela, sob o título *Infinite Thousands*, um

grande mapa do continente americano é apresentado sob uma forte luz vermelha. De repente, textos remetendo ao período da conquista das populações ameríndias surgem através de uma luz azulada que os coloca em relevo. Logo em seguida, uma após outra, todas as luzes com textos estão acesas (Ver prancha 2.8, figura 28). *México 1520, Caribbean 1493, American Southeast 1540, New England 1616, Peru 1533, Brazil 1552*: todas as ‘invasões’ são denunciadas através da citação das conseqüências das doenças que dizimaram as populações indígenas (Berlo and Jonaitis 2005:23).

‘Traduzindo’ as histórias da chegada dos europeus nas Américas encontrei um guia indígena, de aproximadamente uns 40 anos, usando uniforme, munido de microfone e pranchas com imagens de mapas e objetos fazendo uma visita guiada para umas 15 pessoas, entre alunos e visitantes que pareciam interessados e recém-incorporados ao grupo. Pesquisando no site do NMAI soube que esses guias, majoritariamente indígenas, eram chamados de “*cultural interpreter*” e faziam mediações nas exposições com o público, sempre apontando a agência dos índios frente as violências históricas sofridas, desvitimizando-os, como pude perceber nas visitas guiadas que acompanhei.

Diante do guia e seu grupo estava ao fundo a vitrine *The Americas*, na seção *1491*, uma parede repleta de figuras antropomórficas de pedra e cerâmica, de diversos tamanhos e formas, dentre bonecos e máscaras simbolizando uma miríade de faces humanas anteriores ao contato. Como que suspensas no ar, o mar de faces pré-colombianas nesta vitrine está disposto como curvas ou ondas, resgatando o preceito expositivo da não-linearidade (Ver prancha 2.8, figura 27).

Seguindo por esta vitrine saímos da profusão de faces pré-colombianas e através de sua curva entramos, numa visão que nos enturva, na seção *Gold*. Essa seção mostra uma vitrine repleta de 450 objetos de ouro dispostos como um sol em expansão ou um grande calendário maia, com uma máscara peruana Chimú (1200-1400 d.C) em seu centro. Ao seu redor, uma onda de pingentes, outras máscaras, tembetás, brincos, braceletes, peitorais e toda uma ampla variedade de pingentes e objetos de adorno que remetem às hierarquias das realezas pré-colombianas são destacadas, como que mostrando a riqueza e suntuosidade original dessas civilizações antigas, perdidas após o contato (Ver prancha 2.8, figura 29).

A abundância dos mundos pré-colombianos é apresentada nessa vitrine sob o conceito *The Prize*, que trata da exuberância de ouro, prata, madeira e terras que, de acordo com os curadores, teriam surpreendido exploradores como Pedro de Cieza de

León que em suas *Chronicles of Peru (1553-1554)*, afirma que até os jardins de Cuzco, capital do império Inca, eram feitos de ouro. Riqueza natural tornada vil metal sob a força européia ostentada em espadas, punhais, floretes e sabres exibidos lateralmente aos áureos objetos da mostra.

“*Three reasons*”, afirma Paul Chaat Smith, em texto desta vitrine, teriam feito os índios perecerem em sua monumentalidade. Armas, doenças e a exploração das condições internas dos complexos indígenas deram vitória aos espanhóis:

Europeans exploited rivalries among Native peoples to defeat the largest American empires – the Aztec and the Inka. Some 200,000 fighters defeated the Aztecs in 1521. Nearly all were Indians from the Native nations of Tlaxcala, Huejotzingo, Texoco or Cholula. Just 900 were conquistadors. (Paul Chaat Smith, NMAI, 2003)

O uso do ouro dentre outros metais preciosos para a cunhagem de moedas no mundo moderno, sua extorsão dos indígenas pelos europeus, e a subsequente introdução do mundo *American Indian* em uma economia monetária e mercantil são salientados em *Our Peoples*. Sobre o uso do ouro indígena na Europa afirmam os curadores em um dos textos da exposição:

The 1500s saw an upsurge in coinage across the planet. These coins were minted from gold the Americas. Silver from the Americas was also turned into money. Between 1503 and 1650, more than 35 million pounds were shipped to Seville, Spain.

Ironicamente, séculos mais tarde os índios norte-americanos foram representados nas moedas dos EUA. De acordo com o texto do antropólogo David Edwards presente na exposição, eles foram tomados como “símbolos de liberdade” no século XIX e homenageados através de moedas comemorativas no século XX por iniciativa de políticos indígenas, como o ideólogo do NMAI, o senador Ben Nighthorse

Images on money reflect a nation's values. In the 20th century, the U.S. displayed images of Native people on coins and currency to represent America's spirit of freedom and independence. It was not always that way. The first paper money from colonial Massachusetts (1690) bears an image of an Indian with the legend, "Come over and help us." Some of the 19th-century currency shown here depicts Indians as being ambivalent toward or disinterested in "progress" as well as hostile toward frontier settlements. Once most Native people were restricted by treaty to live on reservations, American Indians were again pictured on money, this time as symbol of liberty. (David Edwards, NMAI, 2003)

U.S. Senator Ben Nighthorse Campbell (Colorado), a Northern Cheyenne, cosponsored legislation that authorized the minting of this coin in 2000. The original U.S. buffalo-head nickel was minted from 1913 to 38. Three different Indians who performers in Wild West shows - Two Moons (Cheyenne), Big Tree (Seneca), and Iron Tail (Sioux) - and a buffalo from New York's Central Park Zoo were models for the coin. (American buffalo commemorative coins, 2000. (26/3865-66) )

Outra sala impactante é *Making History*. Nela, podemos ver uma ampla vitrine com dezessete pinturas de diversas tribos indígenas norte-americanas no século XIX

retratadas pelo importante pintor e escritor, que junto do etnógrafo e fotógrafo Edward Curtis, foi um dos primeiros americanos a representar populações nativas “em vias de desaparecimento”: George Catlin (Ver prancha 2.9, figura 33). Entre as dezenove pinturas, pode-se observar um vídeo mostrando o dramaturgo Floyd Favel, de origem Plains Cree, narrando um texto escrito pelo curador Paul Chaat Smith e por Herbert R. Rosen, em tom solene, que apresenta uma meta-história indígena de *Our Peoples*:

This is about history and about the past – two different things. The exhibit that surrounds you now examines the alchemy that changes the past into stories – the histories we tell about it.

The past never changes. But the way we understand it, learn about it, and know about it changes all the time.

What was "gospel" then is often in disrepute now. Yesterday's truth becomes false or ill – informed or offensive today. And vice versa.

Long accepted histories about the sophistication of the cultures in the America's before 1492, the size of the Native population and the role disease played in decimating that population have been turned upside down.

And, over time, the way others see us has changed as well.

We're viewed as saviors of the environments, barbarians and noble savages. The “lowest form of humanity”. Sometimes, all at once. Rarely are we seen as human beings.

It's a dizzying spectrum of impressions deeply imbedded, fiercely held, hard to dislodge. They've been fixed in all our minds by histories taught in classrooms, generation after generation.

Hollywood has offered its own image of us – a powerful one forged and reinforced by movies seen by countless viewers.

George Catlin's portraits of Native Americans surround you now. These portraits, but also his paintings of daily native life, are the work of a richly talented artist who brought his easel west in the early 19th century.

Catlin not only drew, he declared himself an authority on his subjects. In a time of slow communications, his ideas about them were profoundly influential.

The camera, even more documentary than Catlin's paintings, captured the faces, dress, and lives of many Indians. The images it produced fed a hunger to know about these peoples.

Museums, in their collections, exhibits, and displays, have been significant in defining who we are. Most of the objects in this Museum are here because George Gustav Heye had the wealth, the wherewithal, and the desire to gather them.

These are persistent streams of information that have shaped impressions of Native People. Repetition over decades has solidified them.

And while disparate, most of these sources share this: they were NOT created by Native Americans – not the paintings, not the photos, not the movies, not the exhibits and collections, and, especially, not the histories.

Certainly, some of these efforts were well intentioned. It's true that without them, much that is preserved would have disappeared.

But there's another truth: the subjects here – us, have been portrayed from the outside, our stories told by others to explain or justify their own agendas.

Or, we've been considered people without a history.

The truth is we care passionately and have fought at great cost to reclaim knowledge of the past.

We are left, then, with this paradox: for all our visibility we have been rendered invisible and silent. A history loving people stripped of their own history.

This Museum rests on a foundation of "consultation, collaboration, and cooperation with natives." It has shared the power museums usually keep.

The place you stand in is the end product of that sharing, a process of giving voice.

This gallery is making history and, like all other makers of history, it has a point of view, an agenda.

What's found here is our way of looking at the Native American experience.

What is said – and what you see--may fly in the face of much you've learned.

We offer self-told histories of selected Native communities. Other communities, other perspectives would have produced different results. We present evidence to support our belief that our

survival, the original people of this hemisphere, is one of the most extraordinary stories in human history."

Here we have done as others have done – turned events into history. So view what's offered with respect, but also skepticism.

Explore this gallery.

Encounter it.

Reflect on it.

Argue with it.”

Através de um convite à reflexão sobre a história indígena ora ufanista, ora profético, Smith condena o que chama de silêncio acerca da história indígena apontando as alternativas constituídas no NMAI e em exibição nessa exposição. Acreditando que fazer história é revisitar e assumir as escolhas sobre as opções diante de um passado inalterável, Smith elogia as histórias presentes na mostra, convidando o visitante em um tom publicitário, quase etéreo, para um questionamento sobre a condição indígena contemporânea, sem tocar, é claro, em polêmicas sobre etnocídios e perda das tradições ancestrais. Após assistir esse vídeo, resolvi tentar suspender o estranhamento que ele me promoveu e seguir as instruções nativas de explorar a galeria através da rota elaborada por seus curadores.

Na sequência encontrei uma sala dedicada à cultura dos índios Blackfeet, de Montana, EUA. Por meio de fotografias e vídeos, temas fundamentais de sua história, como a revelação dos poderes sagrados através da íntima relação dos líderes espirituais com o meio ambiente, são destacadas histórias Blackfeet de criação, dentre outras histórias como a introdução dos cavalos em sua cultura e a importância dos ritos medicinais como a Dança do Sol, estão presentes nessa seção que aponta também o *Treaty of Lame Bull*, de 1855, e o *Baker's Massacre*, em 1870, sob tom denunciante, como intervenções trágicas sobre os Blackfeet por parte do governo norte-americano. Os curadores locais dessa sala são membros do *Blackfeet Tribal Business Council* e do *Blackfeet Community College*, que afirmam as estratégias destes índios para sua sobrevivência frente às transformações do mundo contemporâneo.

Lateralmente aos índios Blackfeet encontram-se mais duas salas. À esquerda, uma sala dedicada às culturas dos índios Chiricahua Apache (Mescalero, New México) e à direita, dedicada aos índios Kiowa (Oklahoma). Nestas salas, a diáspora Chiricahua do sudoeste americano para os estados do Alabama, Flórida, Oklahoma e Mescalero é uma das marcas da exposição. Segundo os textos da instalação Chiricahua, em 1913, dois terços destes índios instalaram suas novas aldeias junto aos grupos Apaches Mescalero e Lipan. Neste período, os Chiricahua tentaram manter suas tradições e, durante os 27 anos após o contato com os Apaches, surgiram líderes históricos como

Victorio, Mangas Coloradas Geronimo, Cochise, Naiche, bem como o líder contemporâneo Wendell Chino, que através do turismo estabilizou a vida econômica da tribo, antes dependente da pescaria e dos moinhos. A memória destes líderes é iluminada na mostra.

Em ambas as salas Chiricahua e Kiowa, histórias de origem e ritos de passagem são evocados através da exibição de objetos que evidenciam histórias tradicionais. Na sala Chiricahua estão expostas idumentárias usadas por meninas na cerimônia da puberdade, assim como cestos tradicionais usados para carregar crianças. Através de uma atmosfera positiva, as coloridas salas dos Chiricahua e dos Kiowa possuem vídeos que contam histórias como a da fraterna convivência entre os Apaches e os Chiricahua.

A sala dedicada aos índios Tohono O'odham Nation (Arizona) mostra, em segundo plano, um cenário composto por um largo deserto, repleto de cactos, montanhas e aldeias. Em primeiro plano, flautas, flechas, cerâmica, vasilhames e instrumentos musicais de todo tipo são exibidos ao lado de um tótem que representa um frondoso cactus com uma tela embutida, apresentando mitos de origem Tohono O'odham (Ver prancha 2.10, figura 34). Momentos cruciais da história Tohono O'odham também são destaque, visualizadas em pôsteres como: "*The Salt Pilgrimages*", "*Apaches raid O'odham village*", e "*Jesuits build San Xavier Mission*".

Na sala vizinha a estratégia poética para exibir a cultura dos índios mexicanos Wixaritari é muito parecida com a anterior. São destaque pinturas, artesanato, fotografias, uma bandeira do México e até objetos litúrgicos como velas. Sobre o cenário vermelho vivo de sua exposição, as coloridas e bonitas pinturas Wixaritari representando personagens míticos, chamam a atenção do visitante (Ver prancha 2.10, figura 36). No centro da sala está uma vitrine circular com cordas, pequenos vasilhames e cavalos de cerâmica que evocam uma história ritual sobre a constituição do mundo e sua relação com a introdução do cavalo entre os Wixaritari. Sem etiquetas precisas ou específicas, como grande parte de toda a exposição *Our Peoples*, estes objetos são apresentados ao lado de excertos textuais como:

Kauyumarie knew it was better. Kauyumarie made a grass saddle and bridle but fell off the horse. With his, the mestizo role of horse. Kauyumarie said, "Like the plow, this is better for you than for the Wixaritari." In this way, things were established. (Julio Carrillo Cayetano, 2000)

Assim como na sala dos índios Tohono O'odham, histórias consideradas importantes pelos curadores nativos, como Julio Carrillo Cayetano, são apresentadas em pôsteres localizados nas vitrines entre os objetos. Aqui, a agência de entidades

demiurgas como o Sol e a Lua, além dos ancestrais é constitutiva nas histórias Wixaritari, vistas em pôsteres como: “*The Sun Watches Over All of Us*”, “*Our Ancestors Arrive in Tateikie*” e “*The Rain Comes*”.

Contrariando o movimento de uma história mítica à contemporaneidade, outros indígenas mexicanos em “*Our Peoples*” apresentam suas histórias através de um roteiro às avessas. Os índios Nahua (Guerrero, México) optaram por contar sua história do período colonial (1521-1810) às origens pré-colombianas. No texto escrito pelos curadores Nahua, afirma-se:

Our parents and grandparents tell us that history begins with recent events. So we have chosen to begin our gallery by describing our lives today. (...) Our lives and way of thinking shall continue because our history is rooted in shared geography, cosmology, and language. During celebrations, we remember our past, honor our ancestors, and recall where we came from. Our dances and ceremonies bind us together and remind us that our history is tied to the land and to our ancestors. (Eustaquio Celestino Solis, Alfredo Ramírez Celestino, Sixto Cabañas Andrés, and Constantino Medina Lima, 2003)

Um mapa mostrando a região geográfica no continente americano onde vivem os Nahua, assim como as fotografias de seus curadores são destaque da exposição. O mapa e fotos dos curadores também estão presentes nas instalações dos outros grupos indígenas de *Our Peoples*. Assim como em *Our Universes*, os curadores das seções desta 2ª. exposição do NMAI foram escolhidos pela importância que possuem em suas comunidades, dentre eles, acadêmicos, líderes tribais, lingüistas, presidente do conselho dos Nahua e antropólogos, para dar o exemplo dessa tribo.

Essa polifonia curatorial também está presente na sala ao lado, dedicada aos índios da faixa oriental da nação Cherokee (North Carolina, EUA). Além da fotografia dos seus dez curadores e do mapa com a localização da cultura Cherokee, suas histórias nos são apresentadas como *flashes* jornalísticos, destacando as ‘atualidades’ da vida destes índios. Sob os títulos como “*Cherokee dancers revive the Traditions*”, “*Cherokees open Casino*”, “*Eastern Band and Cherokee Nation of Oklahoma Meet*”, e “*Cherokees protest the Treaty of New Ochota*”, eles mostram-se cidadãos vivos e ativos, ativos e assertivos em suas proposições políticas e projetos de futuro.

Muitos destes ‘*flashes* jornalísticos’ estão escritos em duas línguas, o inglês e logo abaixo sua língua nativa, o que pode verificar em seções dedicadas a outros índios de *Our Peoples*. Assim como nas etiquetas das versões virtuais das primeiras exposições do NMAI, feitas por crianças indígenas sob um tom íntimo e confessional, o depoimento dos curadores aparece como um “eu nativo” que testemunha as notícias veiculadas.

As histórias aqui representadas, portanto, nos aparecem como sendo fruto de experiências vividas e não como um dado exógeno. É o que se entende, por exemplo, na fala de Joyce Ducan, cassinos Cherokee:

The casino has brought us funds and year round employment, it has allowed us to become less dependent on the federal government, and will lead us towards greater control of our nation and our hand – something we haven't seen since Removal. (Joyce Duncan, Principal chief (1905-1999), 2000)

Resiliência, resistência, sobrevivência... Aliadas às idéias de permanência e evidência, estas palavras enunciam várias combinatórias possíveis presentes para justificar a agência indígena presente em *Our Peoples*. Este é o caso dos Cherokees nesta mostra que de acordo com seus curadores, mesmo tendo sido desterrados em sua terra, os Cherokees auto-elogiosamente permanecem:

About 1,000 Cherokees, citizens of North California, avoided removal and remained in the highland forests of the Great Smoky Mountains. This gallery tells their history. (Cecile E. Ganteaume, NMAI, 2003)

Cherokees are blessed. Our land is full of life, food, and medicine. Our sense of community sustains our traditions. We're still here on our land, and we are still Cherokee. (Marie Junaleska and B. Lynne Marlan, 2003)

Por fim, a última instalação de *Our Peoples* é dedicada aos índios Urubu-Ka'apor (Maranhão) que são apresentados através do texto da curadora não-indígena do *staff* do NMAI, Ann McMullen, como índios tentando manter-se em suas tradições diante das influências externas. McMullen aponta as influências do contato com os europeus no litoral e atualmente nas fronteiras do país dificultando a manutenção do que os índios dizem ser os “verdadeiros Ka'apor”, expressão presente no texto da exposição. Para McMullen, os Ka'apor continuam enfrentando desafios em sua luta contínua para salvaguardar suas terras, recursos naturais, produtivos e vidas, das investidas de madeiros e rancheiros.

Para os curadores Yupará Ka'apor, ancião contador de histórias, e Waldemar Ka'apor, ativista e porta-voz da tribo, enquanto os não-índios contam suas histórias através dos livros, os Ka'apor as narram oralmente. A origem das histórias, assim como das florestas, está relacionada ao ancestral Oü. É ele quem orienta os velhos a contarem as histórias míticas Ka'apor para as crianças sob a lua cheia. Contar histórias, portanto, é manter os conhecimentos apreendidos nas florestas, fonte da vida Ka'apor:

Everyone has their own stories. Non-indians write theirs in books – ours are told orally. Our stories are tied to our forest, if our forest is lost, our stories will be lost. And if we lose the stories, the forest will also be lost. Our culture was given to us by Maír, our ancestor. Maír told us to tell our children these stories at night when the moon is full. This way, our children will know their history after we are

dead. And now people living far away will also know them so our forest will be safe. (Yupará Ka'apor e Waldemar Ka'apor, 2002)

Este texto abre a exposição Ka'apor em um painel que mostra imagens de florestas brasileiras, um mapa com a localização geográfica da tribo, fotos de seus curadores e a seguinte frase: “*If You Listen to Me, I Will Strengthen You*” (Ver prancha 2.10, figura 35). As histórias privilegiadas pelos curadores nos textos da pequena instalação Ka'apor são as estratégias utilizadas pelos xamãs para sobreviverem do dilúvio, o subsequente nascimento de novas crianças e replantio da floresta pelo ancestral Oû; as aventuras e desventuras do personagem mítico Eremí, sobrinho de Paí e irmão de Aparáí, em sua errância entre fome e morte até se tornar um grande guerreiro e uma história recente da “pacificação” Ka'apor:

Whites had given the Tembé machetes, soap, axes, garden hoes, and beads – things the Ka'apor leader called Pa'i shouted, “Hey, we're peaceful now.” The Tembé paddled across. When the Tembé man landed, he hugged Pa'i and gave him machetes, hatchets, knives, skirts, and other things the whites had given them. Pa'i carried everything back home and told everyone. ‘We will kill no more people.’ (Yupará Ka'apor and Waldemar Ka'apor, 2003)

A última sala exhibe um painel com os territórios Ka'apor contemporâneos, seus rios, aldeias principais e postos da Fundação Nacional do Índio (FUNAI). Consta uma breve história contando a diáspora Ka'apor de suas terras originais entre os rios Xingu e Tocantins para as proximidades do rio Gurupi, entre os séculos XVIII e XIX. A informação de que são 1,3 milhões de acres do território Ka'apor em torno da reserva indígena do Alto Turiaçu, entre os Estados do Pará e do Maranhão, assim como suas relações com os índios Timbira e Tembé desde 1993, também é apontada na instalação Ka'apor.

## **2.4 – No Olho da Tempestade**

Chegamos, por fim, na parte central da segunda exposição permanente do NMAI. Como núcleo de *Our Peoples*, circundada pelas salas já apresentadas, está uma instalação intitulada *Eye of the Storm*, do artista plástico Edward Poitras, de origem Saulteaux/Metis. Ao seu redor estão três grandes vitrines mostrando as relações do mundo indígena americano com elementos exógenos como armas de fogo, bíblias e tratados governamentais. Segundo Paul Chaat Smith, por meio das metáforas da tempestade e do furacão, esta instalação remete à resistência e transformações indígenas

decorrentes das violências sofridas desde o contato com exploradores europeus até a dizimação progressiva dos índios de todo continente.

A agência humana que provocou as transformações indígenas é apresentada sem autoria, sem tom de denúncia e rancor, mas como uma casualidade, uma vicissitude de uma natureza imprevista e incontrollável. Eventualmente, ocultos na profusão de textos e objetos dessa seção, encontramos algumas menções específicas a eventos trágicos acontecidos com tribos norte-americanas em que os nomes dos detratores das vidas indígenas são destacados. Ainda assim, a agência detratadora sobre os índios é eclipsada em virtude do destaque dado às reações e resistência indígenas através de suas transformações ativas e criativas. A concepção curatorial dessa seção é apresentada a partir no seguinte texto da mostra:

Foreign intrusion swept over Native America like a hurricane. Within the space, images of Indian life flash by, caught in a whirl of guns, Bibles, and treaties. Howling winds and lightning illuminate the sky. At the center you'll encounter *Eye of the Storm*, a work of installation art by Edward Poitras (Saulteaux/Metis). This is a place of stillness, a space in time where Indians regrouped, adopting elements of the storm to keep their cultures alive. The piece features evidence of Native *survivance*: seeds of corn, cardinal direction markers, pages from Biblical book of revelation, and the hat similar to one worn by Wovoka (ca. 1858-1932), a Paiute holy man whose prophesies of regeneration inspired the Ghost Dance movement of the 1890s. Storms come and go, but the life continues. There is regeneration and renewal, rebirth and rebuilding – always and forever. Native history is not over. It continues, as yet unwritten. (Paul Chaat Smith 2003, NMAI)

No *Eye of Storm* existe um círculo no chão da instalação envolto por paredes onduladas com cores suaves entre tons azulados e vermelhos que se intercambiam vagarosa e incessantemente. Nestas paredes internas da instalação estão vários monitores apresentando imagens em preto e branco e em cores que apontam histórias de violência contra os índios norte-americanos (Ver prancha 2.11, figura 37).

Em uma das vitrines que compõem esta seção da mostra, *Coiled Dragons: Guns as Instruments of Dispossession and Resistance*, são exibidas mais de cem armas como *Remington rifles*, *Colt revolvers* e até armas semi-automáticas usadas, por exemplo, contra dez mil indígenas, em 1932, na *La Matanza*, de El Salvador. Essas armas estão exibidas numa sinuosa vitrine que mostra também o uso de armas de fogo por líderes indígenas como *Rain in the Face*, *Red Cloud*, *Crazy Horse*, *Sitting Bull*, *Geronimo*, *Cochise* e *Chief Joseph*, usadas também pelos índios Oglala e ativistas do *American Indian Movement*, em 1973, em defesa da reserva Pine Ridge, em South Dakota (Berlo and Jonaitis 2005:22-23), apontando a relação entre índios e armas de fogo (Ver prancha 2.11, figura 38).

*Clash* de mundos, portanto, com sua sagração através das armas, mas também das palavras. As tempestades e furações, de que nos fala Paul Chaat Smith, incluem a entrada do cristianismo nos mundos indígenas. Em *God's Work: Bibles as Instruments of Dispossession and Resilience* que aborda esta história são exibidos mais de 100 bíblias, traduzidas para aproximadamente 75 línguas indígenas. Depois de exibirem as invasões militares, *God's Work* mostra uma verdadeira invasão espiritual a que foram submetidos os índios de todo o continente americano, representada não apenas através de diferentes versões de bíblias, mas de santos católicos e pinturas com motivos cristãos (Ver prancha 2.11, imagem 40).

A seção mostra também a relação entre conversão e devoção indígena ao cristianismo, através de exemplos como as migrações dessas populações às metrópoles americanas, as reduções das cosmologias indígenas nas traduções bíblicas concomitantemente ao recurso à ética cristã na luta política indígena por direitos humanos. Através de uma miríade de protestantismos e até a Teologia da Libertação, os índios cristãos no NMAI não são apresentados como fiéis aculturados e alienados, mas conforme o texto na exposição do curador do NMAI, o artista de origem Plains Cree, Gerald McMaster:

Christianity weaves a thread of shared experience that links Native peoples across the hemisphere. Wherever Europeans went, they spread the gospel. (...) Today the majority of Native people call themselves Christian. How Indians became Christians is a story not only of choice but also of adaptation, destruction, resistance, and survivance. (Gerald McMaster, NMAI, 2003)

*God's Work* exhibe ainda a história da perseguição às tradições religiosas indígenas nos Estados Unidos. Os textos assinados pelo antropólogo David Edward na exposição apontam o surgimento em 1882, do *Indian Religious Crime Code*, que escrito pelo senador Henry Moore Teller, do Colorado, proibiu e puniu durante mais de 50 anos os índios sob jurisdição do governo de participarem de cerimônias tradicionais. Seus objetos sagrados iam parar em coleções particulares e museus. Perseguições como estas poderiam chegar até casos extremos como a guetificação de populações indígenas em acampamentos chamados *Praying Towns*, conforme nos diz Edward na exposição:

Seeking to convert Indians to Christianity, the Puritans of New England segregated Native people in encampments called praying towns. In these settlements, Native people were prohibited from practicing their traditional religions. Indians who continued to worship their "false gods" were threatened with death. (David Edwards, NMAI, 2003)

O uso do peiote como sacramento e fonte de revelação pelas tribos norte-americanas e mexicanas se tornou a base do movimento religioso pan-indígena *Native*

*American Church*, também tematizado nesta seção da exposição. A história do uso do peiote é contada – de sua marginalidade no final do século XIX ao reconhecimento legal em 1994, através do *Native American Freedom Act*, de 1978 – como mais um exemplo da resistência indígena pela prática religiosa.

A terceira e última vitrine que envolve a instalação, após armas de fogo e bíblias, mostra uma diversidade de tratados e acordos entre o governo e as populações indígenas dos Estados Unidos. Em *Stated Intentions: Treaties as Instruments of Dispossession and Survival* são apresentadas algumas negociações e conflitos decorrentes de diferentes concepções sobre território e soberania – de um lado a terra como origem, dádiva e extensão do mundo mítico para os índios americanos, e do outro, as concepções do governo americano em tono de seus ideários nacionalistas, foco desta vitrine (Ver prancha 2.11, figura 39). O texto de apresentação de *Stated Intentions*, assinado na mostra pela especialista em direitos indígenas, Leslie Wheelock, de origem Oneida, sintetiza suas pretensões ao pôr em evidência os principais tratados firmados:

After 1492, the indigenous people of the Américas encountered the power of foreign governments. The treaties seen here illustrate the encounter between American Indians and U.S. government. Beginning in the 1700s, the U.S. used treaties and peace medals to forge strategic alliances and friendships with sovereign Native nations. As the U.S. became more powerful, treaties required tribes to cede territory in exchange for money and goods. When payments proved insufficient, Indians ceded more land for more payments. The spiral of dispossession continued until substantial portions of Native homelands were lost. In 1871, Congress ended treaty-making with Native tribes. But lawmakers could not ignore the 367 Indian treaties Congress had ratified. Nor have Native people forgotten them. Treaties are living documents that support our sovereign people and our survival. (Leslie Wheelock, NMAI, 2004)

Os tratados em exibição são regularmente substituídos por outros, provenientes do *National Archives and Records Administration*, do *Smithsonian Institute*. Essa política expositiva deve-se à necessidade de proteger essa frágil documentação, considerando-se a missão do *National Archives* de assegurar a disponibilidade destas evidências históricas para as populações futuras.

Fechando a exposição há última vitrine que está localizada na mesma parede em que os tratados de “*Stated Intentions*” estão exibidos. Em “*Memorial Wall*”, uma coletânea de histórias fragmentadas das várias personagens e coletivos indígenas de todo o continente marca seu desfecho, num *pourt-pourri* que parece anunciar a modalidade discursiva da exposição *Our Lives*, que está por vir.

## **2.5 – Natureza e História**

À guisa de conclusão deste capítulo, gostaria de fazer algumas considerações sobre estas exposições. Ambas privilegiaram oito culturas indígenas presentes pelo continente americano, ora no mundo mítico, ora no mundo das transformações e tempestades históricas pós-contato. Na tentativa de cobrir uma área geográfica continental, de acordo com o diretor Kevin Gover, foram selecionados tribos bastante distintas em suas conceitualizações, porém com proximidades manipuláveis pelos curadores gerais das mostras, na composição do conceito “American Indian” do NMAI, que explorarei adiante.

De acordo com Gover, é política da instituição a manutenção desta renovação das exposições para a manutenção de seu compromisso de abarcar uma diversidade geográfica e cultural mais variada possível, através de renovações como as que apontei no começo desse capítulo, quando duas novas tribos foram integradas em Our Peoples, substituindo as demais. Na entrevista que ele me concedeu, perguntei se existia uma relação entre os recursos financeiros doados por determinadas tribos e sua representação no museu, e obtive a seguinte resposta:

Well, the fact that a tribe contributed to the museum played no role in choosing the exhibitions. In fact, our largest donor, the tribes Who gave us the most are, are not presented in the museum. For now, you now, that could change in the future. But it really played no role. (...) So, you know, geographical diversity was probably the primer criteria, the second really was cultural diversity, to present a range of different kinds of cultures, different approaches, different material cultures, different ceremonial cultures, so that the visitor should come away – and they do, I think – with a very strong sense of how diverse native communities are throughout the hemisphere. (Entrevista com Kevin Gover, 17/03/09, Washington D.C)

Diferentes concepções de diferenças indígenas, simetrizadas através de histórias e mitos comuns. Mas quem as agencia? Em Our Universes a agência do mundo é constituída pelas tradições míticas que compõem os mundos humanos e naturais indígenas vivenciados e levados adiante pelos rituais, papéis sociais e pela ação dos xamãs e lideranças tribais. Embora os curadores apontem as diferenças entre as tribos escolhidas nessa exposição, as variações entre elas são apresentadas como versões de uma força demiúrgica que serve de elo entre interstícios, um todo “*American Indian*” que dá nome à instituição.

Na exposição seguinte, Our Peoples, os índios são apontados como agentes que reinventam suas tradições míticas através da história decorrente do contato com os europeus, metaforizados novamente sob a égide da natureza, através das tempestades provenientes do *Eye of Storm*. Diante do multinaturalismo proposto por Viveiros de Castro (2002), a natureza dos índios do NMAI nos parece bastante ocidental, uma

encarnação dadivosa de deidades ancestrais. *Mother Earth, Brother Sun, Grandfather, Creator* seriam perspectivas de uma mesma transcendência, tornada imanente numa mostra que, como essa mesma natureza repleta de ensinamentos, se pretende através de seus curadores, ser maestra. Para Smith a mostra apresenta: “(...) biggest of storms, the hurricane, as a force that creates and destroys, and as a teacher.” (Smith 2005:10)

Se encararmos as tempestades não como meras representações metafóricas, mas como conceitos constitutivos das agências indígenas no mundo dessa exposição, a ontologia da história e do contato em *Our Peoples* pode ser pensada como uma ontologia da natureza que engendra as ações indígenas, concebida desde já em *Our Universes*, como uma presença das entidades míticas e ancestrais. Existe, portanto, na matéria das relações entre as diferentes perspectivas ontológicas (*indianness*) ou culturais (*indianity*) apresentadas nas instalações do *Green Museum* que é o NMAI: *uma natureza*, ora como representação, ora como distinção ontológica. Uma natureza que se expressa nestas duas exposições permanentes como relação entre mundos, tradição e história. E também que marca a distinção da cultura, vista como variação distribuída e transformada, ou perspectiva e singular – uma natureza total e ancestral indígena que é constitutiva, e na história, reconstituída.

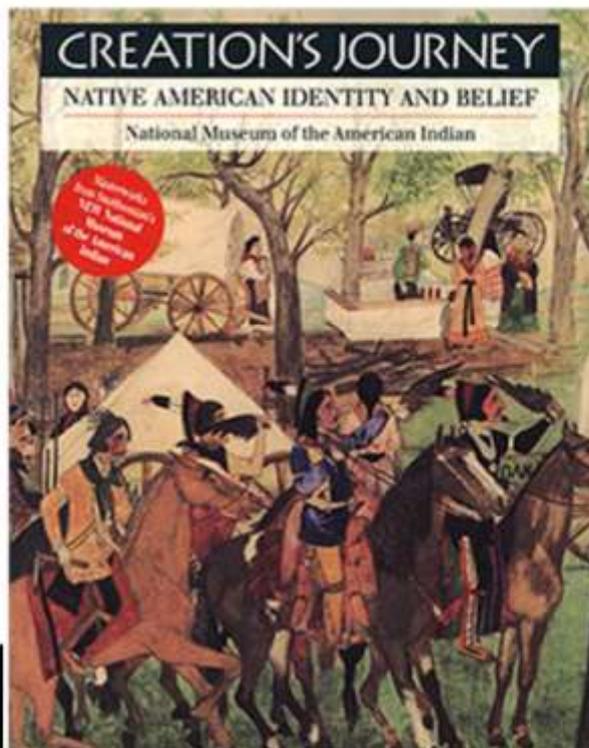


FIGURA 1. Catálogo da Exposição **Creation's Journey: Masterworks of Native American Identity and Belief** (1/8/1994-1/6/1996). GGHC-NMAI. Reprodução.

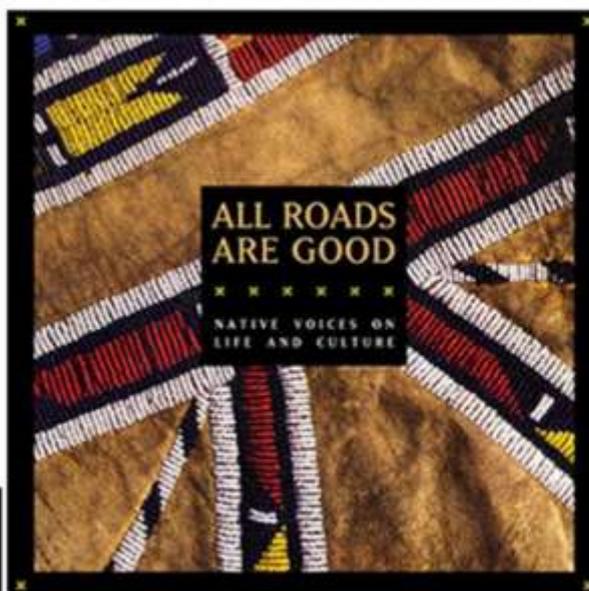


FIGURA 2. Catálogo da Exposição **All Roads Are Good: Native Voices on Life and Culture** (1/8/1994-1/8/2000). GGHC-NMAI. Reprodução.

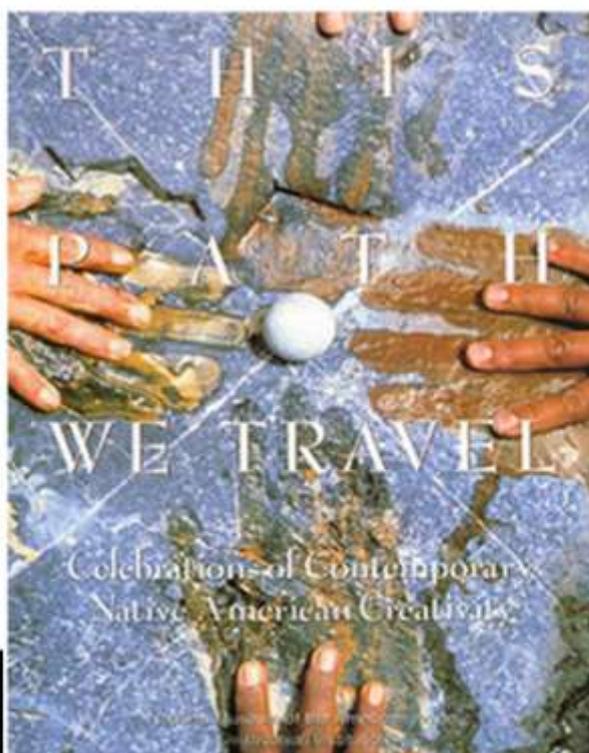


FIGURA 3. Catálogo da Exposição **This Path We Travel: Celebrations of Contemporary Native American Creativity** (1/8/1994-1/8/1995). GGHC-NMAI. Reprodução.

FIGURA 4. Site das Exposições Virtuais **Creation's Journey** e **All Roads are Good** ([www.nmai.si.edu/exhibitions/all\\_roads\\_are\\_good](http://www.nmai.si.edu/exhibitions/all_roads_are_good)). GGHC-NMAI. Reprodução.



FIGURA 5. Site da Exposição Virtual **Creation's Journey** ([www.nmai.si.edu/exhibitions/all\\_roads\\_are\\_good](http://www.nmai.si.edu/exhibitions/all_roads_are_good)). GGHC-NMAI. Reprodução.

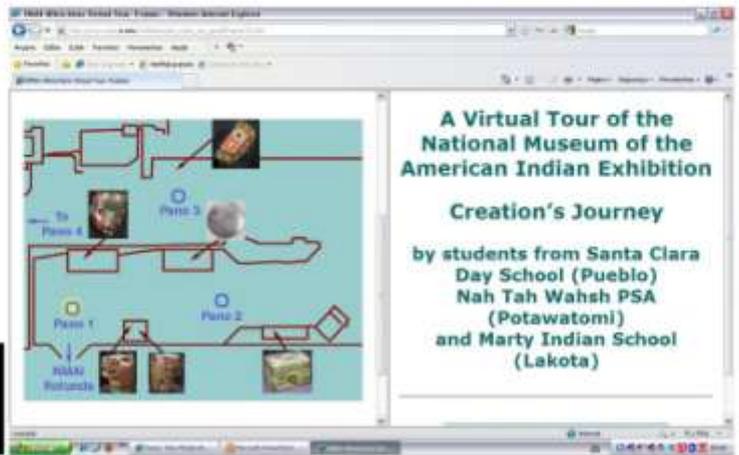
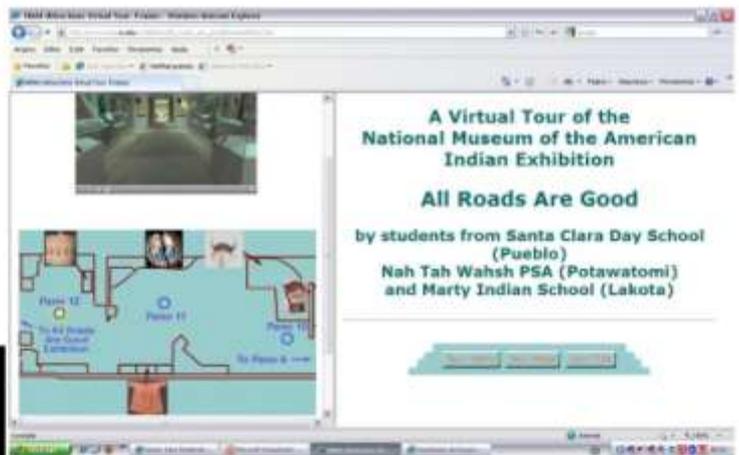


FIGURA 6. Site da Exposição Virtual **All Roads Are Good** ([www.nmai.si.edu/exhibitions/all\\_roads\\_are\\_good](http://www.nmai.si.edu/exhibitions/all_roads_are_good)). GGHC-NMAI. Reprodução.



Approx. 37 Degrees Horizontal Rotation



Horizontal and Vertical Rotation

FIGURAS 7 e 8. **Black on Black Plate** e **Lakota Turtle Amulets**. Site da Exposição Virtual **Creation's Journey**. ([www.nmai.si.edu/exhibitions/all\\_roads\\_are\\_good](http://www.nmai.si.edu/exhibitions/all_roads_are_good)). GGHC-NMAI. Reprodução.

**Black on Black Plate by Maria Martinez**

My aunt Maria Martinez made this pottery plate. She is famous for her pottery work. When I was coming to New York, there was a pot that she made in the airport. When she gathered the clay it was dirt. She sifted the dirt to remove stones. Then she wet the clay and made a piece of art. She polished the surface with sand, over coals to make the pottery shiny. Then she brought the pottery outside, covered it with dry cow manure, and put on and metal sheets on top of the wood she used to fire the pottery. Some black-on-black pottery has designs of lava steps, sun clouds and feathers.

*-Gabriel, Santa Clara Day School*

**Lakota Turtle Amulets**

What are Lakota Turtle Amulets? Do they have any power? The Lakota turtle amulets are an important artifact for many Native Americans. These amulets are kept for a reason. One amulet holds the baby's umbilical cord, and the other amulet protects the baby from any harm. It is no longer heavily practiced by some. My family doesn't use them anymore but we do keep the umbilical cords.

*-Maricela, Marty Indian School*

FIGURA 9. *Cultural Interpreter* e um grupo de alunos: Entrada da exposição **Our Universes**. NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 10. Coletânea de objetos no corredor principal de **Our Universes**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 12. Coletânea de objetos no corredor principal de **Our Universes** (Detalhe). NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 11. Corredor principal de **Our Universes**. NMAI. Fotografia: Walter Larrimore, NMAI.

FIGURA 13. Grupo de alunos no corredor principal da exposição **Our Universes**. NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 14. Entrada para as seções *Santa Clara Pueblo Universe* e *Anishinaabe Universe*. Exposição **Our Universes**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 15. Vitrine do Dia dos Mortos (Detalhe). Exposição **Our Universes**. NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 16. Seção *Santa Clara Pueblo Universe*.  
Exposição **Our Universes**.  
NMAI. Fotografia: Walter Larrimore, NMAI.



FIGURA 17. Seção *Yup'ik Universe*.  
Exposição **Our Universes**.  
NMAI. Fotografia: Walter Larrimore, NMAI.



FIGURA 19. Seção *Mapuche Universe*.  
Exposição **Our Universes**.  
NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 18. Seção *Lakota Universe*.  
Exposição **Our Universes**.  
NMAI. Fotografia: Walter Larrimore, NMAI.

FIGURA 20. Manequins. Seção *Mapuche Universe*.  
Exposição **Our Universes**.  
NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 21. Seção *Lakota Universe* (Detalhe).  
Exposição **Our Universes**.  
NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 22. Seção *Quechua Universe*.  
Exposição **Our Universes**.  
NMAI. Fotografia pelo autor.

FIGURA 23. Máscaras. Seção *Yip'ik Universe*.  
Exposição **Our Universes**.  
NMAI. Fotografia pelo autor.

FIGURA 24. Curadores da Seção *Hupa Universe*.  
Exposição **Our Universes**.  
NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 25. Curadores da Seção *Yup'ik Universe*.  
Exposição **Our Universes**.  
NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 26. *Aurelio and I are anthropologists, but anthropologists of our people. We feel and we practice these things - we are not a group that just observes.*  
Curador Jorge Flores Ochoa. Seção *Quechua Universe*.  
Exposição **Our Universes**.  
NMAI. Fotografia pelo autor.

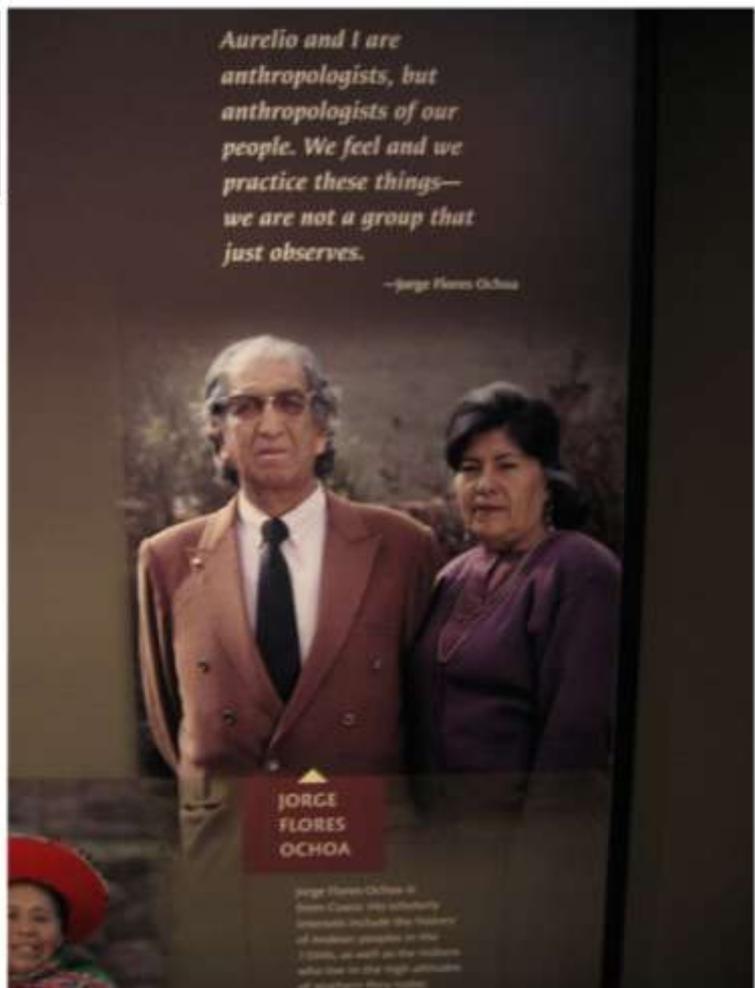




FIGURA 27. *Cultural Interpreter* e grupo de alunos na Seção 1491. Exposição **Our Peoples**. NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 28. Seção 1491 (Detalhe). Exposição **Our Peoples**. NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 29. *Gold Wall*. Exposição **Our Peoples**. NMAI. Fotografia: Leonda Levchuk (Navajo), NMAI.



FIGURA 30. Corredor principal da  
Exposição **Our Peoples**. NMAI.  
Fotografia: Katherine Fogden (Mohawk), NMAI.



FIGURA 31. Seção *Evidence*  
Exposição **Our Peoples**. NMAI.  
Fotografia: Jeff Tabaco.



FIGURA 32. Mapa da Exposição **Our Peoples**.  
NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 33. Seção *Making History*.  
Exposição **Our Peoples**. NMAI.  
Fotografia pelo autor.

FIGURA 34. Seção *Tohono O'odham Nation*.  
Exposição **Our Peoples**. NMAI.  
Fotografia pelo autor.



FIGURA 35. Seção *Ka'apor* (Detalhe).  
Exposição **Our Peoples**. NMAI.  
Fotografia pelo autor.



FIGURA 36. Seção *Wixaritari*.  
Exposição **Our Peoples**. NMAI.  
Fotografia pelo autor.





FIGURA 37. Seção *Eye of Storm*.  
Exposição **Our Peoples**. NMAI.  
Fotografia pelo autor.



FIGURA 38. *Coiled Dragons: Guns as  
Instruments of Dispossession and Resistance*.  
Exposição **Our Peoples**. NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 39. *Stated Intentions: Treaties as  
Instruments of Dispossession and Survival*.  
Exposição **Our Peoples**. NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 40. *God's Work: Bible as  
Instruments of Dispossession and Resilience*.  
Exposição **Our Peoples**. NMAI. Fotografia pelo autor.

## **CAPÍTULO 3**

# **INDIANIDADES**

### 3.1 – Vidas Indígenas

Chegamos, por fim, a terceira e última exposição permanente do NMAI, *Our Lives: Contemporary Lives and Identities*. Localizada no 3º andar do prédio, essa é a exposição que apresenta membros das comunidades indígenas relatando suas dificuldades econômicas e estratégias políticas inventadas para resistir aos obstáculos a que se vêem submetidos em sua vida cotidiana. De acordo com o site da instituição, a tentativa de salvar suas línguas e manter suas artes tradicionais vivas são exemplos da ação continuada dessas minorias étnicas.

As influências externas, mostradas em *Our Peoples*, são apresentadas como forças propulsórias à vitalidade da auto-determinação indígena, refletindo sobre suas escolhas individuais e coletivas, fartamente exibidas em *Our Lives*. De acordo com as curadoras, são estas escolhas que lhes permitem manter sua integridade e identidades culturais, já expostas em *Our Universes*, através de uma continuada reinvenção em seus próprios termos, no século XXI.

As curadoras são: Cynthia L. Chavez, de origem San Felipe Pueblo/Hopi/Tewa/Navajo; a historiadora Gabrielle Tayac, de origem Piscataway; e a historiadora da arte Jolene Rickard, curadora convidada de origem Tuscarona, que também participou da exposição *Our Peoples*. Assim como nesta última, novamente a categoria “sobrevivência” é evocada para presentificar os desejos individuais e coletivos dessas populações na contemporaneidade. Essa idéia é apresentada pelas curadoras logo no texto que abre a exposição:

Now: 21st Century – Native peoples are everywhere in the Americas. We number in the tens of millions. We speak hundreds of languages. We live in the hemisphere’s remotest places and its biggest cities. We are still here. We are not just survivors; we are the architects of our *survivance*. We carry our ancient philosophies into an ever-changing modern world. We work hard to remain Native in circumstances that sometimes challenge or threaten our survival. *Our Lives* is about our stories of *survivance*, but it belongs to anyone Who has fought extermination, discrimination, or stereotypes. (Jolene Rickard, guest curator; Cynthia L. Chávez, NMAI curator; and Gabrielle Tayac, NMAI curator, 2004)

---

Survivance... is more than survival. Survivance means redefining ourselves. It means raising our social and political consciousness. It means holding on to ancient principles while eagerly embracing change. It means doing what is necessary to keep our cultures alive. The term was first put forward by Anishinaabe scholar Gerald Vizenor in his book *Manifest Manners: Postindian Warriors of Survivance* (1994).

A arquitetura desta sobrevivência é mostrada, como nas outras duas exposições permanentes do museu, através da cultura de oito tribos. São elas: the Campo Band of

Kumeyaay Indians (Califórnia, EUA), a comunidade indígena urbana de Chicago (Illinois, EUA), a nação Yakama (Washington State, EUA), os Igloodik (Nunavut, Canadá), os Kahnawake (Quebec, Canadá), os Saint-Laurent Metis (Manitoba, Canadá), os Kalinago (território Carib, República Dominicana) e os Pamunkey (Virgínia, EUA). Ao todo, portanto, o museu apresenta as culturas de 24 tribos presentes em todo o continente americano, do Alasca ao Chile.

Assim que cheguei à exposição *Our Lives* pude observar um interessante recurso utilizado pelas curadoras para evocar a idéia de que os índios americanos estão vivos, em movimento. Constam nas laterais do acesso principal duas grandes telas de cristal líquido exibindo imagens em alta definição de índios contemporâneos caminhando, sem áudio, em *slow-motion*, como se estivessem entrando na exposição. Índios jovens, idosos, mulheres, crianças e até mesmo famílias inteiras adentram simbolicamente o espaço, sob vestes tradicionais e contemporâneas placidamente com um calmo sorriso em seus rostos (Ver prancha 3.1, figura 1).

Como vimos na poética das outras mostras permanentes, o museu não apresenta lições de história indígena em suas seções, mas envolve o visitante num todo único, múltiplo e em movimento em que o aprendizado possível é mais sensorial que racionalizado. A ênfase é sobre a noção de uma experiência estética diante da profusão desarranjada de objetos, cenários elípticos, volutas e uma paleta de múltiplas cores buscando promover capturas cognitivas e comunicações involuntárias.

Nesta direção, as telas na entrada de *Our Lives* parecem insinuar por alguns instantes a transmutação do visitante em índio. Os índios do vídeo entram placidamente sorrindo em suas próprias vidas, *Our Lives*. Aos olhos do visitante, essas telas parecem anunciar uma escalada heróica iniciada em *Our Universes*, terminando nessa exposição que mostra a tomada de consciência dos índios de suas próprias vidas e novos começos, guiados por suas próprias categorias.

Mas quem são os índios que se vêm entrando na exposição? Será esse um museu apenas para índios? Quem é e quem não é índio? O que e quem tem primazia para garantir a distintividade e a singularidade de uma condição indígena? Como veremos, a exposição retoma e provoca o visitante com perguntas como estas. A sensação de comunhão e transporte que as telas parecem promover são apenas a “armadilha” inicial do que está por vir.

Ao circularmos pela exposição aleatoriamente, é possível ter certas percepções e intuições interessantes das escolhas curatoriais. A área da sala em que está localizada a

mostra é de aproximadamente 789 m<sup>2</sup>, como a das outras exposições. *Our Lives* é labiríntica e fluída (Ver prancha 3.4 e 3.5). Não há roteiro certo dentro da sala, ao contrário das outras mostras em que o visitante é compelido a seguir pela disposição dos cenários em um encaminhamento discursivo. As cores e recursos cenográficos que representam as oito culturas em questão parecem ora se confrontar, ora dialogar.

Uma ênfase nas relações e nas variações das questões e dilemas cotidianos dessas oito tribos aparece através da conjugação entre tradição e alta tecnologia; em como natureza, culturas aldeãs e urbanas. Alguns cenários como os da seção dedicada aos índios Kalinago (Caribe, República Dominicana) parecem estar se dissolvendo, considerando-se que o *plotter* com as *assemblages* de fotos que os constitui é mostrado como mosaicos em expansão. Encaixe e desencaixe? Territorialização e desterritorialização?

O cenário principal que abre *Our Lives* apresenta, através de múltiplos textos, fotos e vídeos, o problema da diversidade indígena. São apresentadas (e questionadas) as diferentes demarcações da condição indígena ao longo da história. O eixo central da exposição é a afirmação problemática da condição indígena através da categoria “identidade”, continuamente evocada nessa sala.

### **3.2 – 100% Humanos, Totalmente Nativos**

Em resposta aos dilemas da sociologia e antropologia pós-colonial e pós-moderna, alguns antropólogos contemporâneos têm tentado elaborar saídas por meio de um difuso movimento intelectual, nomeado por alguns de seus participantes como antropologia imanentista, simétrica ou pós-social. Alguns membros desse grupo apontam um uso desmedido da categoria “identidade” na antropologia acusando aqueles que a utilizam, dentre uma vasta gama de estigmatizações, de funcionalistas, vinculados a uma sociologia dos interesses, afastados das conceitualizações nativas. Durante o mestrado convivi com muitas dessas idéias, mas tive que reconsiderá-las na medida em que os “nativos” do NMAI, enquanto “*Native*” utilizam “identidade” todo o tempo, substantivamente.

No site da instituição, os índios do NMAI quando apresentam a exposição *Our Lives*, definem identidade como quem é você, como você se veste, o que você pensa, onde você se localiza e como você se vê no mundo. Eles afirmam que a linguagem, o

lugar de sua origem, a participação como membro de uma comunidade de costumes e crenças, bem como a consciência política e social de sua condição constituem o que eles entendem por identidade. O problema da demarcação das identidades, assim como suas fronteiras de autenticidade e legalidade é, portanto, um legado perverso das políticas públicas norte-americanas que visam discriminar verdadeiros e falsos indígenas. De acordo com o site, o objetivo do destaque da questão identitária na mostra é reivindicar o reconhecimento étnico nos termos das nações indígenas americanas que o reivindicam, algumas dessas reivindicações em exibição nessa mostra.

Quando entramos em *Our Lives* somos confrontados com essa panóplia conceitual. Na seção *The Faces of Native America*, exibem-se 80 fotografias de índios de diversas partes do continente, feitas entre 2003 e 2004 por Cynthia Frankenburg. Contrastando com o mural de pinturas oitocentistas de George Catlin em *Our Peoples*, pessoas de traços fenotípicos, idades, sexos, cores e estilos de vida diferentes constituem um mosaico dos índios, a maioria sorrindo, representando a sobrevivência indígena de que falam as curadoras (Ver prancha 3.1, figura 2, e prancha 3.2).

O interessante é que neste mosaico a grande maioria dos escolhidos não está trajando roupas que poderiam ser identificadas como tradicionais ou étnicas, mas roupas contemporâneas, indicando aos visitantes que os índios estão por todos os lados e possuem diversas heranças e faces, para além das reservas e dos estigmas de indianidades no passado. Entre as fotos, pude identificar Ramiro Mattos, o arqueólogo quechua, curador do NMAI, e W. Richard West Jr, ex-presidente do NMAI.

No centro do mosaico, há cada uma com uma cor diferente, está um vídeo que mostra uma imagem inicial em preto e branco de uma índia com o rosto pintado dividido em quatro partes. Sua expressão é séria, contemplativa, congelada<sup>1</sup>. De repente, o rosto da índia se transmuta em quatro novas faces de índios diferentes, fragmentando-se novamente dessa vez em seis partes de índios distintos, sob múltiplas cores, de forma intermitente. Ao lado do vídeo está o texto que abre a exposição:

Fully Native: Who is an Indian? A Native American? An indigenous person? American Indian, First Nation, or Aboriginal? All these labels are used, but none is entirely correct. Who decides? Are you a full blood? Half blood? Quarter blood? The question of how much “Indian blood” you have – also

---

<sup>1</sup> Esta imagem também é a capa do livro *Native Universe: Voices of Indian America*, de autoria de Gerald McMaster (Plains Cree/Siksika) e Clifford E. Trafzer (Wyandot), e ‘publicação-manifesto’ sobre a instituição, publicada por ocasião de sua inauguração, em 2004. A índia que aparece na capa do livro e na exposição *Our Lives* é Sonja Holy Eagle, de origem Lakota, e é a interpretação contemporânea que evoca o simbolismo antigo *Native American* das quatro direções. Ele fora fotografado por Keri Pickett no set das filmagens de “*Lakota Woman: Siege at Wounded Knee*”, de 1994.

called “blood quantum” – began with European contact. This colonial way of thinking continues when we keep defining ourselves by blood. What part of you is Native? Is it your head? Your heart? Maybe it’s your thoughts. But it is not just your blood. We are the sum of all our parts. All human. One hundred percent. And fully Native. (*Jolene Rickard, guest curator, and Gabrielle Tayac, NMAI, 2004*)

Somos todos humanos, somos todos nativos, afirmam. No entanto, perguntam: “*Who is Native? Who Decides?*” Após a proclamação crítica de que a legitimidade da indianidade não está num dado percentual de sangue, mas na soma de todas as partes – do parentesco à cultura, dos afetos às idéias – as curadoras denunciam a imposição de classificações e identidades exógenas sobre as diferentes conceitualizações dos mundos indígenas e sua redução em um todo “*Indian*” após o contato com o mundo europeu:

Defining who and what Native Americans are became an obsession that lasted for centuries. Like everyone else in the world, the identity of individual native people is shaped by many factors – including family, culture, and the larger world around us. Unlike most people, we have also had identities imposed on us. Outsiders have tried to define and label us ever since Contact five centuries ago. Europeans generally believed indigenous peoples were inferior. That belief and its consequences survive in both explicit and subtle forms in the 21<sup>st</sup> century. – *Jolene Rickard, guest curator, and Gabrielle Tayac, NMAI, 2004.*

No entanto, o NMAI se utiliza do conceito aglutinante “*American Indian*” para tratar de todas estas diferenças indígenas, mas destaca em *Our Lives*, a querela histórica entre Las Casas e Sepúlveda em torno da natureza indígena. Nativos na diferença ou na igualdade? Rickard aponta para ambos os lados quando busca esclarecer ao visitante a origem do termo “*Indian*” após a chegada dos Europeus nas Américas, mas em seguida aponta os riscos de ser “diferente”, quando isto pode levar ao racismo.

Essa questão, deixada em aberto para o visitante, é evocada no texto da curadora que pretende denunciar os estigmas das epistemes classificatórias:

Las Casas vs. Sepúlveda: In 1550, a great debate raged between two Spanish priests about the nature of American Indians, and their arguments about subjugation versus assimilation echo down to the present day. Juan Ginés de Sepúlveda contended that Indians were natural slaves. Bartolomé de las Casas was a steadfast advocate for treating Indians like any other subjects of the Spanish crown. The debate never really had a winner, since the royal commission assigned to judge it disbanded before reaching a conclusion.

---

Sepúlveda: Those who surpass the rest in prudence and talent, although not in physical strength, are by nature the masters. Those, on the other hand, who are... slow to understand, although they have the physical strength necessary for the fulfillment of all their necessary obligations, are by nature slaves, and its proper and useful that they be so...

Las Casas: All mankind is one... and no one is born enlightened. From this it follows that all of us must be guided and aided at first by those who were born before us. And the savage peoples of the earth may be compared to uncultivated soil that... has within itself such natural virtue that by labor and cultivation it may be made to yield sound and healthful fruits.

Racismo religioso tornado científico, Rickard e Tayac denunciam o racismo científico em seu enquadramento dos indígenas como inferiores, justificando a negação

dos interesses indígenas na negociação de tratados, assim como a perda dos direitos civis individuais e coletivos para estas populações:

Is my identity in a scientific chart? Scientific measurements for determining race were often used to promote the idea that non-white communities were inferior. Sociological studies pointed to the lack of “progress” and material wealth of Native communities. In many cases these studies were used to justify the denial of civil and treaty rights to individuals and communities. (*Jolene Rickard, guest curator, and Gabrielle Tayac, NMAI, 2004.*)

O problema do racismo científico também está presente na exibição do texto original do antropólogo Franz Boas, *The Half-Blood Indian*, de 1894. O antropólogo alemão que fundou a antropologia americana e é tido como o pai do relativismo cultural, crítico do racismo das antropologias evolucionista e difusionista, é apresentado como racista na exposição do NMAI. Nesse artigo, ele teria contribuído para uma identificação indígena em torno de características fenotípicas, relacionado atributos culturais a traços corpóreos e a aparência. Segue o texto:

Is my identity in how I look? Classifying people by their physical features was common throughout much of the 20<sup>th</sup> century. Here, anthropologist Franz Boas shares his thoughts on the offspring of Native and white parents. (*Jolene Rickard, guest curator, and Gabrielle Tayac, NMAI, 2004.*)

---

We find that the Indian type has stronger influence upon the offspring than the white type... expressed in the great frequency of dark hair and dark eyes among half bloods. It may be that dark hair and the wide face are more primitive characteristics of man than the narrow face and light eyes of the whites. Then, it might be said that the characteristics of the Indian are inherited with greater strength because they are older. (*Franz Boas, The Half-Blood Indian (1894).*)

Questionando a série de documentos legais usados para regular a indianidade legítima na história americana, as curadoras Rickard e Tayac questionam os “encantamentos documentais” usados pelo governo em sua autoria e autoridade para sagrar autenticidades identitárias indígenas nesta seção (Ver prancha 3.3). É através do tom crítico e político dos textos que abrem desta seção chamada *Body and Soul*, em *Our Lives*, que os dilemas das vidas indígenas contemporâneas vão sendo apresentados e ainda que timidamente, denunciados.

Quais conteúdos estão por baixo dos enquadramentos aplicados aos índios transmutados como Outros a serem tutelados? Questionando a documentificação dos mundos indígenas em termos exógenos, elas perguntam em “*Does my identity come from the government?*”, “*Is my identity a number?*”, “*Is my identity on a piece of paper?*”.

No entanto, elas observam a apropriação reinventada desses instrumentos de controle externos pelos próprios indígenas, quando apresenta a controvertida querela da demarcação da indianidade através de percentuais sanguíneos:

In the United States, for most of the 20<sup>th</sup> century, the federal government defined who was Native. In the 1970s, the Supreme Court ruled that decisions about membership rested with Native communities. Today Native nations define membership, but the U.S. government still defines identity by issuing Certificates of Degree of Indian Blood. Since the law defines American Indians as enrolled members of federally recognized “tribes”, Native people who lack federal status are often not classified as American Indians – at least not by the U.S. government. (*Jolene Rickard, guest curator, and Gabrielle Tayac, NMAI, 2004.*)

Questionando a burocratização da indianidade autêntica nos Estados Unidos, as curadoras mostram exemplos dos dilemas e controvérsias em torno da condição de ser “índio no papel”, “índio de carteirinha”:

In some instances a single document with the word “Indian” established one’s Indian status for the U.S. government. This was the case for Maria Antonia de Jesus of Monterey Council, California, whose application was approved in 1936. In 1939, John Edward Moore of Denver, Colorado, applied for federal recognition as a “half-blooded Cherokee.” The government rejected Mr. Moore’s application on the basis of insufficient documentation. Establishing Native affiliation for federal recognition can be a long, painstaking process. It involves genealogical data, official documents, and much research. Many Native people not residing on Native lands have found it difficult to become enrolled. – *Jolene Rickard, guest curator, and Gabrielle Tayac, NMAI, 2004.*

Artistas indígenas como James Luna (Luiseño) e Hulleah J. Tsinhnahjinnie (Dine/Seminole/Muscogee) têm também seus trabalhos mencionados nessa parte da exposição por terem questionado os critérios cristalizados de demarcação de indianidades autênticas. Tsinhnahjinnie aparece com o rosto repleto de medidas e números como uma resposta ao *Indian Arts and Crafts of 1990*, em que indígenas trabalhavam junto ao governo na demarcação das fronteiras da verdadeira *Native art* americana. Luna é apresentado através de sua performance “*The Artifact Piece*”, exibida originalmente em 1987, no *Museum of Man* em San Diego, onde coloca seu próprio corpo numa vitrine, questionando a exibição de culturas nativas nos museus como mortas ou como sendo apenas parte do passado.

Passado que é evocado, como vimos, através de documentos que comprovem a ancestralidade nativa. Portanto, por mais que os índios euforicamente proclamem sua sobrevivência e vitalidade na transformação criativa e reinventada de suas tradições, o passado é constitutivo do presente reinventado, não podendo ser inteiramente abandonado. O museu aponta, de um lado, para as tradições míticas e suas heranças num passado ancestral e natural constitutivo e reinventado na história, e de outro. para os dilemas do presente em novas e contínuas indianidades.

Fica a questão: Natureza ou cultura? Ênfase no biológico ou no simbólico para garantir seu reconhecimento étnico? Estas questões, mal resolvidas quando se trata de falar sobre os índios enquanto “diferenças nômades e perspectivas”, ou ainda os Outros

nas políticas nacionais, e em particular na antropologia – também são mal resolvidas nas exposições do NMAI, como pretendo desenvolver adiante.

Ancestralidade, natureza e tradições estão presentes em *Our Universes* e *Our Peoples*, mas a indefinição entre o sangue (como índice de parentesco, ancestralidade e tradições) e a cultura (e suas variações arte, idioma e linguagem) como diferenciadores dos indígenas está presente em *Our Lives*, através dos textos das curadoras. Ainda sobre os dilemas do “sangue indígena” como diferenciador étnico, verifica-se:

Is my Identity my Blood?: In the 1930s, the U.S. government tried to regulate who was Native by means of “blood quantum” (how much “Indian blood” someone has). The Indian Reorganization Act of 1934 states: *The term “Indian” as used in this Act shall include all persons of Indian blood who are members of any recognized Indian tribe now under Federal jurisdiction, and all persons who are descendants of such members who were, on June 1, 1934, residing within the present boundaries of any Indian reservation, and shall further include all persons of one-half or more Indian blood...* Unwilling to trust Native people’s own claims of identity, the Bureau of Indian Affairs preferred racial measurement. The BIA set to work photographing and charting Native families in order to calculate blood quantum. Today, individual Native communities decide who their members are. Many still use blood quantum as a qualification; others rely on traditional forms of descent – or federal or state recognition. (*Jolene Rickard, guest curator, and Gabrielle Tayac, NMAI, 2004.*)

Sobre as línguas indígenas, produtos da cultura, como diferenciadores, podemos observar a seguinte posição das curadoras:

“Language is part of our identity. Deeply embedded in our Native languages are philosophical ideas that skip across centuries to the center of our universes. Governments tried to silence us, but still we make our voices heard. Today, we use every means available to pass our languages to the next generation. We can see films made in Seneca, Zaporó, Hopi, and Inupiat; check out websites in Quechua, Aymara, Lakota, and Cherokee; download songs in Cree, Shuar, and Hawaiian. Art is a visual language, and when contemporary Native artists use the vocabulary of tradition, they, too, are keeping a language alive. When they use that vocabulary in a new way, they show that we can innovate yet remain connected to our Native identity. Embracing change, while holding on to our philosophical center, is survivance. – *Jolene Rickard, guest curator, and Gabrielle Tayac, NMAI, 2004.*”

Questionando as identidades como entidades congeladas e discretas, as curadoras indígenas do elogiam a transformação como condição de sobrevivência, variação sobre uma substância nativa comum, ancestral e tradicional, para além de critérios como os da BIA, que elas apontam no texto acima. A substantividade existente sob essas singularidades não é marcada por critérios de medida racial, mas pela diversidade de línguas indígenas, fechando esta seção da exposição:

Language Facts: Half of the languages spoken in 1492 in North America are still spoken today. Without support, only 20 of these 200 languages will survive the next 60 years. In North America, 72 Native languages are spoken by only a few elders. In Mexico, millions speak indigenous languages, including two million Nahuatl speakers. Across Central America, five to seven million people speak Maya. South America has approximately 13 million Quechua speakers. In several South America countries, indigenous languages are official languages, along with Spanish: Quechua in Peru and Bolivia, and Guarani in Paraguay.

A evocação das línguas indígenas parece apontar para uma linguagem indígena sob as variações dialetais. Uma gramática universal chomskiana ou um corpo outro? Cognitivistas ou multi-naturalistas? A conclamação à manutenção das línguas indígenas e sua vitalidade parece sugerir que são as línguas o “sangue” da cultura, metáfora que evoco aqui como hipótese para pensar a instabilidade do estatuto “indígena” entre natureza-tradições-mitos-ancestralidade; e cultura-história-transformação-criatividade.

*All human, one percent native.* Se todos somos humanos e todos nativos, existe um humano para os índios do NMAI? Existe um estatuto ‘nativo’? O que seria a categoria nativa de ‘humano’ e de ‘nativo’ na demarcação de suas identidades? Uma natureza humana com variações na cultura, aos moldes das concepções científicas e filosóficas modernas? As curadoras pretendem reafirmar ou negar uma distintividade indígena? Questões como estas, sobre as fronteiras e legitimidades da indianidade, ficam em aberto como um significante flutuante, lançado sobre o público visitante.

### **3.3 – Tradições, Inovações**

Apresentado o problema central de *Our Lives* através dos textos dos painéis da seção inicial sobre identidades, *The Faces of Native America*, pretendo agora percorrer as proposições sobre os dilemas contemporâneos das oito tribos ou nações<sup>2</sup> apresentadas nesta exposição. Vale notar que *Our Lives* é a que possui menos objetos em exibição em todo o museu, se a comparamos com *Our Universes* e *Our Peoples*. O foco recai sobre as fotografias, recursos midiáticos de alta tecnologia e textos. Além disso, como disse antes, ao contrário das outras exposições permanentes em que o visitante pode seguir um roteiro possível indicado pela disposição dos cenários, e pelo mapa que introduz a sala expositiva, *Our Lives* permite uma visitação aleatória decorrente de seu *design* fragmentado. Sigo aqui, pois, uma ordem possível dentre outras de visitação.

Começo meu sobrevôo na seção dedicada aos índios Kumeyaay (Califórnia, EUA). O cenário que os retrata é composto por diversas fotografias. Fotos menores mostram mapas com a localização de suas reservas. Já as fotos maiores, apresentam diversos personagens: um jovem Kumeyaay sorrindo, uma mulher dançando, um jovem

---

<sup>2</sup> De acordo com o livro *Do All Indians Lives in Tipis? Questions and Answers from the National Museum of the American Indian*, editado por Sally Barrows, não existe consenso acerca do uso do termo politicamente correto. Portanto “tribe” ou “nation” são usados simultaneamente, assim como “Indian”, “American Indian”, “Native American”, “Indigenous people” são alguns dos termos usados por indígenas e não-indígenas na América do Norte, embora algumas tribos do Canadá prefiram o termo “First Nation”.

que parece um filho entre dois homens mais velhos e obesos, carregando chocalhos em suas mãos. Estes índios estão, por sua vez, localizados entre o artesanato e as paisagens onde eles vivem na atualidade (Ver prancha 3.4, figura 17).

No meio deste cenário, vitrines exibem cestos tradicionais e um vídeo numa imensa TV LCD exhibe as terras onde vivem os índios Kumeyaay. Alguns *quotes* como: “*My roots are here*” e “*Where I come from: The people don’t think We are*” são chamadas que evocam os impasses em torno do reconhecimento das matrizes indígenas dos Kumeyaay contemporâneos, como que relembrando ao visitante que as origens Kumeeyaay ainda estão vivas, frente às transformações.

Diferentemente aos Kumeyaay que escolheram paisagens e cestarias tradicionais como cenário de sua exposição, os curadores da seção “*All Tribes Nation: Chicago’s Thousands of Urban Indians*”, sobre as comunidades indígenas urbanas de Chicago, montaram um *living room* intitulado “*urban home*” com fotografias dos familiares em quadros nas paredes, um sofá coberto com uma manta tradicional, e uma estante com um *tipi* em miniatura, além de outros *souvenirs*. No centro da sala dos índios urbanos de Chicago, há uma televisão mostrando uma apresentadora de telejornal indígena relatando os aspectos e dilemas dessa comunidade na atualidade (Ver prancha 3.6, figura 23).

No conforto de suas casas na grande metrópole seriam os índios urbanos de Chicago ainda indígenas? O que fizeram de suas tradições? No noticiário legendado que passa na TV é destaque o problema da perda da indianidade e da importância de se redescobrir indígena através de organizações familiares e comunitárias. Esses temas, dentre outros como os dilemas de ser “*half*”, indígena ‘pela metade’, são problematizados nos textos desta seção:

#### Recovering Identity

I felt I needed to reconnect with my Chickahominy identity because that part of me was not being nurtured. I knew I was part Indian and needed to find, for my own healing, who my people were. (*Jennifer Scott (Chickahominy/Choctaw/African American), 2003*)

Some Native people living in Chicago have lost touch with their culture and identity because they were adopted or grew up in non-Native foster homes. The search for their tribal identity often begins by connecting with individuals in the community and with local organizations such as the Native American Foster Parents Association (NAFPA). All together, we try to help Native people reconnect with their long-rost roots. (*Chicago Native Curators, 2003*)

Os índios Yakama (Washington State, EUA), próximos da seção dedicada aos índios de Chicago, têm sua seção conceitualmente vinculada à dos índios Kumeyaay. O

da seção Yakama apresenta sua localização geográfica, assim como fotografias tematizando a comunidade dos Yakama, paisagens e interiores de suas habitações. A fotografia de fundo remete novamente à cestaria tradicional, já que o destaque é dado à cor e às linhas do suporte material com que estes objetos são feitos. Em primeiro plano, há um fundo verde e quatro índias Yakama com trajes tradicionais sorrindo, uma ao lado da outra. Uma delas, *Miss Yakama Nation*, está usando uma coroa e uma faixa remetendo aos concursos de miss, amplamente realizados nos Estados Unidos e também nas comunidades indígenas (Ver prancha 3.4, figura 15).

Entre o cenário, objetos tradicionais como tambores, bonecas, *moccasins* e cestos são exibidos ao lado de objetos contemporâneos, como bonés, camisetas, contêineres, uma caneca, e até a coroa de *Miss Yakama*. Os bonés possuem bordados remetendo ao tratado realizado em 1855, assim como o selo “*Yakama Forest Products*”; também presente na caneca em exibição. Já a camiseta da mostra é comemorativa do tratado estabelecido entre o governo americano e os Yakama em 2001. A *Miss Yakama*, os objetos tradicionais e cotidianos parecem apontar para uma conciliação entre as tradições e a cultura de massa como as sobrevivências de que falam as curadoras.

Ínterim entre tradição e modernidade que também salta aos olhos dos visitantes na passagem pela seção dedicada aos índios Igloolik (Nunavut, Canadá). Uma grande instalação que se assemelha a uma pirâmide irregular feita de *boxes* quadrangulares e retangulares rouba a atenção do visitante (Ver prancha 3.5, figura 20). De acordo com Berlo e Jonaitis (2005:24) esta obra se chama *Inuksuk* e representa a direção, as marcas e o esconderijo de alimento dos índios Igloolik. Cada *box* que compõe a estrutura é um monitor que exhibe a vida cotidiana destas populações através de tomadas internas de sua vida comunitária até grandes *takes* sobre sua ação extrativista em gélidas paisagens.

O painel principal da seção dos Igloolik mostra pequenos mapas e bandeiras, assim como uma foto noturna de uma vila Igloolik no gelo, onde um deles sob peles desponta em primeiro plano. “*Here in Igloolik, we’re motivated young people to respect their culture and preserve it for future generations.*” Através desta chamada, os Igloolik apontam seu interesse em preservar sua cultura tradicionais frente as transformações globais.

Ainda na seção Igloolik pode-se observar nos textos dessa sala, a menção as transformações sobre as tradições inuit, reinventadas à sua maneira (Ver prancha 3.6, figura 22). Exemplos como esse, me remetem novamente às reflexões de Sahlins (2004) quando este nos fala dos renascimentos indígenas e de suas ações criativas diante do

mundo globalizado, criando suas próprias versões das influências exógenas. Aproximando-se dessa proposição está o texto que abre a exposição desses índios:

We use to live out on the land year round – hunting, fishing, and moving from place to place. In the 1960s, many of us settled in Igloodik, where health, government, and education services as well as churches were centralized. Education contributed to the greatest change in our community. Today we work to maintain our Inuit culture and language in the face of continued change. We use that works – combining Inuit knowledge and practices with Western conveniences. This exhibit is about our lives today. We talk about things we remember in our lifetime and the impact the world has on us. We don't live in igloos anymore! (*Igloodik Curators, 2003.*)

Problemas semelhantes são tematizados pelos curadores Kahnawake (Quebec, Canadá) em sua exposição logo ao lado. Novamente as fronteiras e unidades utilizadas para demarcar um estatuto congelado e estereotípico indígena são questionadas. Enquanto os antropólogos ingleses e franceses conclamam *divíduos* e pessoas distribuídas (Gell 1998, Strathern 2006, Latour 2002), americanos falam de pessoas fractais (Wagner 1981) os índios Kahnawake lembram que para além da cultura unificante, existem as diferenças culturais:

We're not all cut from the same mold. We may all be Kahnawa'kehró:non, but we're all individuals. We all have our own approaches, attitudes, and characters. – *Joseph Tokwiwo Norton, 2003.*

Novamente a interatividade entra em cena. Nesta seção de *Our Lives*, o visitante poderá acessar detalhes da cultura Kahnawake tocando a tela de um computador – desde objetos tradicionais até notícias da tribo, publicadas em periódicos americanos. Tais jornais compõem, ao lado de vídeos em que os índios falam sobre si mesmos, a imagem que encobre todo o módulo dos Kahnawake, assim como um rio no plano de fundo e um dos curadores anciãos em primeiro plano. Um dos textos que introduz a legenda das micro-fotos no cenário alerta que o tradicionalismo Kahnawake está vivo e vigoroso, sendo não apenas uma questão de governamentalidade, mas de espiritualidade. Mas o que é essa espiritualidade? Os Kahnawake não aprofundam a questão na exposição, ficando as respostas a cargo dos visitantes.

Se a espiritualidade é o que garante a vitalidade das coisas tradicionais Kahnawake acima das transformações, é necessário constituir instrumentos de legalidade e inalienabilidade para estas tradições. É desta maneira que eles exibem em sua mostra a *Declaration for the Return to Traditional Government*, assinada por 12 membros do *Mohawk Council of Kahnawake*, em 2000. De acordo com o documento, os índios Kahnawake foram perdendo paulatinamente sua cultura e idioma graças às

imposições de políticas de governo, o que lhes daria o direito de reivindicar hoje o modelo anterior de gestão da comunidade e a preservação de suas identidades.

Essa tentativa de legalizar e formalizar as fronteiras culturais dos Kahnawake também é expressa por meio do *Haudenossaunee Passport*, que identifica os Kahnawa'kehró:non como cidadãos da *Iroquois Confederation* (Ver prancha 3.6, figura 24). Mas qual é a *location* da cultura desses índios? Aqui destacam-se seus empreendimentos comerciais entre o Canadá e os EUA, especialmente os desenvolvidos pelos *ironworkers* Kahnawake, que trabalharam na construção do *Empire State Building*, do *World Trade Center*, do *Rockefeller Center*, dentre outros monumentos do poder americano. Atualmente, os Kahnawake têm *free pass* entre o Canadá e os EUA, tendo se tornado um exemplo de reconhecimento e soberania para as reivindicações de outras nações indígenas.

Seriam os *flashes* informativos das vidas indígenas contemporâneas em *Our Lives*, vistos até agora, um conclave à tomada de consciência dos índios americanos de sua riqueza cultural, através de variações conceituais freqüentes nas mostras do NMAI, como “heranças”, “tradições” e “identidades”? Uma convocação simbólica à guerra, portanto? Poderíamos dizer que sim, quando nos confrontamos com um imenso tanque no meio da exposição dos índios Saint-Laurent Metis (Manitoba, Canadá). Afinal, é preciso uma tomada de posição já que os mundos tradicionais indígenas estão se fragmentando, como insinuam os cenários da seção dedicada aos índios Kalinago (Território Caribe, Dominica). Nesta seção podemos observar algumas chamadas que apontam suas transformações econômicas, como “*Caught in the Wave of Tourism*” (Ver prancha 3.4, figura 16).

Mas o NMAI é pacifista, sem genocídios, um *Green Museum* com mensagem *New Age*, como temos visto. O tanque em exibição em *Our Lives* não é declaração de guerra. É mais um exemplo da nativização de elementos culturais exógenos, desta vez pelos índios Métis, tendo sido utilizado para pescaria nas regiões árticas onde se encontram no Canadá (Ver prancha 3.5, figura 21). Atrás do surpreendente e inesperado tanque, há uma fotografia destes índios pescando no gelo e uma afirmação da adaptabilidade dos Métis na voz de um de seus curadores: “*My father used to fish in the winter, trap muskrats in the spring, and he was a carpenter in the summer. The Metis are a very adaptable people (Jules Chartrand, 2003)*”.

Adaptações e inovações que não descaracterizam por completo as tradições que marcam a singularidade de cada uma destas tribos, como é o caso dos índios Pamunkey (Virgínia, EUA), que fecham a exposição *Our Lives*. Embora o contato com os europeus tenha alterado algumas de suas cerâmicas, eles afirmam que ainda produzem sob suas poéticas tradicionais, divulgando suas tradições aos turistas que visitam suas reservas, simultaneamente a manutenção de sua subsistência com esta fonte de renda, garantindo o que garante o sucesso de vendas aos turistas que visitam suas reservas. “Adaptação” aparece novamente na exposição como “sobrevivência”, e “criatividade” como a “produtividade” que garante sua permanência, sob seus próprios termos:

Creativity: Just 50 years ago, if it wasn't for the people making pottery, no one would even know about the reservation. That was our link to the outside world. The pottery was what tourists saw and the only reason they came: to buy the pottery. (Warren Cook, 2002.)

---

The advent of European metal pots replaced some ceramics, but the pottery tradition survived. (...) Pamunkeys still make traditional pottery using techniques and tools handed down for generations. They view pottery and other arts as a way to maintain their traditional culture while adapting to modern times. (Ann McMullen, NMAI, 2003.)

A evocação do impacto global nas transformações de seu “*physical and cultural environment*”, termo presente em sua exposição, é usada para negociar o reconhecimento legal e a soberania dos Pamunkey diante dos governos estadual e federal, garantindo-lhes a participação nos programas de ajuda financeira dedicados às tribos reconhecidas nos EUA. Eles afirmam na exposição, que estão no Estado da Virgínia há mais de 12 mil anos, mantendo seus laços com suas terras onde constituíram seu “*way of life*”, outro termo por eles utilizado:

Longevity: We've been here for thousands of years. Our history is documented in our way of life and is written in arrowheads and pieces of pottery. (Jeff Brown, 2001.)

---

Our physical and cultural environment has changed over time. What began as a hunting and gathering existence thousands of years ago shifted to agriculture. Since the arrival of non-Indians 400 years ago, we have faced – and adapted to – powerful social and cultural changes. Through it all, we have maintained our bond to the land. – Pamunkey Curators, 2003.

A cultura material dos Pamunkey, representada por suas cerâmicas e flechas na exposição, é apontada como documento histórico que testemunha a legalidade da longevidade destes índios nas negociações da soberania. Esta última é constituída por uma chefia, uma chefia assistente e um conselho de sete membros eleito a cada quatro anos. Só os homens residentes dentro da reserva podem participar da eleição dos membros do conselho; fundamental à normatização da vida da reserva e à representação

dos interesses Pamunkey junto aos governos. Mas, segundo seus curadores a soberania possui seus limites:

Sustainability: Tribal sovereignty is Native people's inherent right to self-government. The Pamunkey Tribe maintains its sovereign powers – including regulation of our reservation – through our tribal government. The federal government knows we're here and that we're Indian, but we are still seeking formal recognition of our sovereignty as a tribe. Under federal recognition, tribes have greater autonomy, but their sovereignty is still limited. (*Warren Cook, 2002.*)

Diante das limitações decorrentes das políticas governamentais, suas contínuas restrições e tutelamentos, quais escolhas a fazer e quais caminhos seguir? Essa questão atravessa toda a exposição que ora enfoca a urgência da manutenção das tradições, e ora elogia a vitalidade, altivez e criatividade das transformações.

É sob este aparente impasse entre tradições e inovações que podemos encontrar por um dos corredores da exposição um cenário com fotografias ampliadas mostrando uma máscara Yup'ik, um cesto Mohawk em formato de morango e *moccasins* Kiowa, três objetos tradicionais. No entanto, ao nos aproximarmos veremos no centro de cada fotografia uma vitrine exibindo uma máscara de alumínio feita pelo artista Lawrence J. Beck (Yup'ik) com utensílios de cozinha, um cesto feito pelo artista Gail Tremblay (Onandaga/Mi'kmaq) com filme de 16mm, e um colorido par de tênis *Converse All Star* com índias bordadas, intitulado “*Kiowa moccasin leggings*” (Ver prancha 3.7).

### **3.4 – Dilemas, Reivindicações**

Limites, obstáculos, conflitos, opressões; assim como debates, dissensos, negociações e resistências estão presentes na vida cotidiana dos índios de *Our Lives*. Entre as oito tribos representadas nessa exposição, a curadoria destaca na voz dos próprios manifestantes indígenas seus reclames por melhores condições de vida, direitos sociais e cidadania não apenas nos Estados Unidos, mas em diversos países do continente americano. Essas chamadas apontam o explícito tom político, afirmativo e crítico trazido pelas curadoras da mostra, diferente das outras exposições etnografadas. Pretendo finalizar minha descrição e análise de *Our Lives* explorando alguns destes painéis desta seção, intitulada *Survivance*.

Exibindo dados estatísticos extraídos do *U.S. Census* de 2002, Rickard e Tayac abordam o problema da pobreza das populações indígenas em alguns países do continente americano. O que é entendido como pobreza não é apenas baixa renda, mas

suas conseqüências que inviabilizam as populações indígenas de ter acesso aos recursos mínimos de subsistência. Entretanto, o que seriam tais recursos não é apresentado na mostra. De acordo com os índices da tabela em exibição, os índios são os mais pobres:

Poverty Rates in Select Countries:

United States: Indigenous: 24.5% (average 1999-2001), General Population: 12.1% (2002)  
 Bolívia: Indigenous: 64.3% (1994), Non-Indigenous: 48.1% (1994)  
 Guatemala: Indigenous: 86.6% (1994), Non-Indigenous: 53.9% (1994)  
 México: Indigenous: 80.6% (1994), Non-Indigenous: 17.9% (1994)  
 Peru: Indigenous: 79.0% (1994), Non-Indigenous: 49.7% (1994)

O recurso à estatística como índice de fiabilidade e verossimilhança à condição social indígena contemporânea é pouco explorado e apresentado de forma bastante superficial. As curadoras não apresentam os dados que motivaram a seleção destes países em detrimento dos outros, assim como a escolha privilegiada do censo de um ano como emblemático das desigualdades entre indígenas e não-indígenas nestes países. Após problematizarem em *Our Lives* as fronteiras e os dispositivos que autorizam e desautorizam uma miríade de indianidades, “*Indigenous*”, “*Non-Indigenous*” e “*General Population*” são categorias contrastivas apresentadas de forma ingênua e essencializada aos visitantes. Sob estes números em exibição, temos a pergunta: quais estratégias das populações indígenas para sair da pobreza sem depender do auxílio financeiro dos programas governamentais?

Tentando apontar algumas das soluções criadas pelos índios para saírem da pobreza, as curadoras destacam o controverso e polêmico significado dos cassinos para os índios norte-americanos. Os cassinos indígenas são apresentados na exposição como instrumentos de mobilidade social que viabilizam a reconstrução da infra-estrutura das comunidades indígenas, através de sua medicalização, escolarização e melhor aproveitamento dos recursos naturais. As curadoras mostram opiniões favoráveis que defendem os cassinos não apenas pelos recursos financeiros que mobilizam, mas por reinventarem uma auto-estima pública dos indígenas, afastados dos estigmas e estereótipos de vítimas da colonização.

Ainda nessa seção, são destacados através de fotografias alguns cassinos-museus e centros culturais comunitários, como o *Mashantucket Pequot Museum* e seu *Research Center* em Mashantucket, Connecticut; o *Cherokee Women’s Wellness Center*, em North California; e o *Agua Caliente Cultural Museum*, dos índios Cahuilla, em Palm Spring, na Califórnia. No entanto, após terem mostrado opiniões favoráveis aos cassinos indígenas, as curadoras ponderam e apontam opiniões contrárias:

Gaming – Pros and Cons: Members of Native nations are deeply divided over gaming. Some feel that gaming is not our way and will bring new problems to our territories. Others believe the financial benefits outweigh the risks, especially when other attempts for economic development have failed. Native American gaming was born of controversy. Gaming began in the 1980s, when Native communities in Florida and California started offering bingo prizes larger than state law allowed. When states threatened to close down these operations, Native people sued. States continue to tussle with Indian communities over gaming, challenging the sovereign rights of Native governments. (*Jolene Rickard, guest curator, and Gabrielle Tayac, NMAI, 2004*)

Além da polêmica em torno da legitimidade dos cassinos, outra questão recorrente é o dilema em torno do enquadramento das tribos indígenas numa dada nação. Nos EUA, por exemplo, o reconhecimento federal que viabiliza a autonomia e a auto-gestão soberana de determinadas nações indígenas, as reconhece como parte de seu território nacional (Deloria 1984). No entanto, muitas tribos reconhecem-se como nações independentes, ignoram a tutela ou o reconhecimento legal do governo, e até afirmam sua pertença a mais de um Estado Nacional. Algumas delas, criticam e rejeitam os conceitos *Indian*, *American Indian* ou *Native American* e se auto-intitulam *First Nations*, como é o caso de muitas tribos canadenses, não havendo consenso sobre o uso dessas categorias.

Para abordar essa contraditória e conflituosa questão, as curadoras de *Our Lives* expuseram uma pintura intitulada “*The American Indian*”, de Fritz Scholder, artista de origem Luiseño (Ver prancha 3.8, figura 31). Durante os anos 70, esta pintura projetou a carreira de Scholder, pioneiro em questionar a condição indígena norte-americana através de seus trabalhos plásticos. A pintura mostra um índio de pé, vestindo uma bandeira dos Estados Unidos e segurando um cachimbo *Tomahawk*. De acordo com o texto das curadoras, o índio representa a ‘americanização’ das pátrias indígenas, e o cachimbo evocaria a resistência destas populações em defesa de seus territórios.

Protestos indígenas num âmbito multi-cultural são explorados pelas curadoras através de um amplo painel localizado ao lado da pintura de Scholder, que mostra um ‘carnaval’ de manifestações indígenas em todo o continente americano em busca de seus direitos. Dentre muitos deles, há uma fotografia mostra uma marcha pelos direitos dos índios havaianos, realizada em Waikiki, em 2003. *Native Hawaiians* e simpatizantes ao manifesto, portando bandeiras do Havaí e vestindo blusas vermelhas, aparecem clamando seus direitos civis, quando se especulou abolir seu acesso aos serviços sociais e concessões educacionais do Estado.

Outra imagem mostra vários indígenas brasileiros reunidos, trajando seus adornos tradicionais e pinturas corporais, portando lanças, flechas, tacapes, bordunas,

dentre outras armas, que apontam para um cartaz exposto no Estado da Bahia, anunciando as comemorações dos 500 anos do Descobrimento do Brasil. Por ocasião desses protestos, muitas lideranças indígenas conseguiram visibilidade na imprensa internacional ao questionarem a legislação brasileira, que embora garanta direitos para grupos reconhecidos em áreas demarcadas, concebe-os como cidadãos brasileiros com direitos restritos, assim como menores e incapazes (Ver prancha 3.6, figura 25). As curadoras destacam e comentam a legislação na exposição:

Clause 231: The social organization, customs, languages, beliefs and traditions of the Indians are acknowledged, as well as the original rights over the lands they traditionally occupy and it is the duty of the Confederation of Brazil to define their limits and protect and ensure that all their property is respected. (*Brazilian Constitution, 1988.*)

---

Despite this acknowledgment, Brazil's Civil Code puts indigenous people in the same category as minors – persons “relatively incapable of exercising certain rights.” The Civil Code was found to be unconstitutional, but it has not yet been revised. (*Jolene Rickard, guest curator, and Gabrielle Tayac, NMAI, 2004.*)

O direito de serem reconhecidos como iguais em suas diferenças é tema de investimento reflexivo das curadoras, que nos textos finais de *Our Lives* apontam para os dilemas de ser indígena sob seus próprios termos. Para garantir o futuro dos povos indígenas americanos e de suas subseqüentes sete gerações, é preciso manter o “*Native space*”. No entanto, mais do que uma identidade plantada em suas terras originais e reservas, ou mesmo em sua ascendência étnica, esse espaço é uma condição existencial que constitui um “sentimento de indianidade” que implica responsabilidades, para além da territorialidade. De acordo com o texto da exposição:

Native space is land – and something more. Native space is a way of feeling, thinking, and acting. Even away from our ancestral lands, we carry our Native space with us. All of the Americas is Native space, but in the course of 500 years most of us have been displaced. Even today, indigenous people continue to be uprooted from ancestral homelands – as in the Amazon, where the rainforest itself is rapidly being destroyed and its peoples dispossessed. But our profound relationship with the land remains. Every culture in the Americas has its way of understanding our responsibility as stewards of the land. Today, Native people often live away from ancestral land, but many of us still carry our understanding and responsibility. This is survivance. (*Jolene Rickard, guest curator, and Gabrielle Tayac, NMAI, 2004.*)

(Re)descobrir-se indígena em seu ‘*Native space*’ é alerta das curadoras da exposição, para uma tomada de posição diante das dificuldades e idiossincrasias do presente, à projeção de outros futuros. O ‘*Native space*’ de que nos falam as curadoras parece dizer que ser índio é como ser uma *distributed person* (Gell 1998), de uma “terra constitutiva” existencial em cada índio nas relações distribuídas que possui no mundo, mais do que uma diferença identitária. Uma ‘natureza’ que agora aparece como ‘*Native*

*space*’ e que é presença de deuses míticos e ancestrais (como vimos em *Our Universes*), fonte de sabedoria e lição do que significa ser indígena no NMAI, tornando-os iguais, “*Fully Native*”, mas diferenciados na cultura (ou na história, como vimos em *Our Peoples*). Manter esta ‘trans-natureza indígena’ enquanto percepção subjetiva de um “*Native space*” para além das fronteiras legais e estereotípicas constitutivas de indianidades autênticas é a garantia da sobrevivência do legado de suas indianidades para as próximas sete gerações tribais, afirmam as curadoras,:

Preparing for the future is based on ancient instructions: that all decisions should be made for the good of the next seven generations, the “unborn faces coming from the earth.” Planning for the future is the most profound evidence of our survivance. (*Jolene Rickard, guest curator, and Gabrielle Tayac, NMAI, 2004.*)

---

Seven Generations: Haudenosaune (Iroquois) people believe that decisions should be made with the next seven generations in mind. Lakota people also heed the seven generations, but look three generations forward and three generations back. Throughout the Americas, indigenous people are making decisions based on future generations – for young people *are* our future. (*Jolene Rickard, guest curator, and Gabrielle Tayac, NMAI, 2004.*)

Terão as gerações futuras a consciência de sua indianidade? Para isso é preciso manter o “*Native space*” acima das diferenças e criar seu próprio modo de vida para continuarem conectados com a terra e com as tradições. Nos termos das curadoras:

Claiming our future on our own terms – that is self-determination. Self-determination means control of our lives and our land, knowing our traditions and understanding our relationship to each other, insisting on our right to be who we are. We are ancient nations seeking recognition and respect from modern nations. We know that our future depends on integrating traditional knowledge with modern world. One without the other is a world out of balance. Times are still difficult, and we still face many obstacles to achieving self-determination. Across the Americas, we continue the struggle to maintain our identity. – *Jolene Rickard, guest curator, and Gabrielle Tayac, NMAI, 2004.*

Os índios do NMAI alertam que é preciso criar uma auto-determinação que permita aos índios americanos sobreviverem à sua pobreza cotidiana; esta é a mensagem que finaliza a exposição. Mais do que apenas fazer escolhas, os índios contemporâneos devem conquistar a autonomia de suas próprias vidas para que diante de um mundo em contínua transformação, possam em seus termos, se manterem quem são.

### **3.5 - Ser ou Não Ser Índio?**

Mas o que é ser indígena? O que constitui esta diferença? Como vimos, no NMAI ela é ora tratada como alteridade étnica e identitária, uma *indianity* exigida pelos índios, incentivada e legalizada institucionalmente pelo Estado americano, com órgãos próprios como o *Bureau of Indian Affairs*; e ora é uma *indianness*, uma distinção

ontológica de caráter existencial que cada índio possuiria sabendo-se índio ou não, como o exemplo do “*Native space*” de que falam as curadoras de *Our Lives*.

Será que *Indian*, um termo inventado na experiência do contato com os exploradores europeus e que é chamado de *American Indian* pelo museu, consegue devidamente ‘simetrizar’ uma diversidade de diferenças culturais e ontológicas? Deparei-me no campo com esta questão inúmeras vezes, não apenas nas exposições permanentes da instituição, mas em suas exposições temporárias de arte contemporânea indígena, que a problematizam de forma muito interessante.

Uma destas mostras, *Fritz Scholder: Indian/Not Indian*, estava sendo exibida no NMAI em Washington D.C (1/11/2008-16/8/2009) e em New York (1/11/2008-17/5/2009) quando estive por lá. Eu já tinha mencionado um de seus mais importantes trabalhos, “*The American Indian*” (Ver prancha 3.8, figura 31), em exibição em *Our Lives*, mas agora estamos diante de uma ampla exposição laudatória de sua vida e obra.

Esta mostra foi uma grande homenagem ao controverso artista de origem Luiseño, que teria negado sua indianidade publicamente num momento em que era aclamado como a maior personalidade indígena do século XX no mundo das artes, pelo *American Indian Movement*, e pela crítica de arte americana. Segundo os curadores, ele teria problematizado através de seu polêmico e original trabalho plástico, os tropos enunciadores de indianidades legítimas, além de ter aberto novos horizontes para a arte indígena norte-americana.

Truman T. Lowe (Ho-Chunk), professor de arte da *University of Wisconsin-Madison*, e Paul Chaat Smith (Comanche), curador do NMAI, foram os responsáveis pela mostra que expôs um amplo acervo de pinturas e esculturas do artista dos anos 60 até 2005, ano de seu falecimento. Os curadores optaram por expor no NMAI, em Washington D.C, as obras relativas aos anos 60 e 70 quando ele denunciou em seus trabalhos a condição indígena americana de seu tempo; e no *George Gustav Heye Center*, em New York, as obras dos anos 80 e 90 que investiam em outras temáticas, após ter rejeitado a condição de artista indígena.

Em ambos os edifícios a exposição apresentada contraria a disposição polifônica e fragmentada das mostras permanentes, sendo uma típica mostra de arte em que há um único amplo texto de abertura na entrada da sala e as obras são apresentadas com legendas contendo o nome do artista, título, ano e material do trabalho. Um “cubo branco” (O’Doherty 2008) em que o destaque é a materialidade dos trabalhos em exibição. Os curadores destacaram nos painéis de entrada algumas citações célebres do

artista, como iscas em anzóis a fisgar os visitantes que adentram seu mundo. Afirmativas polêmicas sobre seu um quarto de “herança” indígena, como ele denominava sua ascendência étnica, abrem a mostra:

I am terribly proud of my Indian heritage. But there is such a tremendous tendency to overlabel or oversimplify. (SIMS, LOWE, SMITH 2008:32)

Yet you can't really call anyone who is only one-fourth Indian and who grew up in a non-reservation environment an Indian. (SIMS, LOWE, SMITH 2008::32)

I'm very proud of being one-quarter Native American, as they call them now. It's still an odd term. But, on the other hand, I never it much thought. (SIMS, LOWE, SMITH 2008:30)

I am not an Indian. I have never been an Indian. I am proud of that one-quarter of my heritage, but a person cannot be something he is only one-quarter of. (SIMS, LOWE, SMITH 2008:33)

I am a non-Indian Indian. I do not feel the pull of the dichotomy of two cultures. However, I am aware of the incongruous nature of the two cultures. (SIMS, LOWE, SMITH 2008:33)

I'm no more an Indian artist than the man in the moon. (SIMS, LOWE, SMITH 2008:33)

Ser ou não ser índio? Eis a questão! E também a gestão de uma controvérsia que mobilizou a vida e a obra deste artista, nascido em 1937, em Breckenridge, Minnesota. Scholder viveu sua infância e adolescência com seus pais nas proximidades do deserto do Nordeste do Arizona, onde estes se casaram numa reserva Hopi que ele frequentou ao longo de sua vida. No entanto, Scholder afirmara que tivera uma vida não-indígena já que os Hopi, Lakota e Winnebago que eram seus parentes, estavam longe de seu círculo social e seus pais que eram funcionários do *Bureau of Indian Affairs*, o puseram junto com sua irmã numa escola pública não-indígena. O pai de Fritz Scholder era um dos administradores escolares do BIA. Scholder afirmara que em sua casa não havia nenhum objeto que remetesse à sua origem indígena, exceto uma lata para guardar lápis pastéis, feita pelo artista indígena San Ildenfonso Pueblo, presenteada por seu pai na adolescência, quando ele já desenhava e pintava.

A família do artista mudou-se em 1957 para Sacramento, Califórnia, e Scholder após ter se casado em 1958, obteve seu diploma de bacharel em artes pela *Sacramento City College* e produziu sua primeira exposição individual já na *Sacramento State College*, onde conheceu Tarmo Pasto e Raymond Witt, seus professores e importantes artistas indígenas naquela época. Em 1962, Scholder voltou para o Arizona onde fez mestrado em Artes pela *University of Arizona*, no mesmo ano em que foi fundada em Santa Fé, New México, o *Institute of American Indian Arts* (IAIA), uma escola da BIA, em que ele trabalhou como professor de 1964 até 1969. De acordo com Sims *et alli*

(2008), ele odiou esse período em que trabalhou de dia como professor de artes na BIA e de noite como balconista do *Department of Motor Vehicles*.

Nesta década, Scholder despontou como o principal nome de renovação das artes visuais indígenas através de seu estilo original e pioneiro. Nos anos 70, ele já era amplamente conhecido. Influenciado por Goya, Edward Munch, Francis Bacon, Andy Warhol (seu amigo pessoal) e grande admirador dos expoentes da pintura abstracionista americana, Scholder aliou essas referências numa crítica às visões românticas da condição indígena deixadas por antecessores consagrados como o fotógrafo e etnógrafo Edward Curtis, A. C. Vroman e Mathew Brady, pioneiros em representar os índios americanos no país. Sobre seus contemporâneos ele afirmara:

No one had dared paint the massacres. No one had paint an Indian with a beer can. With all these artists running around and doing Indians, it had always been mainly romantic views, which, of course, wasn't Indian at all. They looked more liked Italians dressed up in feathers. (SIMS, LOWE, SMITH 2008:31)

De acordo com seus críticos e comentadores, Scholder produziu séries de pinturas célebres aliando humor, ironia, percepção psicológica e *expertise* técnica, como por exemplo, “*The American Indian*”, presente em *Our Lives*. Sua série de pinturas de índios com a bandeira americana seriam uma denúncia à americanização das nações indígenas ou um elogio à marca guerreira ancestral dos índios como veteranos do Vietnã (Ver prancha 3.8, figura 31, e a prancha 3.9, figura 34)? Essa ambigüidade atravessou seu trabalho, repleto de títulos provocativos e críticos à pobreza, alcoolismo, perda das reservas e das tradições indígenas.

“*The Life Cycle of Man*” (1956), “*Monster Indian*” (1968), “*Indian with Beer Can*” (1969), “*Mad Indian No.3*” (1970), “*Portrait of a Massacred Indian*” (1972), “*Indian Power*” (1972), “*Indian Cowboy*” (1974), “*Overexposed Indian*” (1977), “*Indian Land No. 4*” (1980) e “*Monster Love*” (1986) são os títulos de alguns de seus polêmicos trabalhos desde o início de sua carreira até o auge do seu reconhecimento. Obras como as citadas acima, provocaram também a rejeição e crítica dos índios americanos, que viram suas realidades expostas publicamente através destas (Ver pranchas 3.8, 3.9, 3.10 e 3.11).

Dentre várias telas provocativas, em “*Super Indian No. 2*”, Scholder apresenta um dançarino Cherokee entronizado no centro da tela, em suas vestes tradicionais, tomando uma casquinha de sorvete de morango (Ver prancha 3.9, figura 33); em “*Monster Love*” (1986) apresenta os dilemas dos casamentos inter-raciais entre

indígenas e não-indígenas; e em “*Monster Indian*” (1986), um de seus primeiros trabalhos apresentava sua visão sobre a condição existencial dos índios perdidos na translação entre mundos tradicionais e o *American way of life*.

Ao ser questionado em diversas entrevistas sobre os dilemas da indianidade no país, ele fez afirmações como as seguintes:

Most minorities have a homeland somewhere, a place that's theirs. The Indian has a homeland that is possessed by another, dominant culture. This has, psychologically, very strange ramifications. (SIMS, LOWE, SMITH 2008:30)

I know almost every prominent Indian in this country and there is one great difference between them and me. Their whole life is lived in a dichotomy, a tug between their tradition and having to live in a non-Indian dominated society. A lot of play it very cool, but let me tell you, they HATE it. I don't have any of those feelings. I didn't grow up Indian. (SIMS, LOWE, SMITH 2008:33)

People don't really like Indians. Oh, they like their own conceptions of the Indian – usually the Plains Indian, romantic and noble and handsome and somehow the embodiment of wisdom and patience. But Indians in America are usually poor, sometimes derelicts outside the value system, living in uncomfortable surroundings. We have really been viewed as something other than human beings by the larger society. The Indian of reality is a paradox – a monster to himself and a non-person to society.” (SIMS, LOWE, SMITH 2008:33)

Assim como seus pais, Scholder era um “*half-breed*”, “*mixed-race*”, “*mixed-blood*”. Ele se afirmava ¼ Luiseño, ¼ inglês, ¼ francês e ¼ alemão. E quando conquistou o auge do reconhecimento por ter inaugurado o modernismo indígena, tendo esvaziado o sentido do prestígio em torno dos alunos indígenas de arte do *Dorothy Dunn's Studio*, em Santa Fé, ele afirmou no início dos anos 80 que nunca mais pintaria índios novamente. Nessa década Scholder mudou-se para New York e mobilizou uma reviravolta em sua obra, tendo viajado ao Egito e mantido uma interlocução com egiptólogos, quando seu trabalho começou a adquirir um tom orientalista e místico. No entanto, em 1994 ele retomou sua aproximação com o mundo indígena, voltando a pintar índios sobre novos enfoques.

“*Crucified Woman*” (1976), “*Pyramid No. 1*” (1978), “*Mysteries No. 1*” (1983), “*The Border*” (1991), “*Lilith No. 1*” (1992), “*Indian Contemplating Columbus*” (1992), “*Crossroads*” (1992), “*Mother Martyr*” (1994), “*Heaven*” (1996), “*Hell*” (1996), “*Purgatory*” (1996), “*White Indian*” (1997), “*Vampire Kissing Fallen Angel No.1*” (1997), “*Alone*” (2001) são alguns dos trabalhos posteriores ao afastamento do *mainstream* da *Native art* americana que o consagrou, assim como sua reconciliação com o mesmo. Se observarmos os temas de suas representações nos anos 80 e 90, poderíamos dizer que Scholder afastou-se do localismo étnico para explorar universos transculturais através de alegorias sobre as afecções humanas, dentre outras questões

existenciais, vagando das cosmogonias paleo-cristãs até o problema da possessão no vampirismo oitocentista (Ver pranchas 3.12, 3.13 e 3.14).

Segundo Sims *et alli* (2008), a maior frustração de Scholder era que embora sua arte fosse reconhecida nos principais circuitos do mercado internacional dos anos 70 e 80, ele ainda era reconhecido como artista indígena. Mas o que constitui um artista indígena? Sua “herança” étnica, termo usado pelos índios do NMAI, ou sua paixão pelas tradições e questões indígenas, independente de percentuais sangüíneos? Esta questão é colocada por Gover quando apresenta os dilemas do polêmico artista no catálogo de sua exposição no NMAI. Ao rejeitar-se índio, Scholder rejeitava ser “artista indígena” quando poderia ser apenas artista, longe de cárceres identitários e seus estereótipos, reinventando o seu trabalho e a si mesmo:

The Indians were a small part of my career, a series that seemed logical at the time. But an artist has to transcend a subject, or he loses the battle. The subject wins. (SIMS, LOWE, SMITH 2008:25)

You have to cover your tracks. Just to put down a brushstroke oftentimes isn't that interesting. It's playing with it and seeing what you can get out of it. Discovering it for yourself, because really for the artist it's the doing that is important, and when it defies you to go any further, conceivably, it's done. (:64)

Tudo se transforma no mundo de Scholder, inclusive o seu posicionamento sobre suas antigas provocações. Ao final de sua vida, ele se mostrou menos polêmico ao ser questionado sobre seu retorno ao mundo indígena, afirmando que aprendeu que não se deve fazer declarações peremptórias: “*I've learned that you should never hem yourself in by making pronouncements.*” (SIMS *et alli* 2008:25)

Mais do que um controverso artista indígena, para Paul Chaat Smith, ele era um “*Indian project*”, um crítico reflexivo de respostas fáceis para difíceis problemas. Scholder era considerado pelos colegas do IAIA uma personalidade aflita, tendo sido comparado com o pintor francês Toulouse Lautrec algumas vezes. Mas ao ser questionado acerca da origem de sua ironia e crítica, ele apontava que foram lições apreendidas durante sua experiência no período em que esteve trabalhando no IAIA.

O curador aponta também que sua trajetória tem inspirado artistas indígenas contemporâneos que estão atravessando seus próprios “fantasmas” da indianidade. Scholder afirmava que não estava envolvido com as questões indígenas de seu tempo, e que rejeitava o tom da plataforma política do *American Indian Movement*. Ele dizia estar utilizando os índios americanos apenas como um de seus motivos pictóricos, mas visitava as reservas próximas de onde morava no Arizona, como a *La Jolla Reservation*, onde era conhecido e muito querido por todos (SIMS *et alli* 2008:152).

Um ano antes da exposição ter sido aberta ao público, o curador Truman T. Lowe fez um amplo seminário sobre o artista, onde convidou ex-discípulos, curadores do NMAI, e críticos de arte para uma mesa redonda. Para Jolene Rickard, curadora de *Our Lives*, Scholder permitiu pensar os sentidos de declarar-se índio, metade índio ou ¼ indígena, tendo se tornado um dos veículos à re-problematização da condição da *indigeneity*, termo que utiliza, na atualidade (SIMS *et alli* 2008:162).

Anti-espiritualista e iconoclasta para Richard Glazer (Mohawk), professor de *American Indian Studies*; *Rock star* amante do *show business* para a artista Joanna Bigfeather (Western Cherokee/Mescalero Apache); professor rígido para seu ex-aluno Alfred Young (Cree), artista e *chair of Native American Studies*; e, finalmente, um homem preocupado com as relações entre índios e brancos, mais do que com os índios, para o artista Rick Bartow (Wiyot) – muitos foram Fritz Scholder, para além do seu ¼ de pertencimento indígena.

Scholder problematizou as fronteiras entre a trajetória individual do artista e seu pertencimento étnico; os limites entre arte enquanto *commodity* secularizada e arte como instrumento ritual de uma ancestralidade sagrada; e entre os valores étnicos tradicionais e sua transformação em valores de um mercado de produtos étnicos no país. Ele questionou ainda as heranças do colonialismo imputadas sobre as populações indígenas, transgredindo criticamente concepções de indianidade próximas ao “*Native space*” de que falam as curadoras de *Our Lives*. Através de seu trabalho ele nos permite pensar que ser índio é ser índio para alguém, em relação a um outro, que por sua vez, também possui seus outros Outros. Ao se afirmar, negar e se reafirmar indígena, deixou-nos a questão: ainda a Indianidade?

### **3.6 – Remixagens Pós-Indígenas**

Os dilemas trazidos pela vida e obra de Scholder deixaram frutos para as gerações posteriores de indígenas que continuam a produzir arte. E o NMAI tem realizado exposições temporárias desde sua abertura, que buscam mapear essa diversidade de grupos e produções, estimulada em grande parte com bolsas de auxílio financeiro, concedidas a artistas selecionados, através dos programas de incentivo à produção de arte contemporânea da instituição.

Ao longo de meu curso de mestrado frequentei constantemente o site da instituição (<http://www.nmai.si.edu/>), onde tive acesso aos *releases* e *tours* virtuais dessas pregressas exposições de arte contemporânea. Uma delas me chamou a atenção frente às demais, pela originalidade de sua proposta curatorial e por se aproximar de algumas questões levantadas por Fritz Scholder em seu trabalho.

*Remix: New Modernities in a Post-Indian World* congregava a produção recente de 15 artistas de origens étnicas múltiplas, apresentados como “pós-índios” no *George Gustav Heye Center* (7/6/2008-21/9/2008), em New York, e um ano antes no *Heard Museum* (6/10/2007-27/4/2008), em Phoenix, Arizona. Estavam os índios americanos se afastando do racionalismo das políticas afirmativas e abraçando a mestiçagem através da categoria da remixagem para um novo imaginário étnico e existencial? O que exatamente eles queriam dizer com o conceito? Logo percebi que uma exposição de “pós-índios” no NMAI era algo “bom para pensar”, considerando-se a contínua evocação no museu dos dilemas da interseção entre tradição e modernidade no que toca à permanência de uma indianidade total, constitutiva por sua vez, do sentido original da abrangência continental da instituição.

“*Welcome to the National Museum of the American Post-Indian!*” – afirma Richard West Jr. (Southern Cheyenne), ex-diretor do NMAI, em seu texto institucional de abertura da mostra, publicado no catálogo da exposição (Baker, McMaster 2007:11). Neste tom bem-humorado e ao mesmo tempo polêmico frente às representações indígenas no congresso americano, adentramos a exposição concebida sob o olhar dos curadores Joe Baker (Delaware), artista, educador e curador de arte contemporânea do *Heard Museum*; e Gerald McMaster (Plains Cree/Siksika Nation), artista, curador de arte canadense na *Art Gallery of Ontario*, e diretor assistente para assuntos culturais do NMAI.

Será que os índios da mostra se viam como “pós-índios” ou se tratava de uma metáfora provocativa de seus curadores? Para Joe Baker, o papel do curador é construir pontes entre os artistas e as instituições, entre o mundo da arte e sua audiência, sendo o curador alguém que concilia diversas representações, mesmo sabendo que podem existir conflitos entre elas. Ao falar sobre o ofício, ele comenta que:

I would never presume to use an artist’s work to illustrate a concept or idea. I’m interested instead in constructing a new platform for indigenous artists – a resistance model for how their art is presented, discussed, and contextualized. (Baker, McMaster 2007:15)

Novamente “resistência” aparece como categoria-força que mobiliza as expressões e exposições em jogo no NMAI, numa mostra que, de acordo com Richard West Jr., está preocupada com uma abordagem mais promíscua para a arte e a identidade indígena, sem as limitações e expectativas de tempos passados.

Utilizando-se de um conceito surgido no mundo do hip-hop americano, a exposição possibilitaria uma reflexão sobre a objetificação auto-congratatória realizada pelo colecionismo e exibição das culturas indígenas pelos etno-museus americanos, ao valorizar um discurso presentista reunindo elementos da cultura popular, política indígena, cotidiano e grandes transformações do século XX. O que se pretende evitar é o congelamento dos índios no presente etnográfico de que nos fala James Clifford (1988:289). Enquanto curador de *Remix*, Baker afirma que um dos objetivos da mostra é:

It is my hope that Remix will serve as a new working space for imaginative formations – a laboratory for discoveries in indigenous contemporary art that sparke new artistic interventions. A place of unexpected encounters. A space in-between the expected. My mind on beginnings, then, I am lost in the search for a conclusion. Perhaps the appropriate thought has already been expressed by the artist Walter Anderson: “Life, you know, is like light. It is continuous. It is our eyes that seek beginnings and endings. I was trying to find an ending with my pencil, but all I found was that there was no ending. (Baker, McMaster 2007:35)

Baker que acima fala de novos modelos de resistência, agora aponta para um laboratório de formações imaginativas, como um espaço *in-between* (novamente a liminaridade). No entanto, ao afirmar um estatuto pós-indígena, os curadores e os artistas de *Remix* investem numa concepção de indianidade em que resistir não é manter a tradição sob as transformações, como o “*Native space*” existencial de que falam as curadores de *Our Lives*, mas sob novos imaginários manter capazes de manter o fluxo das criações e recriações, indo além da condição indígena:

For the community of artists in our time, identity is both a more idiosyncratic and a more fluid concept, a river in which currents of gender and personal experience, along with race, nationality, and cultural heritage, mix and remix, in continual re-creation. (:11)

Novas modernidades pós-indígenas, portanto. No entanto, como veremos, embora sua plataforma seja elogiosa dos fluxos e *remixes* pós-estruturais, eles são apresentados através de identidades estruturadas, divididas por barras. O que significaria então a metáfora da prática de criações de versões musicais alternativas através da adição, subtração, alteração, reescritura das letras e do tempo – aos índios do NMAI? Para Eleanor Heartney, crítica de arte das revistas *Art in America* e *Artpress*, o que os

artistas de *Remix* estão buscando é ir além da obsessão com a identidade nativa e sua autenticidade:

They express a fluid sense of identity, which affirms that there is no such thing as ethnic purity. Instead, as “post-Indians”, they embrace a reality in which identity is constantly being reshaped by surrounding circumstances. Freedom from the quest for purity allows them to address a diverse set of issues in a wide range of media. This can be seen in the way that several of the artists here rework traditional forms to express their hybrid reality, while others among the fifteen directly address the stereotypes, myths, and historical clichés that surround Native American identity. (Baker, McMaster 2007:39)

Os ‘índios remixados’<sup>3</sup> da mostra rejeitam, no entanto, um estatuto de vítima que fora apontado como presente no segmento “*Identity art*” de grupos marginalizados buscando ao contrário sua inserção no *mainstream* da arte contemporânea americana. Pretendo agora apresentar os quinze artistas em questão através de uma breve biografia das questões envolvidas em sua produção artística, presentes nesta exposição. A maneira como eles serão apresentados também tem por intenção fazer o leitor experimentar as remixagens de que falam os índios e curadoras desta exposição.

Começo esta apresentação pegando carona no *skateboarding* de Dustinn Craig, começo minha interlocução com este coletivo de artistas. Craig, que cresceu numa reserva Apache, retrata em seus vídeos “*4-Wheel Warpony*” (2007) analogias entre a cultura do skate praticado por jovens Apache e as complexidades da vida tribal. Criticando o confinamento dos índios nas reservas e valorizando a cultura *skating* como apropriação nativa, Craig tece analogias entre as habilidades e os conhecimentos necessários a um bom skatista, e o mundo americano constituído por jovens *outsiders* poetas e escritores, mas também pais jovens imersos no desemprego, alcoolismo e nas drogas (Ver prancha 3.26, figura 89).

Criticando o que chama de ilusões da liberdade americana seria enquadrada em leis, costumes e histórias que limitariam as personalidades individuais nas experiências de vida, Fausto Fernandez produz em seu trabalho abstrato, colagens decorativas e delicadas que remetem aos padrões da vida como ordenações de um sistema (Ver prancha 3.35, figura 88). Baker afirma que através de faixas de cor, mapas e desenhos curvilíneos, o artista desenvolve analogias entre estruturas mecânicas e o comportamento humano, buscando construir através de seu trabalho um espaço auto-

---

<sup>3</sup> Os 15 artistas em questão são: Dustinn Craig (White Mountain Apache/Navajo), Fausto Fernandez (Mexican/American), Luis Gutierrez (Mexican/American), David Hannan (Métis), Gregory Lomayesva (Hopi/Hispanic), Brian Miller (Mohawk), Franco Mondini-Ruiz (Tejano/Italian), Kent Monkman (Cree/English/Irish), Nadia Myre (Anishinaabe), Alan Natachu (Zuni/Laguna), Hector Ruiz (Kickapoo/Mexican/American), Anna Tsouhlarakis (Navajo/Creek/Greek), Bernard Williams (African American/Native Ancestry), Kade Twist (Cherokee) e Steven Yazzie (Navajo/Laguna Pueblo/Welsh).

reflexivo que explore as complexidades das relações íntimas da vida, que ele afirma: “*life is a board game*” (Baker, McMaster 2007:31).

Se a vida é um jogo de tabuleiro que constrange e cerceia as liberdades, ao menos “*art is a companion*” (Baker, McMaster 2007:31), afirma Luis Gutierrez. Formado em artes pela *Richmond University*, em Londres, o artista explorava as conexões entre a cultura popular e a experiência urbana dos chicanos nos EUA até ter sido diagnosticado com esclerose múltipla, quando seu trabalho adquiriu então um tom mais pessoalizado. Em “*She Must Be Speaking to the Spirits*” (2005), por exemplo, ele pinta sua mãe moribunda, impossibilitada de falar numa cama, e em “*Voodoo Lives for Your Pins*” (2005) ele conecta o vodu haitiano com as injeções medicinais de seu tratamento da esclerose (Ver prancha 3.24). Batmans, Shivas, *Supermans* mexicanos, virgens de Guadalupe, caveiras, cartas de tarô, tesouras, santas e multidões se tornaram uma marca confessional de seu trabalho que alia sua condição esclerótica aos elementos do folclore e da arte religiosa mexicana.

David Hannan, metade Métis, metade canadense francês, explora as transformações das concepções da natureza pelos xamãs Métis e das terras indígenas decorrentes da urbanização. Em sua instalação “*Untitled (The Hunt/Hunted)*” (2006-7) ele questiona os múltiplos juízos em torno dos mitos nativos, afirma Eleanor Heartney, apresentando coiotes e cervos suspensos numa ambiência misteriosa e etérea, evocando trans-territórios e o lugar intersticial entre o mundo dos espíritos e o mundo da matéria para os Métis (Baker, McMaster 2007:48). Heartney afirma que os coiotes representam a trapaça e a transformação, e sua utilização artificial no trabalho plástico pode apontar para os impactos do desenvolvimento industrial e tecnológico americano sobre a cultura destes índios (Ver prancha 3.20).

Misturando *Pop art* com *Spanish art*, *Native art* com surrealismo, fotografias da revista *Vogue* com lendas folclóricas que sua mãe lhe contava, Gregory Lomayesva apresenta sua visão pessoal das paixões humanas através de temas tidos como universais, como o amor ou o sentimento de perda, que se refletiriam na arte: “*Art imitates the life, or rather, life imitating art?*” (Baker, McMaster 2007:42), pergunta. O artista explora elementos de culturas variadas como no trabalho “*The Art of War*” (2007), de Sun Tzu, mas transcende ao uso da arte como etnografia ou como expressão de identidades culturais, constituindo e explorando um mundo plástico pessoal, longe dos Hopi e mais próximo do modernismo abstrato nova-iorquino de Cy Twombly,

Robert Rauschenberg e Jan-Michel Basquiat (Revista NMAI Winter 2007:19) (Ver prancha 3.25, figura 87).

A constituição de um espaço pessoal para além da indianidade é também motivo das investigações estéticas de Brian Miller, que valorizou em seus trabalhos presentes em *Remix*, duas experiências subjetivas em torno de seu encontro ocasional com uma garota que se tornou sua modelo fotográfica, quando estava à noite numa estrada de New Hampshire a caminho de casa; e quando participou de um culto religioso local cujos rituais incluíam a ingestão de alucinógenos. Suas fotografias PB, repletas de uma atmosfera *dark* e *noir* como imagens do inferno de Dante, e uma ênfase psicológica e cinematográfica, afirma Heartney (:53), investigam através do relacionamento com mundos estranhos, a natureza dos perigos inesperados que impelem às transformações e às narrativas inconclusas (Ver prancha 3.16).

O excêntrico Franco Mondini-Ruiz, texano filho de italiano e uma mexicana, abandonou sua formação em Direito para se dedicar integralmente às artes. Algumas de suas obras podem ser adquiridas de U\$ 99 até U\$ 400, mesmo já sendo um renomado artista na cena contemporânea americana, o que aponta para seu interesse e idealismo quixotesco em criticar o estatuto da arte como *commodity*, pretendendo torná-la acessível a todos. Mondini-Ruiz possui uma boutique onde vende seus coloridos trabalhos que congregam referências ecológicas, humor, religiosidade católica barroca, elementos da *Santería* cubana e referências *kitsch* aos *southern shops* americanos. Seus *ready-mades* e pinturas críticas aos *masterpieces* ocidentais pretendem desestabilizar as polarizações binárias e aparentemente simétricas entre índios e cowboys, *bad guys* e *goods guys* do *American Dream* (Baker, McMaster 2007:72), como é o caso de “*Cowboys Out of Indians*” (2007) e “*Indians Out of Cowboys*” (2007) (Ver prancha 3.17).

Kent Monkman, de ascendência tríplice Cree, inglesa e irlandesa, também aposta numa crítica em torno de polarizações reducionistas, problematizando os sentidos do gênero para aos índios norte-americanos. Suas investigações estéticas de conteúdo satírico gravitam em torno da sexualidade na ocasião da conquista européia, explorando suas relações com a xenofobia e o imperialismo (Baker, McMaster 2007:22). Em sua visão pessoal, índios, cowboys e exploradores são reconfigurados em provocativas vinhetas bem humoradas sobre sexo, soberania, transformações e colonialismo.

O foco de sua crítica são as visões românticas oitocentistas de índios em sublimes paisagens, feitas por pintores americanos como Albert Bierstadt, Thomas

Cole, George Catlin e Paul Kane; e por naturalistas estrangeiros como Maximilian Prinz zu Wierd, David Dreidoppel e Karl Bodmer (Bodmer 2005:12). Monkman realizou ainda uma série de fotografias suas como seu personagem *alter-ego*, *Miss Chief Share Eagle Testickle*, uma *drag-queen half-breed* que assim como o homoerotismo de seus outros trabalhos, critica a mitologia do ultra-macho indígena americano ao destacar as “perversões” na fronteira entre índios e brancos. Quem “desloca” quem? (Baker, McMaster 2007:43), pergunta (Ver prancha 3.19).

Ênfase no movimento que também está presente no trabalho da artista Nadia Myre, de origem Algonquin, Anishinaabe, em *Remix*. No vídeo em exibição “*Portrait in Motion*”, ela problematiza o ambíguo estatuto da fotografia para os povos indígenas americanos, congelados e estereotipados nas lentes de personagens hostilizados como Edward Curtis. Neste trabalho ela investe numa imagem em continuidade, representada pela própria artista remando uma canoa num rio.

Myre possui ainda pinturas tematizando o movimento, como “*Portrait as a River*” (2002), além de ter construída sua própria canoa-obra de arte intitulada “*History in Two Parts*” (2002), metade dela feita com madeira e a outra com alumínio. O lado de madeira simboliza as fantasias românticas acerca das *First Nations* do Canadá, sempre representadas pelas tradições e espiritualidade; e o lado de alumínio simboliza a modernidade das apropriações Anishinaabe em torno da indústria turística que os fetichiza.

A artista afirma estar interessada nas histórias Anishinaabe e também em suas dolorosas memórias coletivas (Baker, McMaster 2007:76), possuindo ainda uma série de pinturas intituladas “*The Scar Paintings*” (2006). Ela apresenta sua reflexão pessoal em torno das fronteiras do ‘contato-contrato’ submetidas aos índios do Canadá, numa série de trabalhos em que juntamente a outros colaboradores apagou o texto do *Canadian Indian Act* que define o estatuto tribal, substituindo-o por extratos bancários (:46-47). De acordo com os curadores de *Remix*, sua arte pretende expressar acúmulos de experiências esquecidas que constituem os desejos humanos e suas possibilidades subjetivas – o que ela sugere em “*Split of Experience*” (2004), que apresenta um cone suspenso com um *gap* que, de acordo com Heartney, insinua a *métissage* do espaço entre mente e corpo, passado e presente (Baker, McMaster 2007:47) (Ver prancha 3.15).

Alan Natachu também produz uma crítica aos papéis dos índios na cultura de massa americana. Seu vídeo-arte apresenta um vasto repertório de imagens extraídas de cartuchos de vídeo-games em que os *Native Americans* estão sempre representados

etnocentricamente como violentos, sedentos de sangue e de vingança, como no clássico jogo “*Super Street Fighter II*”, da Capcom. Neste conjunto índias aparecem sexualmente desejosas à espera de um cowboy a saciá-las, como no jogo erótico proibido para menores, “*Custer’s Revenge*”, da Atari 2006. Como afirma o curador Gerald McMaster (2007:78), através do humor e do entretenimento dos vídeo-games, Natachu produziu uma arte crítica e reflexiva aos estereótipos culturais pan-indígenas (Ver prancha 3.22).

Hector Ruiz, artista plástico e designer de ascendência Kickapoo, também tem trabalhado a questão do congelamento cultural decorrente dos estereótipos em seus trabalhos. Ruiz nasceu em Eagle Pass, no Texas, mas tem vivido entre Piedras Negras, México, e Austin, Texas, EUA. Na fronteira entre os dois países, ele se afirma um *border* e tem explorado em seu trabalho a relação entre a condição social de *borders* como ele, frente aos discursos multiculturais europeus e americanos.

Segundo Ruiz, tais discursos retificariam racismos legalizados, produzindo dicotomias reducionistas como *white vs brown*, permitindo que os americanos dos estados do Sul sejam tratados comparativamente ao estatuto do tratamento dado aos ciganos na Europa. Para ele, os africanos, chineses, mexicanos e *Native Americans* que construíram o país, mas ainda são tratados como *borders*, vivendo sob altos índices de pobreza, personagens que habitam seu trabalho.

O expressionismo de suas esculturas exploram a divisão dos seres humanos em raças, decorrentes do *clash* entre o pensamento ocidental e a cultura indígena, ele afirma (Baker, McMaster 2007:28), produzindo um materialismo cego, consumismo desenfreado e o *American way of life*, tema de suas investigações estéticas. “*God of War*” (2007), em exibição, apresenta sua visão pessoal sobre Avalokiteshvara, a deusa budista da compaixão, para satirizar as políticas militares do país na Guerra do Iraque (Baker, McMaster 2007:40) (Ver prancha 3.26, figura 90).

Deuses e lendas também habitam o mundo da artista Anna Tsouhlarakis. De ascendência Navajo, Creek e grega, Tsouhlarakis produz pinturas, vídeo-arte e performances que oscilam entre um imaginário grego antigo e outro *Native American* (Ver prancha 3.23). Para *Remix*, a artista exibiu seu vídeo-arte “*Let’s Dance*” (2004) em que ela aprende, com diversos professores, passos de danças étnicas como o *Irish jig*, a *linedancing*, a *Bulgarian folk dance*, a *Haitian voodoo dance* e até lições de *funk* (Baker, McMaster 2007:44)!

À primeira vista, o vídeo de 15 minutos em que a artista dança incessantemente, poderia remeter ao mundo dos rituais ou ao folclorismo como produto do mercado étnico; mas de acordo com o curador Joe Baker (Baker, McMaster 2007:25), a artista está ironizando os *powwows* e competições de arco em que índios dançam e reafirmam seu lugar de “outro” na cultura americana. Para a crítica Eleanor Heartney, Tsouhlarakis como estudante ao invés de professora, assume o lugar de turista enquanto seu professor se torna o nativo que é a expressão da diferença, alertando-nos as concepções de diferença diferem e que todos são “outros” de alguém (Baker, McMaster 2007:44). Ou como diria a citação de Albert Gilbert na abertura do texto do curador Joe Baker, no catálogo: “*At the center of every territory is another border, at the heart of every identity is an assemblage of other identities.*” – Alan Gilbert (Baker, McMaster 2007:15).

Assim como Tsouhlarakis reembaralha o jogo das diferenças étnicas americanas através de aulas de dança, uma coleção de diferentes concepções de mundo perdidas nas fronteiras dos enquadramentos e pertencas na história americana, é o foco da investigação do artista *African Native American*, Bernard Williams. Ele investe numa reflexão em torno do papel dos museus como instituições que se apropriam de vastas coleções de objetos, histórias, imagens e conhecimentos, criando um mundo que ao demarcar fronteiras, aborta todos os outros constitutivos presentes.

A América como uma grande coleção de mundos em colisão é o argumento sensível de “*Charting America*”, em exibição na mostra (Ver prancha 3.25, figura 86). Como um grande mosaico desconexo de ícones feitos de madeira, a obra congrega *cowboys*, armas, ferrovias, animais, pólvora, índios, escravos, petróleo, alvos, coroas, dentre uma infinidade de referências que atravessam diversos períodos da história americana como o contato com os europeus, tráfico negreiro e escravidão, revolução americana e guerra civil, conquista do Oeste e a contemporaneidade (Baker, McMaster 2007:47). No entanto, Williams alerta que seus objetos são eles mesmos, sem representações, taxonomias, cronologias ou histórias – como em um museu estético (Baker, McMaster 2007:86).

O problema das perdas e transformações nas fronteiras de mundos em trânsitos cada vez mais velozes, é o *leitmotiv* conceitual para os dois últimos artistas de *Remix*, Kade Twist e Steven Yazzie, ambos integrantes do coletivo de arte *Postcommodity*<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Kade Twist (Cherokee) e Steven Yazzie (Navajo) participam do coletivo de arte *Postcommodity*, um coletivo interdisciplinar de artistas indígenas que, de acordo com o site do grupo, tem por objetivo fazer

Kade Twist, de origem Cherokee, exhibe na mostra uma reflexão muito interessante sobre os dilemas em torno da associação das autênticas indianidades atreladas às reservas indígenas.

Autor de obras com provocações interessantes como *“The First Syntax Rebellion”* (2008), em *“The Way the Sun Rises over Rivers Is No Different Than the Way the Sun Sets over Oceans”* (2007), o artista faz um tributo à perda das conexões de sua tribo com a natureza, através de uma instalação que apresenta duas telas com paisagens distintas e, entre elas, um texto projetado em inglês e em língua nativa contendo citações como: *“the end of the trail is a moving target”*, *“believe me”* e *“there is only earth without mediation of one horizon or another”*. No centro da instalação, o artista colocou fogueiras artificiais (Ver prancha 3.18). Cada paisagem exhibe o sol se pondo nas cidades de Los Angeles e Oklahoma, numa obra que explora os sentidos do exílio e da diáspora dos Cherokee, deslocados no século XIX de suas *homelands* nas proximidades de Los Angeles para o seu *Indian Territory*, em Oklahoma (Baker, McMaster 2007:49).

Deslocamento como perda de identidade cultural ou como vitalidade e sobrevivência? Esta questão, que atravessa todas as exposições retratadas neste trabalho, reaparece evocando os dilemas das classificações étnicas ou existenciais em regiões de fronteira<sup>5</sup>. Para além das transformações e diferenças culturais que são problematizadas no trabalho de Kade Twist, sempre existem conexões possíveis, como ele parece demonstrar na instalação que expôs em *Remix*.

Em *“The Way the Sun Rises over Rivers Is No Different Than the Way the Sun Sets over Oceans”* (2007) a conexão está na natureza, novamente, através das águas e do sol. Ele nos deixa a pergunta: entre o Oceano Pacífico, próximo à Los Angeles, e entre o rio Illinois, de Oklahoma, o sol que se põe sobre as águas é o mesmo, o que mudou? O trabalho de Twist problema os significados das distâncias geográficas e psicológicas a que foram submetidos os Cherokee, coloca-nos a seguinte questão: permanecer e

---

avancar a auto-determinação e descolonização cultural indígena, dentro do clima global de instabilidade, violência etnocêntrica e neoliberalismo. Além dos artistas de *Remix*, *Postcommodity* conta com a participação dos artistas Raven Chacon (Navajo) e Nathan Young (Delaware/Kiowa/Pawnee), tendo como lema: *“celebrating the failure of Western Civilization”*.

<sup>5</sup> Esta questão é interessante se confrontamos as instigações desta obra com o fato apontado por Eleanor Heartney de que a nação Cherokee votou a exclusão de membros da tribo descendentes de escravos africanos. Pretende-se revogar a identidade Cherokee dos membros com parcela étnica *African Native American* ainda que eles já sejam inscritos no critério de aceitação de sócios tribais previsto na lei *Dawed Rolls* de 1900, que exigia a moradia em terras demarcadas (Baker, McMaster 2007:38). Fica a questão: mestiços pós-indígenas ou purificadores de identidades?

avançar nas cidades, ou retornar às reservas e resgatar as tradições natais – como o “*Native space*”, que falavam as curadoras de *Our Lives?*

Steven Yazzie, filho de pai Navajo e mãe de origem Anglo-Saxônica, já freqüentava a questão da interseção entre tradições e modernidades indígenas em seus trabalhos anteriores ao de *Remix*. “*Dreaming Pocahontas*” (2003), “*Cosmetic-Cosmos*” (2004), “*Back to the Nature*” (2007) e “*Modern Living*” (2007) são algumas de suas pinturas figurativas coloridas, irônicas e bem-humoradas que problematizam os posicionamentos individuais e coletivos dos índios americanos, entre o elogio das transformações e reivindicações de permanências tradicionais (Ver prancha 3.21).

Em “*Remix*”, Yazzie remonta suas indagações sobre a perda das *homelands* indígenas e sobre o sentimento coletivo de *dislocation*, no que lhe parece o espaço social mal administrado e fragmentado das grandes cidades, explorado na obra em associação com a cultura automobilística urbana. Em “*Sleeping with Jefferson*” são apresentadas diferentes calotas automobilísticas dispostas lado a lado, representando os *grids* que o ex-presidente americano Thomas Jefferson criou em 1785, dividindo o território americano em estruturas geométricas rígidas (Ver prancha 3.21, figura 74). Sobre as calotas é projetado um vídeo com padrões gerados por modelos de computador e algoritmos, apontando os fluxos para além das estruturas, como sobrevivências aos impactos culturais decorrentes desta demarcação, afirma Yazzie (Baker, McMaster 2007:88).

### **3.7 – Qual Indianidade?**

Frente às diásporas e exílios compulsórios e voluntários, para onde vão os índios norte-americanos? Diante de tantas desterritorializações, onde irão se reterritorializar? A partir das exposições destacadas, podemos pensar que através das exposições do NMAI onde questionam os critérios de demarcação de indianidades, eles se apresentam ora como índios que querem manter suas tradições incorporando inovações, ora como “índios/não índios”, como Fritz Scholder, e ora “pós-índios” nas proposições conceituais de “*Remix*”.

No entanto, sua indianidade permanece, ora retificada enquanto diferença na busca elogiosa das tradições perdidas, ora negada em busca de um estatuto de igualdade, trans-índigena. Ficam, no entanto, muitas questões. Dentre elas, me pergunto

sobre o que é uma identidade nativa tal qual uma “cultura com aspas” (Carneiro da Cunha, 2009), frente a mundos de contínuas mobilidades, assimilações e hibridismos? São os “pós-índios” em seu elogio às transformações e promiscuidades culturais menos autênticos que aqueles que defendem a manutenção das purezas tradicionais?

Como a história e os costumes reverberam através das vidas e obras desta geração de artistas que vinculados à proposta curatorial “pós-indígena” abraçam a idéia de uma indianidade remixada, recusando-se a serem reduzidos a estigmas e estereótipos étnicos, mas sem abandonar os elementos constitutivos de seu passado? Sob os dilemas dos “pós-índios” reverbera-se uma questão à antropologia: Para onde vão os antropólogos que se guiam pelas transformações indígenas? Para fronteiras étnicas de um mundo plural ou para o *clash* de perspectivas de diferentes mundos singulares?

Diante de questões de difícil entrada e imprevistas e irresolutas saídas, encaminho-me na direção da crítica de arte Eleanor Heartney que aponta o nó desta encruzilhada: “*In the end, like a remixed song, the important thing about identity isn't how faithful it is to its sources, but how well it plays*” (:53).



FIGURA 1. Projeção de  
Introdução da exposição **Our Lives**.  
NMAI. Reprodução.



FIGURA 2. Seção *The Faces of  
Native America*. Exposição **Our Lives**.  
NMAI. Fotografia: Walter Larrimore, NMAI.

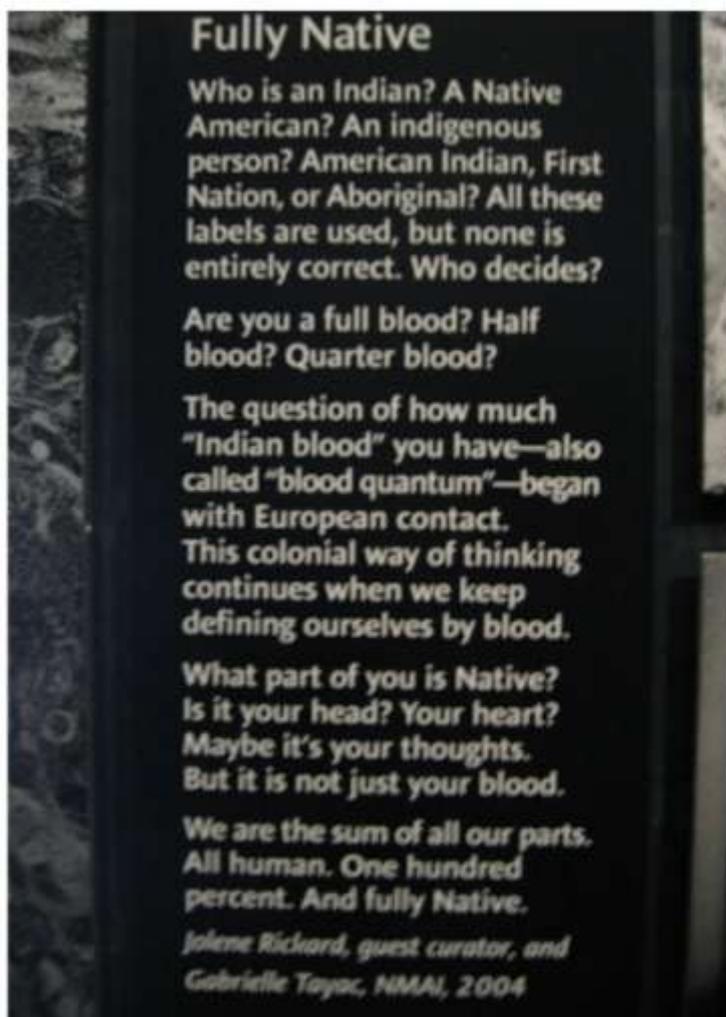


FIGURA 3. Seção *The Faces of Native America*:  
*Fully Native* (Detalhe). Exposição **Our Lives**.  
NMAI. Fotografia pelo autor.

FIGURA 4. Seção *The Faces of Native America: Fully Native* (Detalhe). Exposição **Our Lives**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 5. Seção *The Faces of Native America: Now 21st Century*. Exposição **Our Lives**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 6. Seção *The Faces of Native America* (Detalhe). Exposição **Our Lives**. NMAI. Reprodução.



FIGURAS 7, 8, 9 e 10. Painéis da Seção *Body and Soul: Government Approved?, Numbered, On Display e Documented* (Detalhe). Exposição **Our Lives**. NMAI. Fotografias pelo autor.



FIGURAS 11, 12, 13 e 14. Painéis da Seção *Body and Soul: Charted, Blood, Appearance e Who is Native? Who Decides?* (Detalhe). Exposição **Our Lives**. NMAI. Fotografias pelo autor.

FIGURA 15. Seção *Yakama Nation*.  
Exposição *Our Lives*. NMAI. Reprodução.



FIGURA 16. Seção *Kalinago*.  
Exposição *Our Lives*. NMAI. Reprodução.



FIGURA 17. Seção *The Campo Band of Kumeyaay Indians*.  
Exposição *Our Lives*. NMAI. Reprodução.

FIGURA 18. Seção *Body and Soul*.  
Exposição **Our Lives**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 19. Corredor principal da  
exposição **Our Lives**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 20. Seção *Igloodik*: Instalação *Imksut*.  
Exposição **Our Lives**. NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 21. Seção *Saint-Laurent Metis*:  
*Ice Fishing Tank-Like Vehicle*. Exposição **Our Lives**.  
NMAI. Fotografia: Walter Larrimore, NMAI.

FIGURA 22. Seção *Igloolik*  
Exposição **Our Lives**.  
NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 23. Seção *The Urban Indian Community of Chicago*:  
Instalação *Urban Home*. Exposição **Our Lives**.  
NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 25. Seção *Survivance*:  
*Response to Cabral, Bahia, Brazil, 2000*. Exposição **Our Lives**.  
NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 24. Seção *Kahnawake*:  
*Iroquois Confederacy passport*. Exposição **Our Lives**.  
NMAI. Fotografia pelo autor.

FIGURA 26. Seção *Answering the Call - Identity in Action*: Máscara. Exposição **Our Lives**. NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 27. Seção *Answering the Call - Identity in Action*: *Strawberry and Chocolate* (2000), de Gail Tremblay (Onondaga/Mi'kmaq). 16mm film and fullcoat. Exposição **Our Lives**. NMAI. Fotografia pelo autor.

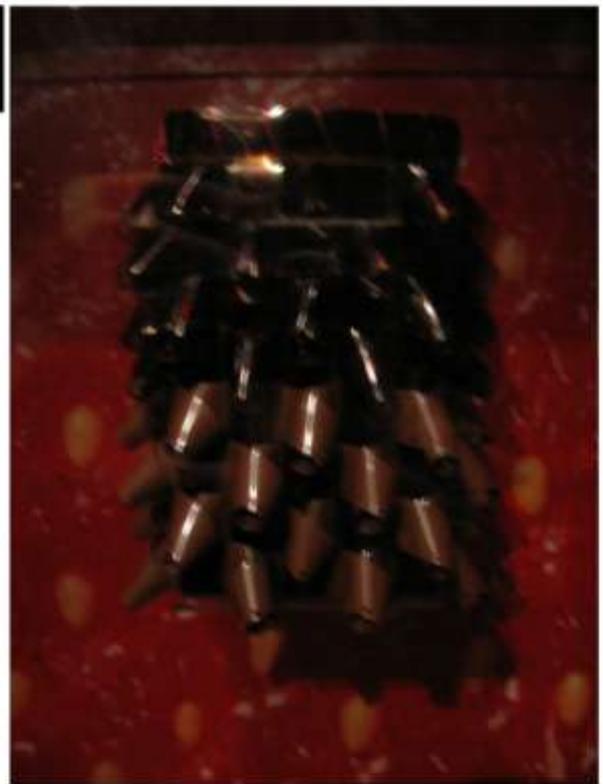


FIGURA 29. Seção *Answering the Call - Identity in Action*. Exposição **Our Lives**. NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 28. Seção *Answering the Call - Identity in Action*: *Kiowa Converse All Star Moccasin Leggings*. Exposição **Our Lives**. NMAI. Fotografia pelo autor.



FIGURA 30. *American Landscape*, 1976. Lithograph.  
Exposição **Fritz Scholder: Indian/Not Indian**.  
NMAI. Reprodução.



FIGURA 31. *The American Indian*, 1970. Oil on Linen, 152.4 x  
106.7 cm. Exposição **Fritz Scholder: Indian/Not Indian**.  
NMAI. Fotografia: Walter Larrimore, NMAI.



FIGURA 32. *Indian with Beer Can*, 1969. Oil on Canvas, 61 x 61  
cm. Exposição **Fritz Scholder: Indian/Not Indian**.  
NMAI. Reprodução.



FIGURA 33. *Super Indian No. 2*, 1971. Oil on Canvas, 228.6 x 152.4 cm. Exposição **Fritz Scholder: Indian/Not Indian**. NMAI Reprodução.



FIGURA 34. *Bicentennial Indian*, 1974. Lithograph, 56.8 x 75.2 cm. Exposição **Fritz Scholder: Indian/Not Indian**. NMAI Reprodução.



FIGURA 35. *Four Indian Riders*, 1967. Oil on Canvas, 152.4 x 182.9 cm. Exposição **Fritz Scholder: Indian/Not Indian**. NMAI Reprodução.

FIGURA 36. *Indian Cowboy*, 1974. Oil on Canvas, 203.2 x 172.7 cm. Exposição **Fritz Scholder: Indian/Not Indian**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 37. *Monster Indian*, 1968. Oil on Canvas, 45.7 x 50.8 cm. Exposição **Fritz Scholder: Indian/Not Indian**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 39. *Heart Indian*, 2004. Acrylic on Canvas, 122 x 91 cm. Exposição **Fritz Scholder: Indian/Not Indian**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 38. *American Indian*, n.d. Oil on Canvas, 101.6 x 76.2 cm. Exposição **Fritz Scholder: Indian/Not Indian**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 40. *Super Pueblo*, 1968. Acrylic on Canvas, 185.4 x 210.8 cm. Exposição **Fritz Scholder: Indian/Not Indian**. NMAI Reprodução.



FIGURA 41. *Portrait with White Suit*, 1983. Oil on Canvas, 203.2 x 172.7 cm. Exposição **Fritz Scholder: Indian/Not Indian**. NMAI Reprodução.



FIGURA 43. *Self Portrait with Grey Cat*, 2003. Acrylic on Canvas, 203.2 x 172.7 cm. Exposição **Fritz Scholder: Indian/Not Indian**. NMAI Reprodução.

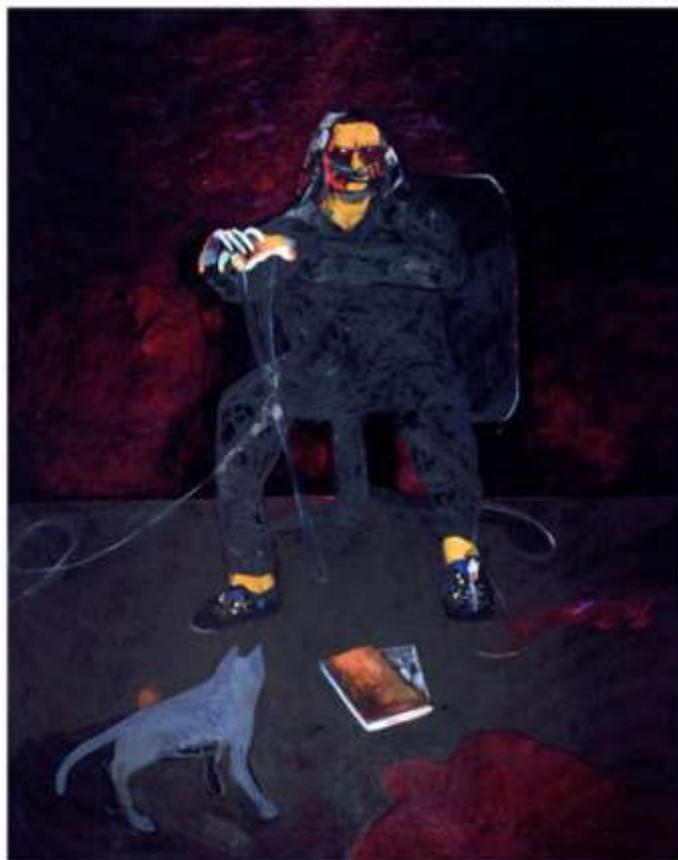


FIGURA 42. *New Mexico No. 1*, 1964. Oil on Canvas, 152.4 x 152.4 cm. Exposição **Fritz Scholder: Indian/Not Indian**. NMAI Reprodução.

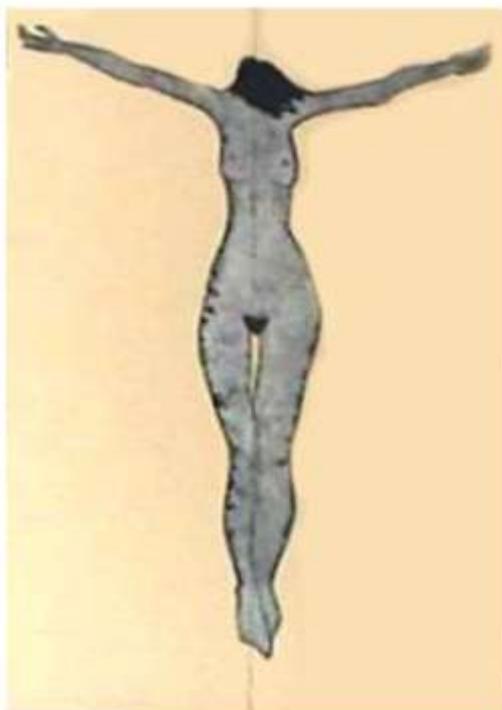


FIGURA 44. *Crucified Woman*, 1976. Acrylic on Canvas, 101.9 x 76.5 cm. Exposição **Fritz Scholder: Indian/Not Indian**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 45. *Vampire Kissing Fallen Angel No. 1*, 1997. Acrylic on Canvas, 101.6 x 76.2 cm. Exposição **Fritz Scholder: Indian/Not Indian**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 46. *Lilith No. 1*, 1992. Oil on Canvas, 203.2 x 172.7 cm. Exposição **Fritz Scholder: Indian/Not Indian**. NMAI. Fotografia pelo autor.

FIGURA 47. *Hell*, 1996. Acrylic and Oil on Canvas, 203.2 x 172.7 cm. Exposição **Fritz Scholder: Indian/Not Indian**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 48. *Heaven*, 1996. Acrylic and Oil on Canvas, 203.2 x 172.7 cm. Exposição **Fritz Scholder: Indian/Not Indian**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 49. *Purgatory*, 1996. Acrylic, Oil and Collage on Canvas, 203.2 x 172.7 cm. Exposição **Fritz Scholder: Indian/Not Indian**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 50. *Untitled*, n.d. Lithograph, 22 x 30 cm.  
Exposição **Fritz Scholder: Indian/Not Indian**.  
NMAI. Reprodução.



FIGURA 51. *Indian Contemplating Columbus*, 1992.  
Lithograph, 151.1 x 101.6 cm. Exposição **Fritz Scholder:  
Indian/Not Indian**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 52. *Crossroads*, 1992. Acrylic on Canvas, 127 x 127  
cm. Exposição **Fritz Scholder: Indian/Not Indian**.  
NMAI. Reprodução.



FIGURA 53. Nadia Myre (Anishinaabe).  
*Spit of Experience*, 2004. Felt and Thread, 232 x  
 27 x 27 cm. Exposição **Remix: New Modernities  
 in a Post-Indian World**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 54. Nadia Myre (Anishinaabe).  
*Portrait in Motion*, 2002. Video. Exposição  
**Remix: New Modernities in a Post-Indian  
 World**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 56. Nadia Myre (Anishinaabe).  
*History in Two Parts*, 2002. Birch Bark, Cedar,  
 Ash, Spruce Root & Gum, Aluminum, 427 x  
 123 x 91 cm. Exposição **Remix: New Modernities  
 in a Post-Indian World**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 55. Nadia Myre (Anishinaabe).  
*Woods of Desire*, 2004. Exposição **Remix: New  
 Modernities in a Post-Indian World**.  
 NMAI. Reprodução.



FIGURA 57. Brian Miller (Mohawk).  
*Why You Killed Him Vol.2*, 2003. Inkjet Print.  
 Exposição **Remix: New Modernities in a  
 Post-Indian World**, NMAI. Reprodução.



FIGURA 58. Brian Miller (Mohawk).  
*Come Back and Bring Your Temper Boy*,  
 2003. Inkjet Print. Exposição **Remix:  
 New Modernities in a Post-Indian World**.  
 NMAI. Reprodução.



FIGURA 59. Brian Miller (Mohawk).*Dodge*,  
 2003. Inkjet Print. Exposição **Remix: New  
 Modernities in a Post-Indian World**.  
 NMAI. Reprodução.



FIGURA 60. Brian Miller (Mohawk). *Sarah*,  
 2003. Inkjet Print. Exposição **Remix: New  
 Modernities in a Post-Indian World**.  
 NMAI. Reprodução.



FIGURA 61. Franco Mondini-Ruiz, (Tejano/Italian).  
*Cowboys Out of Indians, from Counterpoint*, 2007.  
 Acrylic on Canvas, 20 x 25 cm. Exposição Remix:  
**New Modernities in a Post-Indian World.**  
 NMAI Reprodução.



FIGURA 62. Franco Mondini-Ruiz, (Tejano/Italian).  
*Candlelight Dinner*, 2007. Acrylic on Canvas,  
 20 x 25 cm. Exposição Remix:  
**New Modernities in a Post-Indian World.**  
 NMAI Reprodução.



FIGURA 63. Franco Mondini-Ruiz, (Tejano/Italian).  
*Flapjack Flapper*, 2008. Mixed Media,  
 6 x 8 dia inches. Exposição Remix:  
**New Modernities in a Post-Indian World.**  
 NMAI Reprodução.



FIGURA 64. Franco Mondini-Ruiz, (Tejano/Italian).  
*Idol Gossip*, 2008. Exposição Remix:  
**New Modernities in a Post-Indian World.**  
 NMAI Reprodução.

there is only earth  
without mediation

W J E C C J

of one horizon  
or another

FIGURA 65. Kade Twist (Cherokee), *The Way the Sun Rises over Rivers Is No Different Than the Way the Sun Sets over Oceans*, 2007. Media Installation. Exposição **Remix: New Modernities in a Post-Indian World**. NMAI. Reprodução.

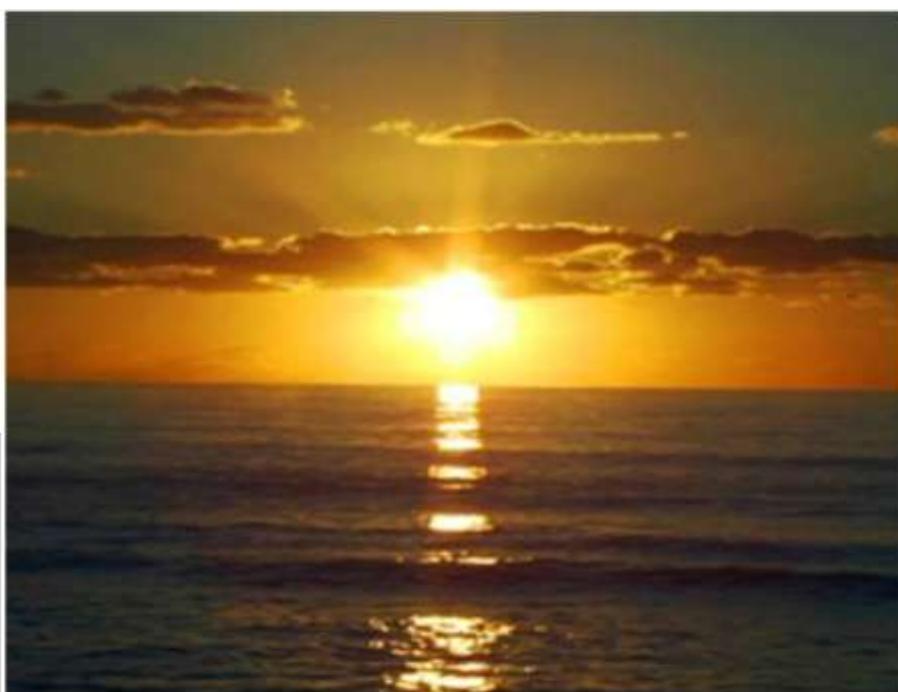


FIGURA 66. Kade Twist (Cherokee), *The Way the Sun Rises over Rivers Is No Different Than the Way the Sun Sets over Oceans*, 2007. Media Installation. Exposição **Remix: New Modernities in a Post-Indian World**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 67. Kade Twist (Cherokee), *The Way the Sun Rises over Rivers Is No Different Than the Way the Sun Sets over Oceans*, 2007. Media Installation. Exposição **Remix: New Modernities in a Post-Indian World**. NMAI. Reprodução.

FIGURA 68. Kent Monkman (Cree/English/Irish).  
*Heaven and Earth*, 2006. Acrylic on Canvas,  
 Exposição **Remix: New Modernities in a Post-Indian  
 World**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 69. Kent Monkman (Cree/English/Irish).  
*Artist and Model*, 2006. Acrylic on Canvas,  
 Exposição **Remix: New Modernities in a Post-Indian  
 World**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 71. Kent Monkman (Cree/English/Irish).  
*Emergence of a Legend*, 2007, 3 from a series of 5 Digital  
 Prints on Metallic Paper 16 x 11 cm each. Exposição  
**Remix: New Modernities in a Post-Indian  
 World**. NMAI. Reprodução.

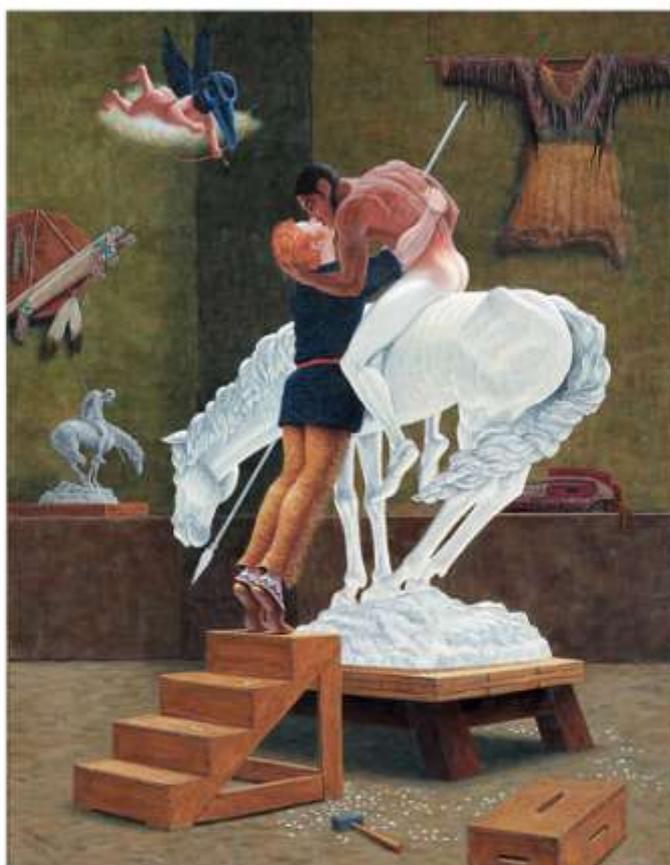


FIGURA 70. Kent Monkman (Cree/English/Irish).  
*Si Je t'aime, prends garde à toi (If I love you, beware)*, 2007.  
 Acrylic on Canvas, 274 x 213 cm. Exposição **Remix:  
 New Modernities in a Post-Indian  
 World**. NMAI. Reprodução.

FIGURA 72. David Hannah (Métis).  
*Untitled (The Hunt/Hunted)*, 2006-7.  
 Mixed Media Installation.  
 Exposição **Remix: New Modernities in a  
 Post-Indian World**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 73. David Hannah (Métis).  
*Crossing-Territories*, 2002. Mixed Media Installation.  
 Exposição **Remix: New Modernities in a Post-Indian World**.  
 NMAI. Reprodução.

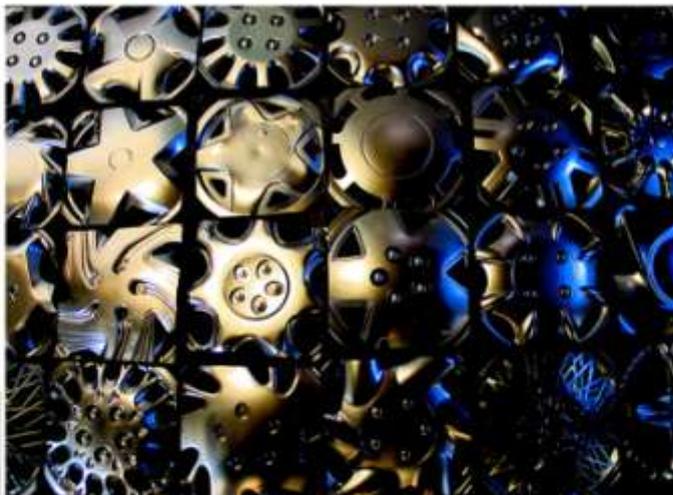


FIGURA 74. Steven Yazzie (Navajo/Laguna/Welsh), *Sleeping with Jefferson*, 2007. Hubcaps, Light Projections, 183 x 275 x 122 cm. Exposição **Remix: New Modernities in a Post-Indian World**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 75. Steven Yazzie (Navajo/Laguna/Welsh), *Back to Nature*, 2007. Oil on Canvas, 91.4 x 91.4 cm. Exposição **Remix: New Modernities in a Post-Indian World**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 76. Steven Yazzie (Navajo/Laguna/Welsh), *Cosmetic-Cosmos*, 2004. Oil on Canvas. Exposição **Remix: New Modernities in a Post-Indian World**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 77. Steven Yazzie (Navajo/Laguna/Welsh), *Modern Living*, 2007. Oil on Canvas, 91.4 x 121.9 cm. Exposição **Remix: New Modernities in a Post-Indian World**. NMAI. Reprodução.

FIGURA 78. Alan Natachu (Zuni/Laguna),  
*Playing NDN*, 2006. Video Installation,  
 178 x 94 x 91 cm. Exposição **Remix: New  
 Modernities in a Post-Indian World**.  
 NMAI. Reprodução.



FIGURA 79. Alan Natachu (Zuni/Laguna),  
*Playing NDN*, 2006. Video Installation,  
 178 x 94 x 91 cm. Exposição **Remix: New  
 Modernities in a Post-Indian World**.  
 NMAI. Reprodução.



FIGURA 80. Alan Natachu (Zuni/Laguna),  
*Playing NDN*, 2006. Video Installation,  
 178 x 94 x 91 cm. Exposição **Remix: New  
 Modernities in a Post-Indian World**.  
 NMAI. Reprodução.





FIGURA 81. Anna Tsouhlarakis  
(Navajo/Creek/Greek), *Legend 1*, 2005.  
Inkjet Print, 48.3 x 68.6 cm. Exposição  
**Remix: New Modernities in a  
Post-Indian World**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 82. Anna Tsouhlarakis  
(Navajo/Creek/Greek), *Let's Dance!*, 2004.  
Digital Video, 15 min. Exposição  
**Remix: New Modernities in a  
Post-Indian World**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 83. Anna Tsouhlarakis  
(Navajo/Creek/Greek), *Inklings*, 2008.  
Pen, Graphit and Paint on Paper,  
45.7 x 61 cm. Exposição **Remix: New  
Modernities in a Post-Indian World**.  
NMAI. Reprodução.

FIGURA 84. Luis Gutierrez (Mexican/American). *She Must Be Speaking to the Spirits*, 2005. Acrylic on Canvas, 123 x 107 cm. Exposição **Remix: New Modernities in a Post-Indian World**. NMAI. Reprodução.

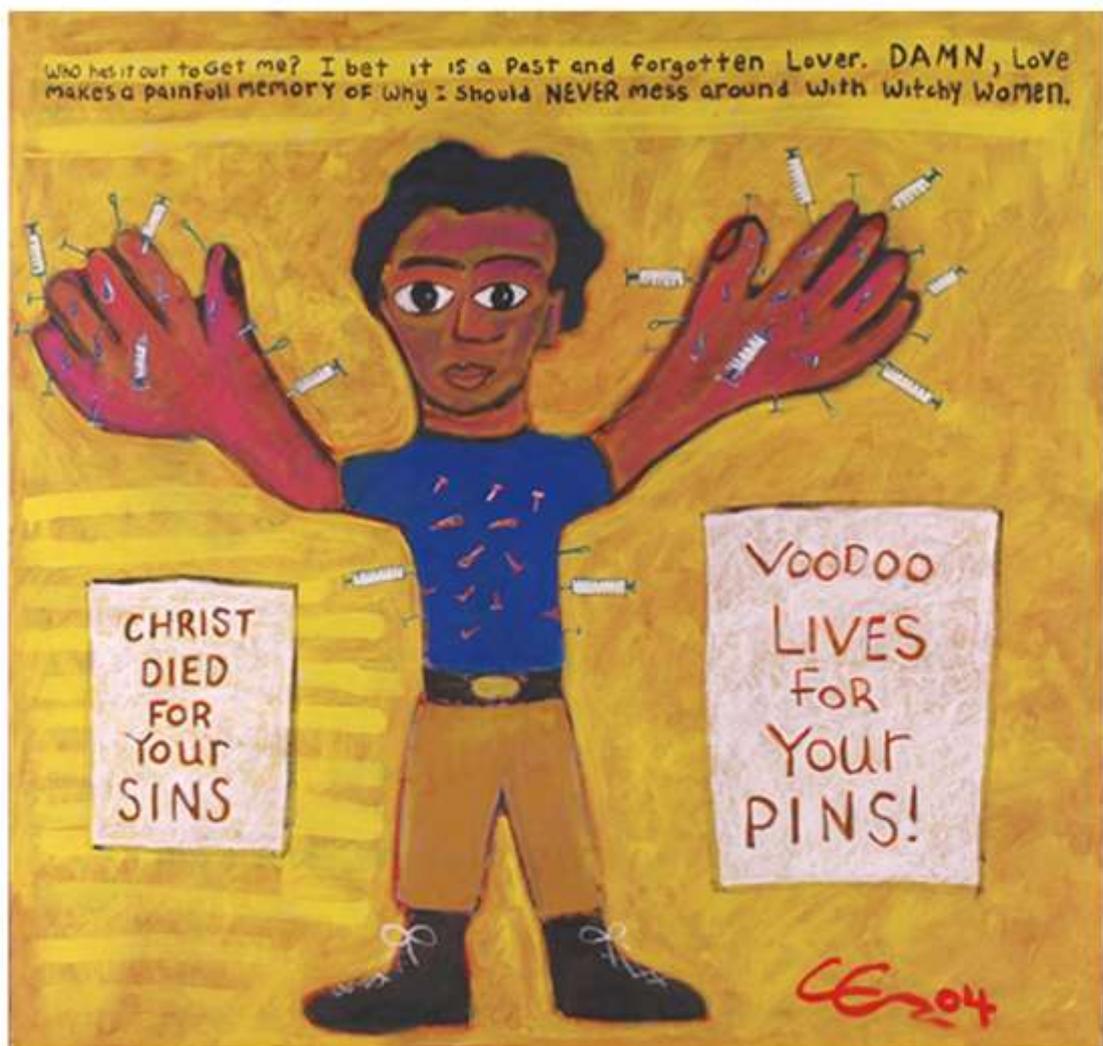


FIGURA 85. Luis Gutierrez, *Voodoo Lives for Your Pins*, 2005. Mixed Media, 132 x 137 cm. Exposição **Remix: New Modernities in a Post-Indian World**. NMAI. Reprodução.





FIGURA 89. Dustinn Craig (White Mountain Apache/Navajo). *4-Wheel Warpony*, 2007. Video. Exposição **Remix: New Modernities in a Post-Indian World**. NMAI. Reprodução.



FIGURA 90. Hector Ruiz (Kickapoo/Mexican/American). *God of War*, 2007. Wood, Paint, 183 x 61 x 20 cm. Exposição **Remix: New Modernities in a Post-Indian World**. NMAI. Reprodução.

## **Considerações Finais – Para Quem?**

Tecer considerações finais quando a conversa só está começando é uma tarefa complicada, mas necessária. Após este sobrevôo sobre as histórias, personagens, exposições e desejos em torno dos ideais de indianidade dos índios do NMAI, poderíamos nos questionar sobre o impacto desta “máquina de guerra” conceitual sobre os índios norte-americanos: qual teria sido a ressonância das escolhas políticas e poéticas do museu após sua abertura em 2004, e quais as críticas e os elogios daí decorrentes?

Durante todo o percurso desta pesquisa me perguntava não apenas como os índios do NMAI formulavam a autoridade e autenticidade de sua distintividade, mas para quem eles se dirigiam. Um museu administrado por índios norte-americanos, produzido sob consultoria de índios de todo o continente, deveria dar lições aos índios do continente americano sobre o que é ser indígena? Para que e para quem se dirigia o NMAI, o etno-museu do *Smithsonian Institute*, numa região de intensa visitação turística como o *National Mall*, em Washington D.C.?

Algumas de minhas primeiras aproximações do universo do NMAI deram-se por meio da leitura de uma série de artigos, escritos por indígenas e não-indígenas, ora elogiando, ora criticando o empreendimento da instituição. Esses artigos e notas críticas foram veiculados em diversos tipos de periódicos nacionais ou locais, e não pretendo aqui explorá-los em suas singularidades. Viso apenas chamar atenção para o fato de que a ressonância do NMAI foi muito intensa desde sua abertura, algo que se pode entrever não apenas a partir do vasto material de divulgação da instituição, como também do grande número de periódicos científicos de antropologia, arqueologia e museologia, além de revistas e jornais virtuais indígenas produzidos por e dedicados a essas populações, discutindo criticamente o NMAI.

E todos pareciam estar falando, de diversas formas, sobre o mesmo tema: para quem se dirige o museu? Quais seus acertos e avanços diante dos outros etno-museus americanos? Quais as oportunidades perdidas, quais seus equívocos? Confesso que num primeiro momento fui bastante influenciado pela avalanche de críticas que o NMAI desencadeou. Como qualquer instituição, ele não poderia agradar ou falar sobre todos os índios e suas reivindicações. No entanto, sua pretensão de representar uma diversidade continental me fazia desconfiar a princípio de sua singularidade. E, de fato, as críticas

foram numerosas. Nos limites dessas considerações finais, pretendo apontar algumas delas.

## **Críticas**

Um primeiro mal-estar com relação aos ditames da indianidade proposta pelo NMAI foi expresso pelo antropólogo havaiano J. Kehaulani Kauanui (2005), que chamou atenção para o constrangimento dos índios havaianos Kanaka Maoli em serem classificados como “*Native Americans*” e “*American Indians*” nas comemorações de abertura do NMAI em 2004. De acordo com Kauanui:

At the opening celebration of the museum, it was painful to see the majority of Kanaka Maoli in attendance as supporters of the same domestic dependent model of sovereignty that the U.S. federal government imposed on American Indian nations while denying them their full independence. There were more than five hundreds different Indigenous nations represented that day – survivors who fought to have their place on the National Mall that would offer cultural representation in the form of a museum. What relationship exists between the NMAI itself and the politics and struggles of each respective Indigenous nation in the Americas, especially within the continental United States? And what does it mean for Hawaiians to be horning in on a history that does not belong to us in the same way? (Kauanui 2005:502)

Ao apontar criticamente para o caráter autoritário da pan-indianidade museológica, Kauanui notava a exclusão das lutas pelas soberanias locais de nações indígenas. Este mesmo ponto foi também desenvolvido pela professora de *American Indian Studies*, Myla Vicenti Carpio (2006), de origem Jicarilla Apache/Laguna/Isleta. Para Carpio, o NMAI perdeu a oportunidade de educar a população americana sobre os índios americanos ao optar por exposições plácidas, que evitam a denúncia histórica capaz de militar em prol das reivindicações dos movimentos indígenas atuais:

In the exhibit We Are the Evidence, colonialism is described as a “storm” comprised of three sides (exhibits) – rifles, books and Bibles, and treaties. The exhibit situates Indigenous communities at the center of this colonial storm, the calm of the storm. With colonization placed as the absent presence, these exhibits lack a historical context that informs or explains the continuing impacts of colonization and ignores the continuing presence of colonization in our lives. (Carpio 2006:624-625).

E mais adiante, ela continua:

The NMAI claims to celebrate our survivance while simultaneously ignoring whether it adequately addresses its Indigenous publics. (Carpio 2006:627)

Uma das questões em jogo é, precisamente, uma de definição e classificação, algo que aqueles que conceberam o NMAI buscaram justamente problematizar:

Looking “to the future” [the NMAI] does not explain why the museum continues to use the term “tribe” rather than “nation”, which many Indigenous nations have now chosen in order to emphasize their sovereignty. (Carpio 2006:624)

Na mesma direção, a especialista em estudos étnicos, Amy Lonetree (2006), de ascendência Ho-Chunk, aponta o que ela chama de oportunidades perdidas do museu. Lonetree destaca que o NMAI não contribuiu para conscientizar os americanos das condições desiguais das populações indígenas do país, imersas na pobreza, alcoolismo e doenças.

Whether the tremendous danger of diabetes, to Indigenous peoples, or concerns over intellectual property and ethnic fraud, this discussion illustrates that without recognition of the intergenerational impact of genocide, we cannot understand the unique historical positioning of contemporary Indigenous survival. (Lonetree 2006:643)

Ao privilegiar um modelo expositivo que ignora a história dos genocídios e comprometer-se com abordagens pós-modernas e pós-coloniais, o museu só colaboraria para confundir seus visitantes:

The decision to pursue an abstract storyline in connection with a post-modernist critique was a poor choice for the museum. A postmodernist presentation of Indigenous history does not work. Abstraction isn't a correct choice for a museum hoping to educate a nation with a willed ignorance of its treatment of Indigenous peoples and the policies and practices that led to genocide in the Americas. Our survival, as many people have argued, is one of the greatest untold stories, and the specifics of this difficult and shameful history need to be told. (Lonetree 2006:640-641)

Mas ainda mais importante, é sua crítica a uma suposta museologia indígena que seria uma das inovações do NMAI:

One of the most interesting arguments made by several scholars is that the museum is advancing an Indigenous way of knowing in the exhibitions, "an Indigenous museology", that non-Natives and even some Native people are not working hard enough to understand. The exhibitions are designed to be challenging, reflecting engagements with postmodernist and postcolonial critiques, as well as decolonizing strategies.(...) But why is this new knowledge system at work in the institution not clearly conveyed? Given that the public carries with them so many stereotypes about who we are, isn't it critical that we engage those issues right away? (Lonetree 2006:639)

Críticas ainda mais ácidas foram veiculadas na grande imprensa. Assim, por exemplo, o jornalista Paul Richard, do *Washington Post*, sugere que o museu se afastou de sua proposta original de constituir-se como um centro comunitário indígena em âmbito nacional, para se tornar uma espécie idiossincrática de *shopping* étnico, misturando mitos e tradições com *t-shirts*, tênis *All Star*, passaportes e mapas. Archuleta comentando o artigo de Richard, chama atenção para esse caótico cenário interétnico:

Moreover, Richard encounters and describes exhibits that sound chaotic and space that is either too sparse or too cramped and filled with a mixture of "totem poles and T-shirts, headdresses and masks, toys and woven baskets, projectile points and gym shoes", which he describes as "all stirred decoratively together in no important order that the viewer can discern. (Archuleta 2005:430)

Um caos calmo, portanto, que com seu holismo beirando ao *New Age*, é visto como mantenedor de um imaginário não apenas pacifista dos índios americanos, como também passivo. Segundo a arqueóloga Ojibwa, Sonya Atalay, apontar os conflitos históricos não é necessariamente vitimizar-se:

My primary critique with the displays at the NMAI is that they provided the visitor with no sense of struggle that Native people faced as a result of European colonization [...] Presenting the horror, injustice, and multi-faceted aspects of Native peoples' struggles while simultaneously highlighting their active engagement and resistance to such onslaughts is not to portray Native people as victims. One cannot appreciate and experience the power of Native survivance if the stories and memories of our histories are not placed within the context of struggle. (Atalay 2006:608-610)

Nesta direção, Atalay defende que

The NMAI must provide a context for visitors to experience the meaning of our survivance, and all the painful, triumphant, inspiring, resistant, horrific truths encompassed in it – even though that such portrayals are confrontational or difficult. (Atalay 2006:614).

A ausência de conflito e drama também é apontada pelo escritor e *filmmaker* James Lujan, de origem Taos Pueblo: “*as a practicing dramatist, I also know the key ingredient that makes all good stories work is conflict – good versus evil, a hero overcoming impossible odds, and so on*” (Lujan 2005:510). Para Lujan, assim como para Richards, o NMAI apresentaria um mix pós-moderno: “*I’ll say one thing in favor of the NMAI: what it lacks in science and detail, it makes up for in cultural affirmation, Coke-can and Barbie-doll-pop-culture quirks, and New Age optimism.*” (Lujan 2005:513).

Lujan questiona ainda o critério de seleção das 24 tribos presentes nas três exposições permanentes, bem como a inexistência da autoria em algumas citações distribuídas pelo museu. Mas, sobretudo, questiona para quem e para quê o NMAI foi construído:

I’m not in the target audience. I’m not part of the unenlightened masses that the museum seeks to reach. (...) When I think about it, I guess that’s reason enough to declare that it’s \$219 million well spent, since it will be forever reminding visitors that yes, “we’re still here”, which is what the founders always intended. In that case, the museum will probably always be more important to the Indian people as a symbol of what it represents than as an actual museum. As I walked out of the museum on grand opening day, I couldn’t help but think that this is a museum of the Indian and by the Indian, it’s just not necessarily a museum for the Indian. At least, not for me. (Lujan 2005:516)

Um museu do índio produzido por índios, mas não necessariamente para os índios.<sup>1</sup> Diante desta e de outras críticas ao NMAI com as quais tive contato no decorrer

---

<sup>1</sup> De fato, em um sentido estrito, isto é verdade, conforme nos relatou em entrevista o atual diretor do NMAI: “Well, the fact is that 80% of our visitor are from out of town, they don’t live in Washington.

da pesquisa bibliográfica inicial, fui me perguntando: como seria minha observação no campo? Acabaria eu por fazer uma crítica cultural à maneira dos *Cultural Studies* ou, talvez, uma sociologia crítica próxima às reflexões de Bourdieu? Ou deveria suspender os significados prévios e me deixar guiar pelos meus futuros interlocutores?

Levei essas questões para o campo e no momento propício, entre conversas e entrevistas com os índios do NMAI, as críticas com que eu tivera contato foram sendo repostas em um novo contexto de interlocução. E, assim, pude reavaliar novamente as posições que eu já havia lido a favor do empreendimento do NMAI. Vejamos agora algumas delas.

## **Congratulações**

Uma evocação recorrente do sucesso e do prestígio do NMAI como experiência museológica, para além dos seus 1,5 milhão de visitantes anuais, foi o grande evento de abertura, a *First Nations Parade*. Segundo Tina Kuckkahn (2005), Ojibwa, diretora do *Longhouse Education and Cultural Center*, a parada congregou 25 mil pessoas de diversas partes do país e do continente, que chegaram vestindo trajes tradicionais, celulares, *ipods* e *pepsi-cola* nas mãos, com um espírito festivo de reconhecimento e identificação com a causa do museu.

The combination of the contemporary and the ancient, the telling of stories past and present, the dancing, singing, praying, and sharing, all combined to lift up and affirm the people who came in unprecedented numbers to the nation's capital to celebrate the opening of the National Museum of the American Indian. It was a good day to thank the Spirit for the Indian way of life; that gift that we treasure through our songs, dances, ceremonies, and prayers; that gift that we will continue to nurture and pass on to the next generations. (Kuckkahn 2005:508-509).

Kuckkahn elogia também as exposições do museu por problematizarem os critérios de reconhecimento da indianidade no país:

I found the Our Lives: Contemporary Life and Identities exhibit to be especially powerful in challenging peoples' perceptions of who Native people are. The questions "Who is Native?" and "Who decides?" are juxtaposed with photos of contemporary Native people. The photos deliberately represent a diverse range of images, some of which would definitely challenge some peoples' views of what an Indian looks like. (Kuckkahn 2005:508)

---

Very, very few, very, very low percentage of our visitor are Indians, and so, we have to have exhibits that appeal to people who are not Indians, and plus, you know, what business do we have trying to teach Indians how the Indians were, are, we have no right to teach them about Indians, so we are really teaching a non-Indian audience. So, that is the audience, the non-Indian world. Mostly American, but not exclusively. We want visitor from other countries to come here and hopefully come away with different understanding of who Indians were, and are. (Washington D.C, NMAI, 17/03/2009, Entrevista com Kevin Gover).

As pessoas presentes na abertura do NMAI, assim como a diversidade de imagens da exposição *Our Lives*, elogiada por Kuckkahn, é também motivo de exaltação por parte da professora de literatura indígena, Elizabeth Archuleta (2005), de origem Yaqui/Chicana. Archuleta defende o museu frente às críticas que o apontam como caótico, abstrato e influenciado por metáforas pós-modernas e pós-coloniais, que seriam pouco eficazes em seu objetivo educativo. De acordo com a autora, o museu instaura um senso de comunidade para além do caos e da diversidade:

The stories told through generations and the evolving of stories over time interweaves individual and tribal experiences together to create a shared sense of Indianness. Just as the spider creates a web strand by strand, its beauty is not evident until the end when the pattern materializes. [...] The NMAI's stories attempt to initiate dialogue and reinforce a sense of community even when the issues and items community curators have chosen to exhibit appear divisive, chaotic, or complex. Stories maintain a history, and the NMAI's exhibits capture histories that include the United States as one frame of reference in a more complex reality that encompasses Indigenous peoples' lives. (Archuleta 2005:447-448)

Assim como Kuckkahn, o historiador e crítico de arte Mario A. Caro (2006) chama atenção para a desestabilização das identidades indígenas congeladas promovida pelo NMAI:

It is likely that a visit to the NMAI will challenge those whose ideas of Native identity depend on the recognition of stable markers of identity. It is also possible that for these visitors the cultural objects found within will only help to reify and go away their ideas of Indigeneity. Others, however, may consider the museum as yet another passage leading them back home. (Caro 2006:554)

Como Archuleta, Caro defende a força simbólica do museu em Washington D.C, especialmente ao apontar para sua localização e para a relação de diversas tribos com suas terras natais. Frente aos índios distribuídos pelo continente afora e as variações nos critérios de reconhecimento legal das soberanias locais, o NMAI e sua pan-indianidade promoveriam, simultaneamente, territorializações e desterritorializações, *at home* e *away*, reconexões com as tradições e projeções para o futuro:

The notion of home as a place, and its relationship to the nation's capital, lead us to consider the significance of the placement of the NMAI – its site specificity. It is essential to consider the site specificity of museums in general in order to complicate the working of the narratives produced inside. It is also productive to think about the site-specificity of museums in taking into account their relationship to the communities they address and those they represent. (Caro 2006:545)

As historiadoras da arte Janet Catherine Berlo e Aldona Jonaitis (2005) também apostam no museu como uma empreitada vitoriosa que além de ter colocado os índios americanos “no centro”, também inventaram uma nova escola de museologia. Neste

“*Indian Country*” que o NMAI formula, elas afirmam, os índios deixam de ser “outros”, marginais:

In most senses, those inhabiting a multi-million dollar museum built on the last space on the Mall in Washington can no longer be considered marginalized. They have arrived at “the center”. Yet we believe our colleagues at NMAI have proudly embraced a particular sort of marginality, one articulated by the “museum different”, by “Indian Country”. (Berlo, Jonaitis 2005:28)

Os índios do NMAI tendo chegado ao centro, por meio da constituição de seu próprio “*Indian Country*” simbólico na capital dos Estados Unidos, não teriam, porém, se submetido ao “centro”, propondo, ao contrário, um museu diverso e singular, capaz de preservar certa marginalidade em relação ao sistema hegemônico.

Na zona de contato dessa discussão, que não era uma “briga de brancos”, eu, como não-índio, ainda encontrava-me numa fronteira instável e não sabia por qual lado seria capturado. Já no campo, li alguns artigos de Richard West Jr., de origem Cheyenne e primeiro diretor do NMAI, onde ele se referia a uma “*Native Voice*” que o NMAI veiculava sob todas as suas diferenças. Mas o que era essa “*Native Voice*”? Realizei algumas entrevistas, que pretendo explorar agora, quando percebi que para entender meus nativos a partir de dentro, era chegada a hora de procurar os chefes desta grande “tribo” que é o NMAI.

## **Com os Chefes Tribais**

Assim que cheguei em Washington D.C, em março de 2009, tentei logo agendar um *appointment* com o principal divulgador e empreendedor do museu, seu primeiro diretor, o advogado Cheyenne, W. Richard West Jr. No entanto, ele já não fazia mais parte do *staff* do museu, tendo sido substituído pelo também advogado Comanche, Kevin Gover.

Eu só encontraria com Rick West, como também é conhecido, após meu retorno ao Rio de Janeiro, quando tive a oportunidade de assistir a duas apresentações dele.<sup>2</sup> Nestas ocasiões, pudemos, enfim, conversar. Suas opiniões sobre o NMAI continuavam

---

<sup>2</sup> Essas oportunidades se deram na cidade do Rio de Janeiro, em 2009, após meu regresso do campo em Washington D.C. Em uma delas, W. Richard West Jr., atual presidente do *International Council of Museums* (ICOM) fez uma conferência sobre o período de sua atuação como diretor do NMAI num congresso internacional do ICOM, realizado no Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST). A outra ocasião que encontrei W. Richard West Jr. foi em uma aula do Programa de Pós-Graduação em Museologia (PPGM), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO). Convidado pela Profa. Teresa Scheiner, coordenadora deste programa, West Jr. apresentou o NMAI.

as mesmas que eu havia lido em seus artigos. West Jr. vê o NMAI como um *living museum*, um lugar nativo no centro político americano, importante para a divulgação da vitalidade e da auto-determinação dos *Native Americans*. Como centro comunitário propulsor do que chamava de “*Native Voice*”, o NMAI seria um símbolo da reconciliação cultural dos índios norte-americanos com seu país, pró-ativos em sua história, promovendo um espaço de intercâmbio e comunhão dos índios de todo o continente.

The NMAI does not refer only to the past history of Native Americans. Rather, it is an institution of living cultures, representing peoples from South America to the Arctic Circle. As the frustrated art-museum trustee observed, the NMAI is not simply a “palace of collections”. It aspires to go beyond the artful presentation of objects, to represent and interpret the ideas, peoples, and communities that surround those collections. (West Jr. 2006:2)

Viewed in this light, the NMAI possesses the potencial to be more than a “museum”. (...) At the NMAI a quite extraordinary array of Native cultural expression starts to suggest the ways in which the museum has the capacity to become a larger social and civic space. Powwows, films, lectures, performances by leading Native musicians, reading by some of the creative powerhouses of Indian literature, provocative symposia, cutting-edge books – these all create a cultural environment within the museum where Native peoples can bring their broad and deep experience, past and present, to be a multitude of discussions regarding indigenous cultures. (West Jr. 2006:4)

Por vezes, em suas declarações em defesa de museus como o NMAI, Richard West Jr. assemelha-se a um verdadeiro missionário da tomada de consciência visando uma transformação continental indígena. West afirma que os índios devem ser “pró-ativos” para a manutenção da missão e do legado de seus etno-museus: [*the museums*] “*become not only venues for debate but, perhaps, genuinely proactive instruments of cultural reconciliation that this country appears so desperately to need*”. (West Jr. 1994:58).

É através de uma voz nativa que West Jr. acredita que o NMAI, em seu pioneirismo demiúrgico, possui o potencial não apenas para um revivalismo da produção e profusão cultural dos índios do continente americano, como também para seus projetos de futuro e, sobretudo, sua comunhão universal:

It is only not a place where others can learn about Native history, cultures, and communities. It assumes a broader social and civic commitment to support those communities, through language preservation and repatriation, for example, into a sound cultural future. (West Jr. 2006:5)

With humility and with the knowledge that much always remains to be done, I take pride in the accomplishments to date of this physical and spiritual Native marker on America’s National Mall. We will continue to strive and invoke the Native voice in all aspects of the Museum, because we believe that the Native voice brings new knowledge and perspectives to learning about the first citizens of the Western Hemisphere, and because we have an abiding faith in its authority to limn the peoples, lives, and cultures of Native America. (West Jr. 2006:6)

And with this engagement quality I wait, and sincerely, I pray for that, when the history be written, NMAI will be reminded as a fundamental stone for a larger mutual understanding through the space and of the time, that has taken to a true cultural reconciliation, where all recognize, after all, that "all of the men were created same for the Great Spirit. They are siblings". (West Jr. 2009:12)

Num tom menos profético, Douglas Herman, geógrafo responsável pelo programa do NMAI *Indigenous Geography*, defende que através de programas de pesquisa como o que ele dirige, o museu tem o potencial de divulgar saberes tradicionais, outras concepções de mundo e alternativas para problemas globais. Herman denomina o conjunto desses conhecimentos "*Native Science*". Ao entrevistá-lo no *Mitsitam Café* do NMAI, Herman apresentou-me sua visão pessoal dessa ciência nativa:

by emphasizing the idea of native science, we are trying to bring back the idea that there are other forms of knowledge and it is not just data, it is not just information, it is entire epistemologies and ways of understanding the world, that are equally valuable, maybe more valuable, and longer histories, deeper traditions than western sciences [...] and they also tend to be rooted more in a deeper sense of human experience, what we are doing on this planet, what is life all about, why are we here, what are the things that are most important to be a human being on this planet, and translates to the relationship to things and nature and the physical environment, because that is what sustain us.[...] In native cultures, you do need to think those things, you need to think about balance and harmony, with the world, within yourself, with other people and the community, and so forth. (...) Although of course we have an extensive new age, we might call it, movement, that does want to engage in the world differently and does see the world differently. (Washington D.C, NMAI, 17/03/2009. Entrevista com Douglas Herman)

Equiparando o valor de sua "*Native Science*" com o aprendizado de línguas indígenas que ampliariam as visões de mundos possíveis, ele afirma:

And more languages you have, the easier it is to see that there is more than one way of seeing world. And, indigenous languages often are different enough from say our usual roman language, and they push us in a different direction, mentally. (Washington D.C, NMAI, 17/03/2009. Entrevista com Douglas Herman)

Herman faz também críticas ao museu, apontando os limites e contradições do pan-indianismo, um tema que apareceu recorrentemente ao longo desta dissertação. De modo muito franco, Herman expressou-me sua opinião sobre a questão:

I would say that the politic of creating this museum required a discourse of, I'd call it pan-indianism, all Indians, and indianness, so a sort of singular monolithic idea of what is Indian, and using that as a tool to promote the museum to raise money to assure himself and I think a lot of the early exhibits, including the ones held in New York before this opening. Some of the inaugural exhibits upstairs have perpetued that pan-indianism. (...) So you can walk from one room to the next, where you have people from the Amazon, Cherokee, Arctic People. It is sort of "ah, we are all Indians", without any sense we are different and here is why, and here is how. So, I think this museum has always tried to celebrate the diversity within an unity, but the emphasis has been to heavy on the unity and not effectively working with the diversity. (Washington D.C, NMAI, 17/03/2009. Entrevista com Douglas Herman)

Ele se mostra ainda consciente dos limites institucionais nos quais o NMAI está inserido, não apenas sua posição como instituição pública como sua inserção no *Smithsonian*, cujos estigmas do passado ainda se fazem presentes:

At the same time we are a public institution, we have to promote ourselves to public, we are dealing with a very uneducated public on this matter, for the most part, probably, don't think of the Indians as a being anybody outside the United States. (...) We have this very difficult position in that we are a federal entity, we are effectively a branch of the United States government. We are also, at the same time the museum of Indians, by Indians, for Indians. (...) But it is a balancing fact and we are luck in that most part the creators of the Smithsonian Institution and the federal government leaves us alone to do what we want. So, it is tricky. And the Smithsonian has a more traditional reputation of exploitation and digging up bodies, measuring heads, and all that other kind of physical anthropology, bones collecting and stuff. Which, you know, we don't have that reputation, but sometimes people just inflate us with that reputation, cause the Smithsonian has that reputation. (Washington D.C, NMAI, 17/03/2009. Entrevista com Douglas Herman)

Num tom crítico próximo ao das proposições de Herman, o curador Paul Chaat Smith, de origem Comanche, defendeu em entrevista que o NMAI é um museu jovem e experimental, que não se pretende ser um museu holocausto e tampouco porta-voz de todas as tribos do continente. Ao contrário, Smith entende o museu como um empreendimento arriscado, porém necessário que tem como pretensão romper com os estigmas e essencialismos colonialistas em torno das populações indígenas:

This museum has showed how real history is, and then you come to the Indian museum and it shows not real, not really part of American history. So, that is the risk, but that really wasn't a choice (...) We are doing the same things for Indians, but Indians are much less visible in our history. So, we try to have its own place.

And it is again, not the holocaust museum, it is not about 10, 15 years, this is about thousand of years. So, we can never claim to speak in one voice, or one code or point of view, there is always going to be an entire range in this. So, when Jolene and I had a critic of essentialism, much of that essentialism comes from within the Indian world, it is not about what people, you know, we are part of that colonial project, and neither we change what we believe as Indian people. Indian people believe that they are magical, they are special. And other people who felt that this negative and depressing is not what the Indians are now. Because we can't make it acceptable for everyone, they shouldn't be criticized. We can't speak for all Indians. (Washington D.C, NMAI, 16/03/2009. Entrevista com Paul Chaat Smith)

Para Smith, o NMAI não é um museu de fácil compreensão e nem pretende sê-lo. Não é simples porque as vidas indígenas não são simples:

the museum is still trying to find its way, we still a young institution and we try to really do exhibits different, but it doesn't always work. The idea of Native Voice [...], it was interesting to do that. It didn't mean that the exhibitions would be better necessarily, but in a way it's interesting to have exhibits that are complicated, that are not always trying to get the visitors what they want. To make it easier. And that is in itself, to me, a victory, cause then it is not like saying "Indians are simple, Indians are one thing", it's like "wow, I don't really get this museum". I like that sometimes. (Washington D.C, NMAI, 16/03/2009. Entrevista com Paul Chaat Smith)

Concebendo o NMAI quase como um templo, o curador problematiza as racionalizações críticas em torno das escolhas conceituais da instituição diante das

críticas ao museu feitas por algumas tribos, na medida em que, tal qual uma religião, somente quem está de dentro pode falar dessa experiência. Em suas palavras:

I'm also not sure that the museum is like this. I mean, if I tell you about my religion, you know, we don't know each other, you really can't engage and argue, like this is my religion, this is what I do. So, the sense is not really the best think to talk about, if you want to find common knowledge or if you want really to have a good discussion and intimate. With the indigenous is kind of the worst thing to talk about, because, you know, it's my religion. (Washington D.C, NMAI, 16/03/2009. Entrevista com Paul Chaat Smith)

Depois de muita negociação, consegui, por fim, entrevistar o segundo e atual diretor do museu, Kevin Gover. A entrevista se deu em sua sala, com a presença de sua assistente de origem latina Rosita Estevez. Na sala, despontava uma curiosa e significativa pintura do artista Bunky Echo-Hawk, de origem Pawnee/Yakima, na qual se via um índio ostentando um cartão Visa.

Na entrevista de cerca de uma hora, conversamos sobre diversos temas, dentre eles o papel do NMAI no combate ao racismo contra as populações indígenas norte-americanas.

There is still a lot of racism in the US, but from what I can see much more in other countries, against indigenous people. And if we able to demonstrate and persuade everyone that in fact this were very advanced cultures and that they were thriving at the time the Europeans arrived, then, it makes very difficult to sustain any idea that Indians are less than other people. (Washington D.C, NMAI, 17/03/2009. Entrevista com Kevin Gover)

Gover defende-se das críticas ao Museu, ao mesmo tempo em que reconhece que elas são, em certo sentido, verdadeiras:

We have critics who say that the museum is not intellectually reckless and that by preaching the native voice, by preferring the native voice, we have been uncritical in our scholarship and that in fact we are anti-scholarship, anti-intellectual. From the other end of the spectrum, we get criticism that we've been too gentle in our depiction in the events, particularly between the tribes and the United States. And I think both of these things are true except that we are trying to do something very different here, we are not trying to expose the misdeeds of the United States, that is not the purpose of the museum. (Washington D.C, NMAI, 17/03/2009. Entrevista com Kevin Gover)

A recusa em ser um museu do holocausto é reafirmada por Gover, mostrando que esta questão esteve presente não apenas das críticas posteriores à abertura do Museu, como também de sua própria concepção.

This is not a holocaust museum, that is not our point. Our point is really very different, that one of the greatest misunderstandings about the Indians, particularly in the United States, perhaps elsewhere, is that there are no Indians anymore, and if there are, we are not really Indians, we are not like those people 200, 300 years ago. And so, what we are trying to say is that these native cultures are alive and beginning to prosper again. So we want tell a history, really a human history, of tragedies, but persistence, and ultimately overcoming the greatest tragedies ever to be fall any group of people. (Washington D.C, NMAI, 17/03/2009. Entrevista com Kevin Gover)

Gover defende que é preciso abandonar um discurso de vitimização, dando voz aos próprios índios no lugar de especialistas não-indígenas. Seria nisto que residiria a diferença e a originalidade do NMAI:

And you can do that, and it would be true in many respects, but, first, that's only part of the history, and second, it makes Indians to be victims, and they are not victims, they are victors. They won just by the fact of being here after all that happened. So that's the history we want this museum to tell. The whole idea of Indians being victims is very destructive both for Indian people ourselves to the US's victims, and second for the government or anybody else that the US has made victims. Because, how do you treat a victim? You treat it as an object of sympathy, you treat it as an object of charity, you treat it as less than you, and we don't want that. What we want is opportunity, and what this museum says is we've earned it, in every possible way, we've earned the right to still be here, and to have the opportunity to prosper in the future. (Washington D.C, NMAI, 17/03/2009. Entrevista com Kevin Gover)

Para Gover, mais do que um museu etnográfico, histórico ou das artes indígenas, o NMAI inventou um novo modelo de museologia ao criar um espaço transdisciplinar e educativo para índios e principalmente para seus 80% de visitantes não-índios, cuja experiência exitosa poderá ser levada para comunidades indígenas ao longo do continente através de uma versão itinerante da instituição:

Giving credits to the native voice, to community knowledge, to native knowledge, and we are build on a very, very strong foundation in that regard, a request really, in many ways is the author of this idea of native knowledge being real knowledge, to be taken seriously even by mainstream scholars. What I would like to go on forward is really a couple of things. First, we have to expand the impact of the museum, we have to expand the range to the museum. We get 1.2 to 1.5 million visitor a year.

Even fewer of the world's people will never come to this museum, most indians will never come to this museum, we have to find a way to bring the museum to them, and of course now we have technology that allows us to really project the museum into communities, into homes, into schools, into other nations. And that is the next thing that we have to do (...) the museum that we bring into the communities, in some places it is more difficult than others, and we'll ask, they may not have internet access, the tribal people in the Amazon don't have internet access, for now... but they will. (Washington D.C, NMAI, 17/03/2009. Entrevista com Kevin Gover)

“*Native Voice*”, “*Native Knowledge*”, “*Native Science*”... Seriam os agentes da voz e dos conhecimentos nativos do NMAI, todos eles indígenas? A resposta de Gover é negativa, o que para ele não deslegitima o trabalho desenvolvido na instituição. Embora uma pequena parcela do *staff* do NMAI seja indígena “de carteirinha”, com o reconhecimento legal de sua ascendência tribal, poderíamos dizer que os outros funcionários não-indígenas acabaram se “tornando índios” por opção e engajamento com a instituição.

Embora o NMAI tenha interesse em atrair mais índios, *stricto sensu* para seu quadro de funcionários, o museu questiona as fronteiras e critérios de indianidade e estabelecer uma cota para índios só colaboraria para marcar a diferença racista e exótica que o NMAI pretende combater:

Maybe one third are Indians. We do prefer that the staff that interacts with the visitors directly or gives tours at the museum, be indigenous people. But I don't think that that is critical. A lot of people want to interact with an Indian, but I don't think we should play to that, frankly, cause it suggests that we are somehow different, that there is a unique experience in talking to an Indian, and that is not true, we are people. On the other hand, many of the people who have expertise and who are knowledgeable about Indians are Indians and we want them here, so, but we have no policy that requires that they be Indians. (Washington D.C, NMAI, 17/03/2009. Entrevista com Kevin Gover)

Os índios do NMAI, por ascendência e por opção, quando dentro da instituição e compondo o amplo *staff* do projeto, assemelham-se à comunidade espiritual de que nos fala West Jr.. Nas entrevistas que realizei, mesmo com as autocríticas e o reconhecimento das limitações dessa jovem instituição, todos eles a defenderam veemente, acreditando no seu potencial e perspectivas futuras. Em tom apaixonado muito próximo ao de West Jr., o diretor Kevin Gover me apresentou sua visão pessoal da missão da instituição como a promessa de continuar sendo um espaço privilegiado para a revisão dos estereótipos e a mobilização de novas políticas públicas para os índios das futuras gerações:

I view that the real work of this museum is to educate, because I have always believed that if people knew, if they really knew about Indians, about our history, about our culture, about what was here in 1491, about has happened over all this years, about the way Indians live now, that they would support what the Indians are trying to accomplish, they would support tribal self-sufficiency, they would tribal support, so, if we succeed in educating about all of those things, then I believe the people will support the Indians and it will make for a better future for the Indians, and that means we've got to find a way to reach everybody, we've got to reach out, bring this museum, bring its idea, bring its truth, into every American school, every American home and we can really, that is what we can do for Indian people, it is just to teach others about them and why their cultures are important. (Washington D.C, NMAI, 17/03/2009. Entrevista com Kevin Gover)

Após a experiência de campo, tive a oportunidade de rever as diversas críticas com que tive contato inicialmente. Embora muitas delas fossem relevantes, percebi que uma boa parte delas era apressada e intransigente, e que demonstravam por parte de seus questionadores uma certa impaciência com as propostas dos “índios” do NMAI.

Lembrei-me de minhas aulas de antropologia durante o mestrado, na quais meus professores afirmavam que o tempo e a maturação diante das imagens, sensações e questões surgidas no campo, poderiam tornar possível uma antropologia que se afastasse de uma crítica “de cima” sobre mundos nativos “logo abaixo”. Contudo, eu ainda me perguntava: se todos somos potencialmente antropólogos e nativos, como diria Roy Wagner (1981), que antropologia seria possível neste trabalho?

## **Virando Índio?**

Em 2009, o diretor de cinema James Cameron lançou seu aguardado e badalado novo longa-metragem, *Avatar*. Idealizado pelo diretor desde a Guerra do Vietnã e rodado apenas recentemente, o filme produzido em tecnologia digital 3D conta a história de um ex-fuzileiro naval que participa de um projeto de exploração dos recursos do planeta Pandora, onde vivem os Na'vi. Jake Sully, como é chamado o personagem, está substituindo seu falecido irmão, cientista de um programa chamado Avatar, elaborado pela antropóloga Grace Augustine, cujo objetivo é aprender sobre a cultura Na'vi e permitir uma colonização eficaz do planeta.<sup>3</sup>

Para tanto, humanos como Jake Sully habitam corpos híbridos de humanos e Na'vi produzidos geneticamente no laboratório da Dra. Augustine, que os possibilitam viverem na atmosfera de Pandora. O filme apresenta, de um lado, os exploradores sedentos pelos recursos dos Na'vi e, de outro, índios integrados com a natureza encarnada na deusa Eywa. Jake Sully, como um Caramuru americano, acaba por se apaixonar pela Pocahontas Na'vi, a índia Neytiri. No final da trama, eles terminam juntos, e o ex-fuzileiro transforma-se, por meio de uma cerimônia com tambores, em um nativo Na'vi, mobilizando uma revolução e salvando o planeta da invasão estrangeira.

Evoco o filme aqui para pensar não apenas minha condição diante de meus interlocutores no campo, como também a própria antropologia enquanto disciplina e a defesa dos “índios” do NMAI da formulação de seus mundos passados e futuros em seus próprios termos. Ao citar a nova versão da clássica história do homem branco que se apaixonou pela pureza do mundo indígena, não quero dizer, contudo, que eu tenha me tornado um “índio do NMAI”.

Comecei a trajetória cético com relação às proposições do museu, mas percebo hoje que, sob todas as limitações que a instituição possui, há algo genuinamente original no NMAI; algo que está para além dos interesses, financiamentos e políticas que pertencem ao mundo de instituições como os museus. Não é esse jogo que, por ora, me interessa.

Não pretendi nesta dissertação revelar os segredos da trama sob as “representações” do NMAI. Resolvi encará-las como “presenças”, com seu valor em si e não fora de si, sem ser “contra” ou “a favor”, ou ainda “indianista” ou “indigenista”, já

---

<sup>3</sup> A semelhança com antropólogos norte-americanos trabalhando para as forças de segurança no Iraque e no Afeganistão é, de certo, mera coincidência.

que não acredito que a antropologia se situe necessariamente nesta polaridade, constituída por nossa moralidade ocidental (Oliveira 2002). O que tentei produzir nesta dissertação não foi uma versão indigenizada de minha trajetória e descobertas a partir do contato com os “índios” do NMAI, mas uma apresentação do mundo que eles produzem e apresentam em suas exposições, artigos, sites da internet e em depoimentos, como os que coletei.

Uma apresentação do mundo indígena seguindo seus termos, mas reconhecendo sua translação nos limites institucionais de uma dissertação em antropologia; portanto, sem o romantismo antropológico de “devires-nativo” (Goldman 2003:463-465). Jamais seremos nativos, porque somos todos indígenas, em variações universais – uma lição apreendida através da pan-indianidade formulada pelos índios do NMAI.

## **Anexo: Café e Conversas Indígenas**

As entrevistas abaixo foram realizadas durante o período em que fiz minha pesquisa de campo nas dependências do NMAI, em Washington D.C. As entrevistas com Paul Chaat Smith e Douglas Herman foram realizadas por sua indicação no *Mitsitam Café*, o café-restaurante indígena do museu. Embora as demais entrevistas tenham sido realizadas noutras salas da instituição, o café fora companhia freqüente na interlocução que obtive com os índios do museu.

Este material experimental produzido no campo apresenta algumas questões introdutórias surgidas em minhas primeiras aproximações do NMAI, tendo me auxiliado a pensar os caminhos subseqüentes da dissertação. Muitas das reflexões surgidas destas conversas me permitiram encaminhar no texto, o roteiro de apresentação das questões dos índios do NMAI.

Realizei uma edição dos depoimentos que coletei e tentei realizar algumas correções lingüísticas, embora seja bem possível que existam ainda alguns “desvios” da norma culta da língua. Peço a gentileza do leitor de desconsiderar essas limitações lingüísticas que não inviabilizaram o acesso ao conteúdo dos depoimentos no total. Os disponibilizo aqui como uma espécie de *making off* de parte dos processos desenvolvidos nesta pesquisa.

### **Conversa com Paul Chaat Smith (Comanche), Curador da Exposição Our Peoples. Washington D.C, 16 de Março de 2009.**

**Leonardo Bertolossi** - First, I would like you spoke a little about your training and how you began working on the Smithsonian Institute to the development of your existing activities.

**Paul Chaat Smith** – I was, I have no college degrees, I have a high school diploma and became a curator because, at first was a political activist, in the 1970’s, and that whole scene became very bored, became very irrelevant in according just, you know, bored. So I started hanging around with artists, activism for artists, and I met many artists, I started writing for art exhibition catalogs, and I was doing sort of cultural

criticism, in other words, Indianism, American history, romanticism. So, during the 1990's, I've lived in New York from 1990, and I quit my job and I was writing, first a book about the Indian movement, and then I was hanging out with artists. But, you know, I had a certain reputation for what I published, so the museum called me to work with them. Now, this was in 2001. So, I didn't have formal training as a curator. I had curated some art exhibitions, and I've written this book about Indian movement as a non-fiction history, and the museum was very much about being different, turned not to be like an anthropology museum. So, when I arrived, they didn't really have a lot of the exhibitions had been in development and kind of finished, but they didn't have what we call the "big story", the "big narratives" in history, that didn't exist. That is what I did on the first 3 years, things like that, and then I worked on contemporary art. And I've been involved in all of those things for a long time. To me it's all part of cultural criticism, you know, the history, contemporary art, it's part of a broader discussion about Indians and what I call "America amnesia".

**Leonardo Bertolossi** - I would like you spoke a little about the place of the National Museum of the American Indian within the complex of museums of the Smithsonian Institute, where are its differences to other museums, especially with regard to the National Museum of American History. I saw a reference about Native people in the National Gallery and National Museum so different, and I was interested when I read your texts about the different styles of Native Indians, ironically, romantic, dramatic. So, how do you see these differences and what this museum come new and strong, what is your opinion about it.

**Paul Chaat Smith** – The museum is a political project, meaning that is about empowerment, is about giving a voice to Indians. Now, there are many of us that thought that the real place for the Indian history is in the American History Museum, because if you say separate history than you say it's not central. But, you know, basically we think both things are true, there should be Indian history in history museum, but there is a reason to have this museum, which is focused on a sort of Indian perspective and the risk is of it to become a gueto. This museum has showed how real history is, and then you come to the Indian museum and it shows not real, not really part of American history. So, that is the risk, but that really wasn't a choice, you know, it's political momentum, and so it's a matter of making the most of it. Similar example

would be a coming in nations in Africa and American history and culture, which is many years away, 5 or 7 years away. It is a similar thing. Now Americans understand that African-American history is central to US history, you can't understand US history without understanding African-American experiences. We are doing the same things for Indians, but Indians are much less visible in our history. So, we try to have its own place.

**Leonardo Bertolossi** - I would like that you spoke about the participation of Indigenous communities in the preparation of exhibitions of the museum, their relation with the Gustav Heye collection, and how do you see your role as curator.

**Paul Chaat Smith** – I was always skeptical about approach on same tribes for curators in the exhibitions, for one thing there are 500 tribes just in the United States, as you know the museum is hemispheric, so, in theory, we are about all the tribes in Brazil, we are about all the tribes in Canada, so whether could say about Indian tribes you could really be representative, so I always felt there was kind of *new wave* anthropological idea, say we are collided to do work with Indians and to bring that back into the museum and do an exhibition. So, that is much what the exhibitions are. I think it is very hard to take, especially when you say, it's about the whole history of people, from creation to the present, how you can do that, how can you take it all. And I think one of the things happened is that when you condense them so much you can also kind of say, recreation story. And some of these ideas are so complex, and so non western and I'm also not sure that the museum is like this. I mean, if I tell you about my religion, you know, we don't know each other, you really can't engage an argue, like this is my religion, this is what I do. So, the sense is not really the best think to talk about, if you want to find common knowledge or if you want really to have a good discussion and intimate. With the Indigenous is kind of the worst thing to talk about, cause, you know, it's my religion.

**Leonardo Bertolossi** - How did you work in collaboration with Jolene Rickards and how you reconcile the use of information collected on oral and documentary research conducted with the participation of Indigenous peoples? I would like to better understand why you lost the walls "Church and State".

**Paul Chaat Smith** – When I came in the NMAI I worked in a public big store, but, I didn't have experience in exhibitions like this, I had done particularly art exhibits, my colleagues had worked in advertising agencies and exhibitions similar and said I could bring him one person, so I chose her cause she knew much more than I did. We did not work with any particular tribal communities, so we worked of knowing the Indian world and the ways to know them. What we were trying to do was bring together these tribes that individual tribes could not get out. That is how we came up with this idea of dispossession, guns and bibles. It was really trying to say, in some tribal, some of the tribes, we had some incident talked about that was very obscure, hard to understand, but if you knew what happened before, if you knew that the tribal lost many of its members with disease, then that chain gets destroyed. But some of the factors that were going on, they reforce this. So we knew what the other part of the gallery looks. And it states that a lot happens in exhibits like this. We wanted to show from our collection, you know, those objects, because in a way the museum is part of the history, that is why we have a portrayed of Georg Heye. He is part of the history. He didn't have to work for his whole life, he is an investment banker, just for that reason he could get 800.000 objects. And without him, this building wouldn't exist, because there had to be a collection in the museum. So we try to think about how we assume, you know, something that is outside of the world, it's part of the world. So all of that gold that you are looking at, where does that come from. Where did they go and get this gold, who were the people who originally made it? Those kinds of question.

**Leonardo Bertolossi** - I would like to understand the idea of living under a multi-vocal and the idea of one Native voice in this exhibition and also critical to essentialism and stereotypes through the emphasis on change and movement. How to reconcile the criticism of the romantic stereotypes under the pretense of talking about the Indians of the entire American continent under the auspices of the Smithsonian and the U.S. Government? About the "Our Peoples" I would like you synthesis the main problems you see in the exhibition. I would like to know what you think of the criticisms made by Native American people who wrote in newspapers criticizing the museum for its exhibition of character uncritical, New Age and totalitarian have excluded the tribes have not yet recognized by the U.S. government in the present.

**Paul Chaat Smith** - First part, about Native voice and also, it's being part of the government. The brilliant assertive of the museum is about act in the world, it is about work in the whole hemisphere, the two hemispheres, the eastern and the western. And it is again, not the holocaust museum, it is not about 10, 15 years, this is about thousand of years. So, we can never claim to speak in one voice, or one code or point of view, there is always going to be an entire range in this. So, when Jolene and I had a critic of essentialism, much of that essentialism comes from within the Indian world, it is not about what people, you know, we are part of that colonial project, and neither we change what we believe as Indian people, Indian people believe that they are magical, they are special. Lot of Indian people who believe they should only talk about the good days of the Indian world. There were many people that thought the museum could be much more about holocaust, about what happened to us. And other people who felt that this negative and depressing is not what the Indians are now. Because we can't make it acceptable for everyone, they shouldn't be criticized. We can't speak for all Indians. So, I represent a certain point of view and I think I'm pretty straight-forward about, that is different from Indians that work for the government in a different way. But I think we can pretend, the point is somehow what we are somehow representing, fairly everybody at the same time. We can't really do that.

**Leonardo Bertolossi** - About the idea of transformation that allows the museum displays objects "traditional" and contemporary Indigenous art, as the post-Indian world of the "Remix", I wonder if the voice of Native transformation there is some structure or pattern of *Indianness* or *Indianness* possible for the museum, and how the institution relates to the criticisms made of the idea that the storm, near the idea of "fully Native". I would like that you talked about the choice of emphasis on aesthetics and has curated exhibitions that are of aesthetic conceptions have resonance with the Native categories. I would like to understand what you mean when you say that "being Indian is being in a hurricane" and why you understand when you say about "learning" when it is said "the storms are beautiful, dangerous and powerful source of learning". Could an Indigenous learning for genocide? What kind of learning in the exhibition wish to format your aesthetic experience?

**Paul Chaat Smith** – What we talked about a lot is what most visitor think about Indians. In the US there are more Indians the lesser you change. The more you

change the lesser Indian. And there is a certain idea that the Indians are the one that doesn't speak English and dresses in traditional clothes. So what we wanted to do is to turn that around and say that to the Indians the reason to exist is because we change, because we understood the world is changing and then repeat the choices by heritage. So the hurricane let me say... We try to think about how, in our view, in 1491, an Indian in Nebraska, in United States, in Canada, an Indian in Mexico, they really had nothing in common, they were completely different people. And the Indians hurricanes with the conquest, there is an imposed idea that we all had basically some similar religious believes, and cultural practices, and this is not true, we were very different. So it is imposed things that we represent in the exhibition, from Christianity and foreign governments. To call it hurricanes is to make use of this huge forces and so we thought about why do people still live in the Caribbean, why do they live. Well, the fact is people can find way to live and know a hurricane is coming and that for a lot of reasons. But you know, we really should try to focus on change, and understand what this forces are. So, Christianity, for example. It would have been easier, without saying so, that most Indians in US, very few are Christians, but actually most Indians are Christians and what we would argue is that many Indians make Christianity in Indian way. So, those are the key things about change, choices that allow us to still exist. So, that is the discussion we wanted to have, that is an issue in the hurricane.

**Leonardo Bertolossi** - Well, I've asked a little about your future projects in this museum, specially when you knew that new subjects were emerging, for instance, and then the weather, the discussion about saving the earth, how Indians look for this. For instance, right now I'm reading about the black Indians... How the museum try conciliates differences histories and how the Indians think about these museum options and this trouble in the future? And how you see this in your work here?

**Paul Chaat Smith** – I'm never good at choosing projects, I'm better when I get on my way. And I knew about the artist but I wasn't really, you know, it really never occurred to me to say that should be a project I would work on. But I few very close to the issues in history, and I fell that is still part of my work, but for now it's mainly contemporary art exhibitions. So the museum is still trying to find its way, we still a young institution and we try to really do exhibits different, but it doesn't always work. The idea of Native voice, to go back to that, it was interesting to do that. It didn't mean

that the exhibitions would be better necessarily, but in a way it's interesting to have exhibits that are complicated, that are not always trying to get the visitors what they want. To make it easier. And that is in itself, to me, a victory, cause then it is not like saying Indians are simple, Indians are one thing, it's like "wow, I don't really get this museum". I like that sometimes.

**Leonardo Bertolossi** – Thank you so much.

### **Conversa com Douglas Herman, Diretor do Indigenous Geography Program. Washington D.C, 17 de Março de 2009.**

**Leonardo Bertolossi** - First, I would like you spoke a little about your training and how you began working on the Smithsonian Institute, to the development of their existing activities.

**Douglas Herman** – Ok, then your thinking specifically about the Indigenous geography? My training is, I have an undergraduate degree in Religion where I studied mostly Asian religion, Buddhism, Hinduism, Taoism, and I spent some time in a Buddhist monastery in California for 2 months, very serious place, and then I went to, I did a little bit of miner, undergraduate miner, did geography and I was interested in terms of what I could do to make the world a better place, and I went on to graduate school at the University of Hawaii where I also did work in urban and regional planning but focused more on spiritual questions, relationship to the earth and so forth, and ultimately I did a master and PhD there, PhD focused on Hawaii and colonialism, then I went on to work in various places around the world, including Australia where I worked with aboriginal scholars there, and pacific islanders, and finally started, I came back to the United States and started my own project for Hawaii and Pacific Islands to do web base of Indigenous geography. And it is important to point out that in between, in 1999, I was here for one year, and at the end of that year they started this Indigenous geography project here and I helped design that project and get the pilot, the initial web site up and running, and that gave me an idea for how to do a similar project for Hawaii and Pacific Island, so I raised my own money and did my own project for the last 7 or 8

years, and then came here in 2007 and I'm just now finally, that project is now finally coming under my ability to do something with it.

**Leonardo Bertolossi** - In your articles you mention the participation of Indians in the consulting and development program for *Indigenous geography* not only in the "*Pacific Worlds*", but also in the program of the *National Museum of the American Indian*. I would like you spoke a little about how such participation was and how you see your role as coordinator of the program.

**Douglas Herman** – That is a very good question, because it is a trick issue. This museum has in the past tended to give control over to the community participants, and that hasn't worked out very well, and we are finding now, and this is how my project has worked in the Hawaii and the Pacific, they control and understand the content, and their culture, and their knowledge, but in the case of my project, I'm the one who understands what I'm doing, and what I'm trying to accomplish, and how the website is going to look like. So, the content comes from them, but the editing and structuring composition came from me, now, then you get a product that is, you say, a hybrid, a mix their knowledge and culture but our structure and presentation. And you are always going to get something like that, but as a museum, we have a job to preserve this cultures and we have to make choices about how to do that, so if we give over control then we stop making the choices and this is sort of what happened with the Indigenous geography project while I was away. They started just giving control to the communities, you tell us what to say on this website. And the second problem with that is that you don't give a dialog, you don't get a conversation between the specialist on our side, and specialist on their side, so if you are trying to translate and present cultural terms and ideas for other people about a certain culture, you need to put it in your terms on how you need to take their knowledge and present it in a way that goes on to them, but they don't know your structure, so you are engaged in a discussion with them and so, you know, we can say, geography, well, they don't know what geography means, they don't know what we are looking for when we say geography and they will start telling you all kind of things, which are always wonderful stories. But if you want to know for example about wind and the rain, you have to ask these questions. And sometimes the conversations results are very interesting, very productive, I think, for both groups. And I think that on a few occasions has let them start to think about things

in different ways, things they don't think is important cause they see it everyday, but to us are very unusual and different, and they don't even bother to tell us about it cause it's so ordinary for them, while for us is very strange and important knowledge, so that is how it's working.

**Leonardo Bertolossi** - You point to the importance of traditional Indigenous knowledge in sub-matter of the Indigenous geography and their connections with the post-colonial and post-modern theories. I would like understand what do you think about "Native science", about which tribes are you speaking exactly, and what changes in terms of effective public policies the program "Native science" of the National Museum of the American Indian has stimulated for North American Indians.

**Douglas Herman** – Ok, by Native science.... I don't think that project has done anything successful in its 10 years other than putting some nice stories upon the internet, but in terms of dancing knowledge and dancing how we think about Native peoples and knowledge, I don't think it has accomplished anything. So I think the first important thing western science is hegemonic, so, it makes us think it is the only path to truth and knowledge when in fact we know historically that it is very faulty and limited in its ability to take on certain issues and certain kinds of knowledge, but it has managed to make all the other kind of knowledge disappear, as knowledge. So, by emphasizing the idea of Native science, we are trying to bring back the idea that there are other forms of knowledge and it is not just data, it is not just information, it is entire epistemologies and ways of understanding the world, that are equally valuable, maybe more valuable, and longer histories, deeper traditions than western sciences, and, because... and they also tend to be rooted more in a deeper sense of human experience, what we are doing on this planet, what is life all about, why are we here, what are the things that are most important to be a human being on this planet, and translates to the relationship to things and nature and the physical environment, because that is what sustains us. And of course, in eternity, we don't live very close to nature anymore, so it is easy for us to ignore this kind of relationships and that leads to pollution, climate change, all kinds of problems that we experience today, because we don't pay attention. But that is part of the ideology that comes with western sciences, you don't need to think about those things. But in Native cultures you do need to think about those things, you need to think about balance and harmony, with the world, within yourself, with other people and the

community, and so forth. So, now, some people would question if that is really science, science today means you use the scientific methods to formulate hypothesis, you conduct experiments and you draw conclusions, and Native science does not necessarily always follow that formula, but it certainly is accumulation of a vast number of observations over long periods of time that has let to understand its conclusions, and abilities to predict, and it is an important part of science, can you predict what is going to happen next, well, if you observe things long enough, you know the patterns then you can predict. So it is science in that sense, particularly in terms of weather, short term weather, and its affects on other things in the environment population, the animal species, whether or not there will be drowned and how that will affect food supply, water supply, and so forth. And what one should then do in advance because one knows this is going to happen. So this is all very important knowledge, and of course the big and perhaps impossible, the big test is how do you convince a larger public that other ways of seeing the world are valid and important. They are usually seeing as quaint, as interesting but old-fashioned, primitive, irrelevant to modern life. Although of course we have an extensive new age, we might call it, movement, that does want to engage in the world differently and does see the world differently. So it is not there are one big public out there that we are trying to convince, it is a very diverse audience and some people are already with us and some people are not. But we are working against the bigger type. And, you mentioned policy in your question, so, climate changes really where we are seeing policies implications to the extent that we are not seeing at all, because it is finally technology that Native people happen to watch the weather and climate very carefully for very long time and understand it very intimately, particularly in the architect, so now, must programs, government programs, working on climate change in the architect are working with Native communities. And in agreement to Native expertise, Native knowledge, Native understandings, still from sort of a scientific point of view, but, my limited experience is been that they are doing it respectfully, so there is an impact there and I think that is a good beginning and we'll see what goes from that.

**Leonardo Bertolossi** - When you talk about traditional knowledge and Indigenous wisdom of what is exactly talking about? How reconcile the objective of maintaining and preserving Native wisdom lost and must be recovered to the extent that there is an emphasis on the idea of transformation over the exhibitions of the National

Museum of the American Indian? What are the resonances of the loss of traditional knowledge and profit from changes in the rhetoric of the museum, facing the problems of land, not federal recognition, judicial disputes for natural resources of contemporary Native American communities? Referring Weber and his disenchantment of the world and criticizing the western limits of rationality, you speak of wisdom and magic to allow Native collective consciousness and the preservation of nature. I would understand what the program of Indigenous geography meant by "nature" and "humanity" when for many Indigenous peoples these ontological borders are non-existent.

**Douglas Herman** – I'm not sure I can answer that, about the idea of transformation over the exhibitions here, I've never thought of it before, so this is your reading of this exhibitions. I suppose that it is true, I mean, certainly moves from most original to the most transformed if you go through the three major exhibits. That is a bigger question, that is a good question for Paul Chaat Smith, that you could have asked him, or maybe you did. The loss of tradition that is now a very big issue, and a very sensitive issue, and we encounter it all the time, I've encountered it in the Pacific islands, and my approach to, part of what I see of the value of the Indigenous geography project as it should exist, and in my project as it does exist, is to put the Indigenous knowledge out there, on the internet, as knowledge. So it, reassert it, confirms it as important knowledge. It is not just there is a talk about the camp fire, it is actually on the internet now, on an official project, and you know, with the Smithsonian seal on it, Smithsonian name on it saying this is knowledge, this is information, this isn't just cultural quaint stuff, this is their understanding of this place. So, and I see the value of that for Indigenous people, for the people in those communities to look and say, hey, there is our knowledge on the internet, it has value. This is important, maybe I should know this stuff rather than focusing all my time learning how to repair motors or something, which is an important skill but they don't need to be mutually exclusive, just one or the other, you can do both, and that has always been the intention of the Indigenous geography program, to emphasize that you can do both, you can have traditional knowledge and run computers. So, that's what we are trying to accomplish there, so, many times I run into Indigenous people that have been taught for years, sometimes for decades, sometimes for centuries that their Indigenous knowledge is stupid, is barbaric, is superstitious, and so forth, that it has no value. So they are either

ashamed of that, or embarrassed, or unwilling to talk about it, and I'd like to see that reverse, I'd like to see them proud of it, I'd like to see them retaining it, growing it, for themselves, for the planet, for everybody. So, that is what I have to say about that. How this relates to problems of land, federal recognition... I don't know how it relates to federal recognition, but certainly it's been an ongoing dispute in terms of land and the meaning of land, and the meaning of the ownership of the land. And, I think there has been progress on that, in this country. I think it is always gonna be a work in progress, but perhaps what we do, we'll have some impact on that, in terms of reaffirming Indigenous sense of space, and place, and territory, that is not just a tiny little box of land that the government says you can have, but there is other important ways to deal with that to, to the studies of treaties, law, and so forth. So, I'll leave it to them for now. Let's go on to question 6. What do we mean by nature and humanity. Well, of course this are experiment terms, this are terms that we can use cause we are speaking to an English language, a western educated public, so we have to say this things. But it's at the same time very acward, it keeps us inside that epistemological space and that ontological space, and that is the problem of using this terms, that is the problem of being limited to the English language. And I've been abdicating it for years, for years, if you want to understand Indigenous geography you need to learn an Indigenous language, that is the only way you are gonna start to get there. I studied in Hawaii for many years, I took 3 years of formal training in Hawaiian language and that is a good start, and that has helped me a lot. By no means fluent in Hawaiian, cause I don't live in Hawaii where I can speak with people. It's maybe not quite as good as my Spanish, but I can still understand and participate to a certain degree. But, that changes how we see things, how we think. And I also studied Spanish, and I've studied Japanese, a little bit, one year formal training in Japanese. So, all of this language were helps as, you know, assure to understand language limits, how we see, understand, experience and talk about the world. And, more languages you have, the easier it is to see that there is more than one way of seeing the world. And, Indigenous languages often are different enough from say our usual Romans language, and they push us in a different direction, mentally. Japanese and Hawaiian are maybe more like each other more than Spanish or English, but they are still very different. So, that is an important aspect there.

**Leonardo Bertolossi** - You talk to the awareness of Indigenous knowledge and wisdom can promote a new vision of the future projection, but that knowledge can

bring past lessons. Facing the changes and Indigenous cultural and geographic diaspora, I would understand what is meant by "historical lesson" and that based on Indigenous notions of temporality, permanence and change, to the program of Indian geography is referring. I wish that you develop a little the problem of different conceptual classifications such as "Native", "First Nations", "Native American" and "American Indian" to understand the reason for the choice of the term "Indigenous" the program of geography the National Museum of the American Indian. At the conclusion of one of your articles you stated that "Indigenous geography can teach us to live together in harmony with ourselves and our environment". I would your opinion about the criticism made by Indigenous artists and intellectuals who identified the museum as an uncritical venture, *New Age* and totalitarian, in that it seeks to encompass the entire Indian continent under the auspices of the *Smithsonian* and the U.S., ignoring non-tribal recognized and with a sense of *Indianness* totally ethereal and questionable.

**Douglas Herman** – I agree. It is, I would say that the politics of creating this museum required a discourse of I'd call it pan-Indianism, all Indians, and indianness, so a sort of singular monolithic idea of what is Indian, and using that as a tool to promote the museum to raise money to assure himself and I think a lot of the early exhibits, including the ones held in New York before this opening. Some of the inaugural exhibits upstairs have perpetuated that pan-Indianism. And I think actually the lack of geography has been a contribution to that. We know, as anthropologist, or as marxists, that different environments offer different possibilities, different resources, different needs, and you are going to end up with different material cultures, and you are going to end up with different intangible culture, spiritual social and other aspects of culture. So, all Indians are not going to be the same, they are going to be very different and this was Kroeber's culture regions, Kroeber and Boas, I think, that first came with the notion of cultural regions, in the Americas, which are really based on environment, and environment citizens will have similar material cultures and so forth. So, it's actually a very useful idea, I think, an useful idea for explaining why Indians are different in different places. But, you go up to our exhibits and if you can even find a maps, they are there, but they are very small and usually hard to find, and they don't tell you anything other than this is where this people come from, it's a blanc map with a dot on it, so there is no context, are they by the mountain, are they by a river, you know, are they in the desert... you get no information like that. So you can walk from one room to the next,

where you have people from the Amazon, Cherokee, Arctic people... It is sort of “oh, we are all Indians”, without any sense we are different and here is why, and here is how. So, I think this museum has always tried to celebrate the diversity within an unity, but the emphasis has been too heavy on the unity and not effectively working with the diversity, at the big scenes, this is what Indianism is all about, it is about this, it is about this... so, constantly promoting there is an Indian way... a sort of, there is a way that Indians do things that is different. And for sure, it's true, but not one way, it is many, many ways. And, sometimes very, very different and contradictory ways, from one group to another. And so, it's an issue for this museum to deal with that, and I hope we will deal better in the future, than we are dealing with it now. At the same time, we are a public institution, we have to promote ourselves to the public, we are dealing with a very uneducated public on this matter, for the most part, probably don't think of the Indians as being anybody outside the United States. So, the notions that there is Indians in Mexico, Canada or South America is probably far into them, and automatic. So, there is a lot to work with. So, I think criticism of the museum is good for us, and I don't know if you've read the new book that came out now – I'm going to read it now – I have critics to this museum, in a paper of my own, but on the other hand I think that it is doing something positive. Now the colonial and neo-colonial question, how is that we have anything to say about Indians in countries other than the United States. It's actually a very interesting question and I've never seem much written or spoken in, around this museum, on that topic. So, I don't know how it came to be that that was the theme of this museum, I only know in very general terms, and I don't know how it was conceptualized. I do know that so far is not in handle particularly well, in terms of building relations particularly in Latin America that is now improving significantly. So, that is a big hole, I think, and I would like to see what the feedback is from those countries and if it's been seen as a sort of new colonial tool of the United States or not. We have this very difficult position in that we are a federal entity; we are effectively a branch of the United States government. We are also, at the same time the museum of Indians, by Indians, for Indians. And in practice that second part hasn't always worked out as well as it could have been. But it is a balancing fact and we are luck in that most part the creators of the Smithsonian Institution and the federal government leaves us alone to do what we want. So, it is tricky. And the Smithsonian has a more traditional reputation of exploitation and digging up bodies, measuring heads, and all that other kind of physical anthropology, bones collecting and stuff. Which, you know, we don't

have that reputation, but sometimes people just inflate us with that reputation, cause the Smithsonian has that reputation.

**Leonardo Bertolossi** – This was the last question. So, thank you.

**Douglas Herman** – Thank you.

**Entrevista com Kevin Gover (Pawnee/Comanche), Diretor do NMAI. Participação de Rosita Estevez, assistente da Direção. Washington D.C, 17 de Março de 2009.**

**Leonardo Bertolossi** - First, I would like you spoke a little about your training and how you began working on the Smithsonian Institute, to the development of their current activities as director of the National Museum of the American Indian.

**Kevin Gover** – Well, I have no training or whatsoever in museums or in *learning the* museums. I'm a lawyer by training practice for 15 years representing Indian tribes throughout the United States and just got to know a lot of people by doing that. I then was the assistant secretary for Indian affairs at the Department of the Interior and in that sort of senior police making position for Indian affairs and exactly ... for the federal government. In that capacity I learn more about Indian tribes in the US but also about federal administration, basically how to run a government agency. Then I became a professor, I taught law school in Arizona and between those 3 things, when they were looking for a new director for the Museum they, I think they liked my experience with the Indian people throughout the US and of course my experience in the academic world. And that seems to be enough to be a museum director.

**Leonardo Bertolossi** – I would like that you speak about the origins of the George Gustav Heye collection, and the relationship between curators and tribal leaders involved in the permanent exhibitions of the museum. How was it possible to reconcile the use of multiple objects with an obscure history as the collection of Indigenous knowledge and approaches to contemporary museographic and its aesthetic approach.

**Kevin Gover** – Well, let me talk first about collection. The collection was created by a fellow named Georg Gustav Heye who at the beginning of the 20<sup>th</sup> century began collecting and soon became an obsession for him, to the point that he collected, in our collection we claim over 800.000 objects or items, that really amounts to 250.000 minimum for objects in the collections. And they were for the most part collected by Georg Gustav Heye, and Heye was, hum, he was very aggressive collector. There are some indications that he was at times, or not so... hum, certain people that worked for him were the most ethical kind of collectors. But at the same time Heye founded some very important scholarly work particularly in archeology and pre-Colombian research. And so he was all and all, obviously a very important person in Native American Ethnology. Our careers have been trained to have adopted a different approach to deal with these materials. Basically they approach the presentation of these materials with the idea that the community where an object originated is going to have important knowledge about it, and so they want that knowledge of that community member to help us understand what was this object, how was it created, in what context, what was its significance to the community. Tensions can arise when the community version, or community member's version, of the history is different from our scientific understanding of a particular event, or a particular object or anything like that. And to this point, in the presentations downstairs, we have chosen to prefer the voice of the community and say, ok, we are going to accept what you said. We won't always do that, for example, if we are making a particular presentation about the history of the United States treaties with the tribes and we are told something that really proves to be untrue, we'll go with our understanding of the facts rather than what the community members told us. So it really depends, it depends on if it is an object particularly, culturally significant object we are much more likely to accept their version on what it is. If, on the other hand, if it's an historical fact and one has good documentation or evidence, we'll choose our version of the facts. So, you know, it's a matter of sensitivity to the tribal version of what something is, or what kind of object was. We'll make different decisions at different times. I think the one failure that we have is that we don't always let the visitor know that we've made a choice. And I think we should do that, I think we should always tell the visitor, you know, this is what they say, this is another understanding and we are telling you this. So the visitor always knows that there is some dispute about the facts.

**Leonardo Bertolossi** – I would like that you speak about the origin and distribution of federal and private resources for the opening of the new Museum in Washington DC. I mean, what were the main private contributors, the people represented this who contributed to the private opening of the new museum have permanency on this exhibition. What are the criteria that favored certain tribes or others in the museum with the intention of representing Indigenous people throughout the American continent.

**Kevin Gover** – Well, the fact that a tribe contributed to the museum played no role in choosing the exhibitions. In fact, our largest donor, the tribes who gave us the most are, are not presented in the museum. For now, you know, that could change in the future. But it really played no role. What we were trying to do, I think, in the original exhibits, was to personal make sure we had a geographical diversity, we wanted people from the far north, people from the far south, and then, sort of, you know, as much in between as we could fit into the museum. We wanted a good spread from east to west of the tribes, particularly in the US. We wanted to be sure we had at least some representation of tribes in Latin America, and of course we had to include a Native Hawaiian community, Caribbean community, and Canadian communities as well. So, you know, geographical diversity was probably the primer criteria, the second really was cultural diversity, to present a range of different kinds of cultures, different approaches, different material cultures, different ceremonial cultures, so that the visitor should come away - and they do, I think - with a very strong sense of how diverse Native communities are throughout the hemisphere.

**Leonardo Bertolossi** – I would like the achievements and suggest that public policies have been developed for the Indigenous population the U.S. after the emergence of the new museum in Washington DC. What is the role that the museum has addressed to the Native populations since its emergence in 2004?

**Kevin Gover** – I see it the other way around, I think that the establishment of this museum really means that the United States has determined that it wants to sustain Indian people and Indian tribal government in the United States, certainly. So, the establishment of the museum really reflects the policy rather than the museum affecting the policy. But I do think that we will influence policy in this way, and that is by simply

giving policy makers the truth. There is still a lot of mythology in the US and elsewhere about the origins of this various nations that come to occupy the western hemisphere. In the US, the common story – as I was growing - was that America was a vast world in this. There was a few nomads running around the countryside picking berries and hunting deer, but there was a civilization. We think that it's just not true. In sum, what we are saying is that there was civilizations when the Europeans arrived in the western hemisphere. And, not only that, but modern day nations states in the western hemisphere are constructed very much on the foundations of civilization that was laid by this Native communities. And if that is true, and it is, and if we can convince people that it is true, then I think it changes personal a lot of people's attitudes towards Indians. There is still a lot of racism in the US, but from what I can see much more in other countries, against Indigenous people. And if we able to demonstrate and persuade everyone that in fact this were very advanced cultures and that they were thriving at the time the Europeans arrived, then, it makes very difficult to sustain any idea that Indians are less than other people. That is one of the things that we want to accomplish. Once, if we can do that, I think that these governments, in the United States and elsewhere, to a different attitude about the Indigenous people and therefore to better policies that are designed to sustain these communities and help them.

**Leonardo Bertolossi** – How do you perceive the criticism made by Indigenous artists and intellectuals about the museum as an uncritical venture, New Age and totalitarian, to exclude tribes who are fighting for federal recognition. As you face the criticisms leveled at the concept of "Native Voice" and the idea of history and transformation as "Storm" in an umbrella-museum that criticizes stereotypes is essential but adds a variety Continental under the Smithsonian and the U.S.?

**Kevin Gover** – It's very interesting. We have critics saying that the museum is to conservative and then... let me do another way. We have critics who say that the museum is not intellectually reckless and that by preaching the Native voice, by preferring the Native voice, we have been uncritical in our scholarship and that in fact we are anti-scholarship, anti-intellectual. From the other end of the spectrum, we get criticism that we've been to gentle in our depiction in the events, particularly between the tribes and the United States. And I think both of these things are true except that we are trying to do something very different here, we are not trying to expose the misdeeds

of the United States, that is not the purpose of the museum. We will present that as the opportunity arises, as the occasion arises, we are working at an exhibition now on treaties between the United States and the tribes, and that point will be very candid about what happened between the tribes and the United States. We will probably use the word genocide, massacre, and those sorts of characterizations of what happened in certain circumstances. But that was not the point of the opening exhibits, that was not what we were trying to do in the opening exhibits. The storm metaphor is just a metaphor, you have to look pretty hard to follow it... or let me say that another way... It's not easy to follow that, it's abstract, it's challenging, we ask a lot of the visitor here, and yet it's very clear what the exhibits means, that this was a place of richness when the Europeans arrived, and then they brought their weapons against these, their swords, their guns, their religion, and simply overwhelmed Native people, and that is the storm that we are talking about. Sure, we could have done, this is not a holocaust museum, that is not our point. Our point is really very different, that one of the greatest misunderstandings about the Indians, particularly in the United States, perhaps elsewhere, is that there are no Indians anymore, and if there are, we are not really Indians, we are not like those people 200, 300 years ago. And so, what we are trying to say is that these Native cultures are alive and beginning to prosper again. So we want tell a history, really a human history, of tragedies, but persistence, and ultimately overcoming the greatest tragedies ever to be fall any group of people. So, you know, you have to speak in a voice that people can hear. Some of these guys - some critics who say are, from the left, I would say, the guys who use colonialism in every third sentence, whenever they write - want us to be just an unrelenting negative about the relationship about the United States and the tribes. And you can do that, and it would be true in many respects, but, first, that's only part of the history, and second, it makes Indians to be victims, and they are not victims, they are victors. They won just by the fact of being here after all that happened. So that's the history we want this museum to tell. The whole idea of Indians being victims is very destructive both for Indian people ourselves to the US's victims, and second for the government or anybody else that the US has made victims. Because, how do you treat a victim? You treat it as an object of sympathy, you treat it as an object of charity, you treat it as less than you, and we don't want that. What we want is opportunity, and what this museum says is we've earned it, in every possible way, we've earned the right to still be here, and to have the opportunity to prosper in the future.

**Leonardo Bertolossi** – Now, I have another question about the history of the museum. In your opinion, which the triumph of the new museum in Washington if we compare the new project with the old museum in Manhattan, New York? You followed the period of legal disputes over the ownership of the Heye collection of the Smithsonian and New York? I would like to know what your views on this decisive moment in the history of the museum and what the impressions of the Native North American face of these events and the various sides involved in the conflict.

**Kevin Gover** – Obviously we are very pleased to have ownership of this collection. We wouldn't have, the museum wouldn't be what it is if we didn't have the Heye collection, and therefore we are grateful to Georg Gustav Heye, we are grateful to the people who oversaw this collection for those many years. On the other hand, it was clear that the collection was in trouble in the 1980's, that the Heye Foundation was in trouble, and that it was no longer sustainable, people simply were not seeing it, and the museum was not being visited and nobody knew, not nobody, but not many people knew of these treasures that were still in the Heye collection. So, in the end it is a good thing that the Smithsonian acquired this collection and the United States made a major commitment to the preservation of the collection through the money given to build this building, to build the cultural resource center, to establish the Georg Gustav Heye Center in New York. So the United States has made a very substantial commitment to the preservation of this collection and to this museum as an institution. So, you know, I don't sense any hard feelings, I think everybody now agrees that is good that the Smithsonian took ownership of this collection. What we do have is a dispute on how it should be presented. Some people think that it is an art collection, and that all this material should be presented as art. Others think that it's cultural material and that it should be presented as ethnology. Others are interested only in the historical elements. And we think we have to be all of those things. This is perfectly an art museum, it's perfectly an historian museum, it's perfectly a cultural museum. So, we wrap it all up and call it a cultural center. And that leaves us the freedom to do all of those things. If you go downstairs you'll see art, you'll see we have a very specific art exhibit, you'll see a presentation of culture, you'll see a presentation of history. And so, we do have to be all of those things. I think we have an obligation to the public to make it a little more clear what we are trying to communicate. As I said earlier, I think our exhibits really ask

a lot of the visitor and require a visitor to commit a lot of time to understand what we are saying. So we would like to make it a little more accessible, a little easier to understand, maybe a little more didactic. But in the end everybody is grateful that this museum exists and the Heye collection is here.

**Leonardo Bertolossi** – A question about the audience. Who is the audience attending the National Museum of the American Indian? Indians, non-Indians, tourists? Staff of the museum are Indigenous? How does the system of declaration of Indianness in the museum? What kind of consciousness and aesthetic experience the museum is proposed and for which kind of visiting public?

**Kevin Gover** – Well, the fact is that 80% of our visitor are from out of town, they don't live in Washington. Very, very few, very, very low percentage of our visitor are Indians, and so, we have to have exhibits that appeal to people who are not Indians, and plus, you know, what business do we have trying to teach Indians how the Indians were, are, we have no right to teach them about Indians, so we are really teaching a non-Indian audience. So, that is the audience, the non, Indian world. Mostly American, but not exclusively. We want visitor from other countries to come here and hopefully come away with different understanding of who Indians were, and are.

**Leonardo Bertolossi** – And about the system of the declaration of Indians in this museum?

**Rosita Estevez** - He wants to know whether there is a requirement for that to be an Indigenous, and how does that work.

**Kevin Gover** – No, almost of our staff is not Indians. Maybe one third are Indians. We do prefer that the staff that interacts with the visitors directly or gives tours at the museum, be Indigenous people. But I don't think that that is critical. A lot of people want to interact with an Indian, but I don't think we should play to that, frankly, cause it suggests that we are somehow different, that there is a unique experience in talking to an Indian, and that is not true, we are people. On the other hand, many of the people who have expertise and who are knowledgeable about Indians are Indians and we want them here, so, but we have no police that require that they be Indians.

**Leonardo Bertolossi** – Repatriation policies and encouraging the Native wisdom present in the geography of Indigenous peoples to traditional, contemporary art in post-Indigenous world, Black Indians, Gay Native ... Transformations and evidences... What limits and paradoxes of the museum? And because the prestige of contemporary art to make visible the Indians today in the Indian Museum and not the National Gallery of Art or the National Museum of the American History? The specificity of a museum to the Indian does not contribute to the understanding of the museum as a Native ghetto?

**Kevin Gover** – We think that if we continue to present contemporary Native art and to treat it seriously as scholar, as art historians, as art critics, that eventually the rest of the art world will begin to take Native art seriously. We don't want to be ghettoized, we don't think it deserves to be ghettoized, we think that it stands on its own as art, not Native art, just art. And, so, by our presentation, by presenting it in the fashion that our art museum looked, by analyzing it in the way our scholar analyze art, we hope that the rest of the world will begin to accept this work simply as art and stop complaining it, stop trying to define what Native art is. When the art world tries to characterize something as Indian art, or Native art, what they are really doing is shuttering them in the corner. And saying, that's nice, but that is not real art, that is not serious art, that is craft, not art. And we are saying that it's not true, it is a matter of your cultural myopia, your cultural short-sidedness, that you can't see the art in this work. So, we will continue to present contemporary Native art unapologetic, and just say, it is what it is, this is art, we'll treat it seriously, we think you should treat it seriously, as art. And we don't get an attempted to the definition of Indian art, specially in a contemporary context, because we don't know what the answer is, and we don't want to put a box around it either, we don't want shutter it in a corner, we want to help it evolve simply by presenting it, and saying, again, it is what it is, it is art and take it or leave it, we don't care. But we are going to treat it with seriousness.

**Leonardo Bertolossi** – I would like to understand, after the conquests of the direction of W. Richard West Jr., that the commitments and future goals of your administration in maintaining the legacy of the museum?

**Kevin Gover** – My job is to take care of what has been created., and that is the primary objective, to take care of this, this physical facility, this collection, but also this intellectual tradition that we are building. Giving credits to the Native voice, to community knowledge, to Native knowledge, and we are build on a very very strong foundation in that regard, a request really, in many ways is the author of this idea of Native knowledge being real knowledge, to be taken seriously even by mainstream scholars. What I would like to go on forward is really a couple of things. First, we have to expand the impact of the museum, we have to expand the range to the museum. We get 1.2 to 1.5 million visitor a year. There are 300 million Americans, but most Americans will never come to this museum. Even fewer of the world's people will never come to this museum, most Indians will never come to this museum, we have to find a way to bring the museum to them, and of course now we have technology that allows us to really project the museum into communities, into homes, into schools, into other nations. And that is the next thing that we have to do, that is what we call the itinerary museum, is the museum that we bring into the communities, in some places it is more difficult than others, and we'll ask, they may not have internet access, the tribal people in the Amazon don't have internet access, for now... but they will. And when they do, we want them to be able to come to this museum trough the internet, and they'll experience the museum in their very own way. I view that the real work of this museum is to educate, because I have always believed that if people knew, if they really knew about Indians, about our history, about our culture, about what was here in 1491, about has happened over all this years, about the way Indians live now, that they would support what the Indians are trying to accomplish, they would support tribal self-sufficiency, so, if we succeed in educating about all of those things, then I believe the people will support the Indians and it will make for a better future for the Indians, and that means we've got to find a way to reach everybody, we've got to reach out, bring this museum, bring its idea, bring its truth, into every American school, every American home and we can really, that is what we can do for Indian people, it is just to teach others about them and why their cultures are important.

**Leonardo Bertolossi** – Thank you very much again for this opportunity and this interview. I liked the answers very much and stimulated new questions and new ways for my research. Thank you.

**Conversa com Terry Snowball (Ho-Chunk/Potawatomi), coordenador do Cultural Protocols Program; John Beaver (Muscogee Creek), especialista do Cultural Protocols Program; e Nancy Kenet Vickery, especialista do Latin America Program. Washington D.C, 20 de Março de 2009.**

**Leonardo Bertolossi** - First, I would like that you spoke a little about your training and as you began to work in Smithsonian Institute, to the development of their current activities in the office of repatriation.

**Terry Snowball** – My background is in general museum studies. That is basically the essence of my background, repatriation. The institute I went to is the Institute of American Indian, Institute of American Indians Art, actually, in Santa Fé, in Mexico. So, they were teaching some of the practices of museum, museology, but there became a strong emphasis and interest in the nations and American Indian because of its efforts in repatriation for Native Americans. So it is basic background on terms of repatriation and primarily in 1996 I came and did an internship at the Smithsonian's National American Indian, in New York, and namely at the store facilities, where the objects were kept, in the research branch, I was in the *Bronx*, very northern part of the burrows of New York, and I interned in collections management, so general collections, you know, working in the general collections of the museum. But through that became involved with some very specific *Stewardship* related to the carrier of the “restos humanos” and, you know, other cultural artifacts, and also working in assisting and consultations with tribes, as being an Indigenous person myself, you know, there were some easy, or relaxed situation, where tensions can normally be with Natives and non-Natives, specially with the introduction of repatriation, a lot of museums did not... the embrace of repatriation is a new culture in this country, even seldom in some museums. So it is the fact that culture, and so that is what we work with, culture is reinforced by the legislation for repatriation, some sort of, an introduce to imposed culture in some respects, because if you look at the mission of some museums that are out there, their mission is to collect, retain and study things like Native American remains, or other remains, or artifacts, sacred objects, and so the issue that in many Indigenous people have attached... so, there is a sense of disrespect or impropriety or incorrectness towards their treatment. So, they say, they shouldn't be in museums, they should be either returned so they could be buried, or they could be returned and put back into practice.

So, a lot of what we do on that sense is work to return the human remains and this collection is reflective of Indigenous people in the western hemisphere. We don't have as large a collection as National History, next door. I mean, they are extensive and the actual creation of the legislation was specifically addressed in the collection of human remains at National History, which was an access of 17,000 Native American remains, which is part of the balance of maybe 30,000, or so, remains from the whole world, globally. But, namely that those Native American remains needed specific address on being able to be returned to Native people's. Where this is an issue and are now a battle that takes place with scientists and Native communities, is the ability to establish cultural affiliation, cultural identity for remains that are much older than what, 6,000 or even shorter than that. So, it is not, you can't, a tribe can't... what is a good world for something that is not literally claim? You know, sort of... there is issue in terms of tribes being able, I guess legitimately claim, remains that are... because the scientists find that it is questionable. They themselves don't have the information to establish their cultural affiliations, they are sort in that, what they call... specially art supreme court. So the courts in terms of being able withhold those remains, because there is no proof to being culturally affiliated to one group, and... so it is a strange situation. But the courts are upholding what the scientists say in terms of, like, because the big controversy is Kennewick Man, I don't know if you've read...

**John Beaver** – Ok... So, my name is John Beaver and my academic, or professional, if you wanna call that, I'm actually trained as archaeologist... I started in archeology, which I kind of remember how I did this in other schools... which here in the States is a part of Anthropology, is considered like a subfield of Anthropology. I really wanted when I came in to work in history preservation and history with my own community back home – that is how I moved into all of this. So, I started graduate school in Anthropology and finished my PhD now, in Anthropology. I very quickly have done fieldwork in archeology and kind of made the shift into the more cultural anthropology sort of thinking about things, from a strictly sort of material... a little more talking about this ideas about market, and pre-market economies, and you know, market economies, or marxists economies, prior to contact with the West. And I kind of put this Native people... They fit into this... It is not always an exact fit... So, from there I've moved into really talking about... I really sort of brought big picture of how it all fits together, then I've moved into working into the *Field Museum* in Chicago and that is

were I did, where I became, pretty quickly did a lot of research related to repatriation. A lot of research that is where I got my direct start into the actual work on repatriation and claims research. I wanted to talk about repatriation in my dissertation research. So I was there in Chicago for just about 4 years and during that time I've sort of moved away from field of archeology and more into the thing of the broad scope of anthropology, more of a humanist way of thinking about the whole thing. And I did an internship here in the NMAI about 7 years ago when now I come back in this very repatriation department in this museum. In the following year, I did some more research in the repatriation office at National History to sort of see the scope of, what repatriation was like within the Smithsonian system. And then the following year I've started working in here, but actually started working in here in repatriation, working on researching claims and that sort of things. Then I have some sort of encrust of how repatriation or the idea of repatriation sits within the idea of museums, because I mean it is only been in recent years that we talk about Native people involved in these subjects... We might even call it an enterprise of academic research and discourse, or even the business of it, who was this sort of sharing of authority, and speaking about who is passed... because for many years it either the academy, as attached to museums that were really taking on... I guess that has been unchallenged during about 150 years or so... so that the anthropologist, archaeologist and people who worked for museums creating this collections and then telling you their perspective, their based scientific theory what was actually going on in this cultures, and it was really what where this people... Their sort of view of what had happened, and they wanted to transpire their perceptions, the objects that you were seeing in the museum. So, after the repatriation legislation in from a sort of academic line of thinking, and when I came into that, it was already a time where anthropologist and archaeologist and museologists should be thinking about that, it was still in that juncture a contentious issue... They were still, the initial, the reaction to repatriation was going to be, the collection were important pieces of brand museum collections and that really has proven to really to be the case. This museum is part of their collections gone back to the communities... I don't think you are really presenting the whole history of things or picture of what is going on with groups, their voice, or their perception, their firsthand account of what happened.

**Leonardo Bertolossi** – Actually, the exposition on the second and third floor has to do with what you've just talked now. The second question is: I would like that

you spoke a little about the development of policies for repatriation in the United States and emblematic cases mentioned in articles, like the Bishop Museum and the Native Hawaiian people, Kennewick Man, Geronimo's Skull, and among the Hopi Indians, for understanding the current stage reached these policies within the *National Museum of the American Indian*. And the third: What are the main differences between the Public Law 101-106 of the Native American Graves Repatriation Act and its relation with the opening of the *National Museum of the American Indian*, and the current policy of the institution, under its own laws and acts of repatriation? Which advances the act of repatriation of the *National Museum of the American Indian* has, if compared with other human remains in museums in the U.S.? To understand the history of this kind of policies in US, and the relation, you advanced when you started... in some cases polemics like Geronimo's skull and Kennewick Man. Como eso contribuyó para que el desarrollo hasta llegar al *National Museum of American Indian*? I wanna understand the history of the repatriations policies in this *National Museum*, together with the history of this policies in considering this emblematic and polemic cases, because this, I think must be... until now... yo pienso que también hay una conexión con la crítica que se hace a los museos a través de las teorías pos-coloniales, pos-modernas...

**Nancy Kenet Vickery** - Maybe it would be helpful to do a general overview of the NMAI act, when the opening of the NMAI and how that was connected with ... I think that was one of your first, your second question. The development of policies for repatriation in the US, and then as it connects, as you started to talk...

**Terry Snowball** - Well, I think we need to go around and establish who we are. So, in my background I've started at the bottom, in terms of making my advances in career, to my... to becoming the primary carry taker of the human remains, that has brought me a lot of the dealings with, working with tribal communities, you know... so, because the carrier of that in this museum is very exposed/exclusive, there is a lot of research in the attempt of the actual release of this information, or charring up information of those remains with a lot of people because there is this role of *stewardship* care that we... if someone say, it is not just the remains, it is sacred objects like medicine, like... encapsulated, and there is very sacred, very private... so even in a comunidad, even the other Indigenous people who are part of the society don't have exclusive access to that, so... for those things to be here we have to protect and steward

that we, again, only those authorized individuals can have access. So, sometimes we don't even get, we don't even provide access even for ourselves... and the care of these things to an open view, because of the cultural contacts, if you have an object that requires a certain amount of ritual preparation and the practice, you know, the things you have to do before you can actually work with something, you know... we don't have that within ourselves as we are not initiated, and we don't represent the culture, we can't speak to the protocols, rituals and practices that are related to that object. So we are very much about respecting the sanctity of an object, so the only time we do get chance to open this is when we have those authorized representatives or permission to say, "yes you can", or... we can assist these people who are authorized, or have the traditional knowledge to work with these things. So, I guess... I don't know if that helps to explain the definition of what some of this care relates to... but, so, in that sense I sort of evolved in terms of where that care has taken me... so is just from the basic standpoint of physical care to now more procedural care. And by procedural care we talk about arranging for tribes to come and view the collections and get access to those sacred items, because what they do to the legislation is... they come and look at these objects and they are given authorizations. Because, another thing we have to insure is that, because we are a federal entity, part of the federal government, we are required to work government to government, so we are all working to ensure that we maintain government to government relationships. We have to let those governments know, let those things... because we don't possess them, we are in possession of them... we have fiduciary responsibility, legal responsibility for their care, but in terms of... it's a wall stewardship, I suppose... another museum saying "this is ours", and we say who can and can't look at this.

**Nancy Kenet Vickery** - Indian's stewardship... estamos, el concepto de este museo es que estamos cuidando, no es nuestra colección sino la colección de las comunidades indígenas... pero stewardship es una manera de decir que estamos "carrying" para las colecciones... por esto tenemos, por ejemplo, el departamento de conservación... es él que asiste a personas de las comunidades para venir darles como hablar con la gente que trabaja en este departamento, para que ellos entiendan como ellos deben cuidar a su colección. So I was just telling about conservation and consultation, and the purpose of them coming to actually teach us how we care for their collections.

**Leonardo Bertolossi** – In Brazil we have policies of conservation with indigenous participation like this... In the Museum of Archeology and Ethnology of the University of São Paulo, the Indigenous Xikrin-Kayapó have been in that museum painting and carrying of your culture, telling to the museologists and scientists that they are totally wrong in their conservation choices.

**Nancy Kenet Vickery** - Well, it's not normal for museums to think in a progressive way about working directly with communities after so many years of, like an archaic way, this western perspective is... paternalist... so, it is a new way of thinking of things and, I think, poco a poco, in one hundred years all museums will think like this.

**Leonardo Bertolossi** - In the presentation that Dr. Ramiro Matos developed in an international conference of museums in Brazil last year, he pointed out that respect for traditional beliefs and worship is crucial to the policy of repatriation of the National Museum of the American Indian. I want you to talk a little about who and what is perceived as "traditional", and who assesses the criteria for authenticity of cultural identity for the business policy of repatriation. How understand the repatriation policies to traditional cultures within a institution that promotes a new vision with Indians in storms of changes, territorial and cultural diaspora, post-Indians, Black Indians, Gay Native, etc.?

**Terry Snowball** – Well, that is a big question and it goes back to the stewardship issue. There is many changes in policies by the US government to assimilate Indigenous people, to change them, institutionalize them and make them non, make them like the white men. I guess you could say, to take away the culture. There were methodologies and plays to do all that, they took children from their homes and put them into military schools and transform and band them from speaking their languages. So, there was a process of purification, or cleansing, which was to remove any of those kinds of integrities to have those people who were traditionally living together, like in many communities in Latin America. They still live in the jungles, they try to live traditionally because that is all they know. But the government sees opportunity with the resources and the land and wants, in these country that is what they

saw, a greater resource, but these Indigenous people that lived there. So they wanted to do things to remove them from those land and open it up for settlers and people, for western expansion. So this transformation took place, a change took place, and has been going on for a long time... and Indigenous people in this country, through their on surveys and recognitions, there is 546 federally recognized tribes who have several relations with the United States government. When we say we work government to government we are in fact working with sovereignty nations... people on this country don't understand, or even appreciate the reality of what that means for Indigenous people. So if you go and look at the theater downstairs they talk about sovereignty, so there are in fact sovereign nations, which is a very important part of their relationship to the sovereignty nations... They are tribal governments, and those governments have their political structures, governmental structures, but hey also have their traditional components, because even while the government was trying to change Indigenous people, they still managed to hold on some their traditions and their practices and so... so with that there is, that which is forced and that which is like the MTV, or Nintendo... Those things sort of, enroll the cultures; you just need something like that in a traditional community to sort of take the interest or the focus away. We see the same thing, where the younger generations are losing interest in preserving their cultures. That has happened here, but it is still that these cultures, these traditions still survive. And there are now efforts going on with different tribes to try and revive the language. Because the language is a very important part to the religious practice, because it is not just about revering or giving reverence to sacred objects, there is a way in which you address to it, that you speak to it, or that you pray to it... in our culture and many cultures, Indigenous peoples have spiritual names, the names when you are born you are given a traditional name in that language and that name you carry with you throughout your life, and when you die you meet your creator. That is the name you give to your creator, your all-powerful god or deity it is. But to get back to the issue. How we identify those people... it is very evident in those communities who those traditional peoples are... because there is no formulas, there is no church, there is no bible, it is not as easy for us to make those kind of recognition or acknowledgements. So, we have to work at in our relationships of government to government affairs. But because those governments are sovereign and they do say who they recognize in their community as traditional people, we are bind by that, because that is what they endorse, legitimize or authorize in saying... but through this process of legislation, and through that a part of

sovereign nations... they can come to us and make a claim for a sacred object or a human remain, and request those things to be returned. So, personally John has to, been developed the case, or developed information into our report, and then he objectively has to make a determination based on the information that says, “yes, this qualifies in a particular repatriation criteria, or doesn't”. And if it does, he makes a recommendation to our board trustees, to return this to the communities. If it doesn't, he then says there is not enough evidence to support their claim of repatriation. So, he makes the determination for them not to. The difference between the *National Natural History Museum* next door and the *National Museum of American Indian*, is that we have, our board of trustees has all authority to make that decision for itself. The *Natural History Museum* has the Smithsonian or the 17<sup>th</sup>, 19<sup>th</sup> museums... But mainly *Natural History museum* next door and this museum hold human remain and all cultural objects from tribes, and both equally in the Western hemisphere. So, but they have a different authority, they have to obey to, or in giving, making its recommendations and its determinations. But the mission of this museum is that we work with this Indigenous communities surround, in terms of our programs, exhibits... So we do strive to work with Indigenous communities, so, they are living in communities and historical, pre-historical situations, we still try to work because, I mean, Chile is a good prime example for that, where, when you can explain because that is the question here, how do we identify Indigenous authorities, or traditional represents... and I think you can make a good distinction about Chileans, the urban versus the rural, and comparisons.

**Leonardo Bertolossi** – You told a percentage interested on the federal recognition in some tribes of US, and it is very interesting if we think problems like this in comparison with the Brazilian issue. Like in US, some Northwest tribes are trying the federal recognition and it's a hard struggle especially in Brazilian landscape many tribes have mixed origins... It's very interesting see exhibitions like Fritz Scholder and Remix in the NMAI that critiques the U.S system of recognition of Indianness by the idea of hybridization in a country with people divided in half identities...

**Terry Snowball** – All the time... challenges...

**Leonardo Bertolossi** - How the office of repatriation conciliates the participation of Indigenous leaders, Indigenous intellectuals, academics, non-

Indigenous, curatorial council and board of trustee in the conversation around the repatriations? In case of disputes and controversies around the different anthropologies that is authentic, traditional and legal, what is the orientation of the institution? I would like you spoke a little about the controversial case of the return of Shuar Shrunken Heads, among Schuar and Achuar, studied by Steven Lee Rubenstein.

**Terry Snowball** - So, with that kind, better experience, cause I can't speak with exact details from the case of Shuar shrunken heads, but from what I understand, what we try to do is an insure before we actually do the process of repatriation. Specially with human remains, it is our mission is to return all human remains for Indigenous people of the western hemisphere. But is when Latin America starts to, more so, broadly, embrace that cultural repatriation, I think it is still very much out as infancy... What we try to do is insure that when this reports are presented to the board that we give our determination to repatriate to group, and then goes to the process of being the exemption from this museum, so there is a document that releases it, in our care, fiduciary care, releases it to, and that is an intend to repatriate. It doesn't say that we repatriate it yet, it just says that is on the status of being exemption, we don't intend to keep it, it is sort of a limbo, and we have many cases like that, indefinitely. But ideally what we do from that point is, we either know or we work to identify Indigenous people to work with. And in Latin America, Indigenous people do not possess sovereignty, so we have to work with the government. And then the government, working with the government who has authorized or identified on behalf of an Indigenous community. So we try to make our connections with a community that we know will ultimately receive this remains. And the situation with the shrunken heads, there wasn't, I don't think there was as much assurance, or definition as to the disposition, the actual, where it would end up. Because this position for a sacred object means it is in the care of someone who then employs it in its ritual. But with the human remains this position means you bury it... so, in that sense I don't know if we actually were able to successfully establish this disposition with shrunken heads, and Ramiro mentioned something about the fact that... And this is the case with tribes in the United States. They come to us and say "well, we would like to repatriate this, but we don't have the cultural scenery, so that we can store that in". I think that was the situation in Brazil with that shrunken heads, was awkward, and awkward was that they didn't not have a definite location for that, and so they were put

into, their disposition was put into question. And that is why some of these things, that is what we try to work to do...

**Nancy Kenet Vickery** – I'll say that, I think this learning process for international repatriations, it is a learning process... So although we are not familiar with the cases first hand that took place in the late 90's, I think we have learned a lot from them, and now we just had a repatriation to northern Chile, a couple of years ago in Cuba... Although we don't, it is kind of in the spirit of the domestic lab that we were connecting with communities that are represented in our collections here, now, and our hope is that, although we have to work directly with the governments in Latin America in order to work directly with the communities... Ojalá one day we will be to work directly with the communities, that we will be recognized by a government in Latin America... so, for now...

**Leonardo Bertolossi** – Finally, I would like you speak a little about the future projects of repatriation office of the National Museum of the American Indian and how do you see the discussion of repatriations in an international context, a comparative perspective between the U.S. and other countries, especially given the current controversial development of the repatriation of Maori heads that were at the *Museum of Rouen*, France, for the Zealanders Native.

**Terry Snowball** – Those are interesting questions. In the United States we do repatriation to these Native communities that are specific communities. It is certainly an interesting question and it is probably a big concern for the museums... It is probably the proverbial "Pandora's box"... I'm not sure there is an easy answer... I think it is a response from the museum that it is something most likely if you say you are representing the collective interest of humanity, this is all of humanity really on the side of that... I guess any of this particular and I think to remain silent on an issue too long does equal harm.

**Leonardo Bertolossi** – OK. It was my last question. Thank you very much for this opportunity and very stimulating answers.

## **Referências Bibliográficas**

- AMES, Michael M. 2002. *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*. Vancouver: UBC Press.
- ANDERSON, Benedict. 2008. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ARCHULETA, Elizabeth. 2005. *Gym Shoes, Maps, and Passports, Oh My!: Creating Community or Creating Chaos at the NMAI?* In: *The American Indian Quarterly*. Nos. 3 & 4. Vol. 29. pp. 426-449.
- ARIEFF, Allison. 1995. *A Different Sort of (P)Reservation: Some Thoughts on the National Museum of the American Indian*. In: *Museum Anthropology*. N. 19. Vol. 2. The American Anthropological Association, pp. 78-90.
- ATALAY, Sonya. 2006. *No Sense of the Struggle: Creating a Context of Survivance at the NMAI*. In: *The American Indian Quarterly*. Nos. 3 & 4. Vol. 30. pp. 597-618.
- BAKER, Joe; McMASTER, Gerald (ed.). 2007. *Remix: New Modernities in a Post-Indian World*. Washington D.C/New York/Phoenix: NMAI Editions/Smithsonian Institute/Heard Museum.
- BARTH, Fredrik. 2000. Os Grupos Étnicos e suas Fronteiras. In: *O Guru, o Iniciador e outras Variações Antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa, pp. 25-67.
- BENNETT, Tony. 1995. *The exhibitionary complex*. In: *The birth of the museum: History, theory, politics*. London/New York: Routledge. pp. 59-88.
- BERLO, Janet Catherine; JONAITIS, Aldona. 2005. "Indian Country" on Washington's Mall – *The National Museum of the American Indian: A Review Essay*. In: *Museum Anthropology*. N. 2. Vol. 28, pp. 17-30.
- BHABHA, Homi. 2007. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- BLANCHETTE, Thaddeus Gregory. 2006. *Cidadãos e Selvagens: Antropologia Aplicada e Administração Indígena nos Estados Unidos, 1880-1940*. Tese de Doutorado em Antropologia Social pelo PPGAS-Museu Nacional-UFRJ. Rio de Janeiro: PPGAS-UFRJ.
- BODMER, Karl. 2005. *The American Indian*. Köln: Taschen GmbH.
- BOON, James A. 1991. *Why Museums Make me Sad*. In: KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. (ed.). *Exhibing Culture: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press, pp. 255-277.
- BORGES, Jorge Luiz. 2007. *O Livro dos Seres Imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOURDIEU, Pierre. 2007. *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk.
- CANCLINI, Nestor García. 1997. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp.
- CARNEIRO DA CUNHA, Maria Manuela. 2009. *Cultura com Aspas*. São Paulo: Cosac & Naify.
- CARO, Mario A. 2006. *You Are Here: The NMAI as Site of Identification*. In: *The American Indian Quarterly*. Nos. 3 & 4. Vol. 30. pp. 543-557.
- CARPIO, Myla Vicenti. 2006. *(Un)Disturbing Exhibitions: Indigenous Historical Memory at the NMAI*. In: *The American Indian Quarterly*. Nos. 3 & 4. Vol. 30. pp. 619-631.
- CLIFFORD, James. 1988. *Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

- \_\_\_\_\_. 1997. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_. Museologia e Contra-História: Viagens pela Costa Noroeste dos Estados Unidos. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.). *Memória e Patrimônio: Ensaio Contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, pp. 255-302.
- COURTENAY, Roger. *Definitions of Beauty*. In: SPRUCE, Duane Blue, THRASHER, Tanya (ed.). 2008. *The Land Has Memory: Indigenous Knowledge, Native Landscapes and the National Museum of the American Indian*. Washington D.C: University of California Press/Smithsonian Institution Press. pp. 18-22.
- CURTIS, Edward Sheriff. 2005. *Les Indiens D'Amérique Du Nord*. Paris: Taschen GmbH.
- DA MATTA, Roberto. 1987. *Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Rocco.
- DELORIA JR., Vine. 1988. *Custer Died for Your Sins: An Indian Manifesto*. Norman: University of Oklahoma Press.
- \_\_\_\_\_; LYTLE, Clifford M. 1984. *The Nations Within: The Past And Future of American Indian Sovereignty*. New York: Pantheon Books.
- FAUSTO, Carlos, HECKENBERGER, Michael. 2004. Entre o Passado e o Presente: Mil Anos de História Indígena no Alto Xingu. Reunião da SBPC. Cuiabá. Disponível online: [http://www.funai.gov.br/projetos/Plano\\_editorial/Pdf/REP2-2/02Entre\\_o\\_passado\\_e\\_o\\_presente\\_mil\\_anos\\_de\\_historia\\_indigena\\_no\\_Xingu\\_Carlos\\_%20Fausto.pdf](http://www.funai.gov.br/projetos/Plano_editorial/Pdf/REP2-2/02Entre_o_passado_e_o_presente_mil_anos_de_historia_indigena_no_Xingu_Carlos_%20Fausto.pdf)
- FAVRET-SAADA, Jeanne. 1980. *Deadly words: Witchcraft in the Bocage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FINE-DARE, Kathleen S. 2005. *Anthropological Suspicion, Public Interest and NAGPRA*. In: *Journal of Social Archaeology*. N. 5. pp. 171-192.
- FISCHER, Michael M. J. 1989. *Museums and Festivals: Notes on the Poetics and Politics of Representation Conference, the Smithsonian Institution, September 26-28, 1988, Ivan Karp and Steven Levine, Organizers*. In: *Cultural Anthropology*. N. 2. Vol. 4. pp. 204-220.
- FREIRE, José Ribamar Bessa. 2003. A Descoberta do Museu pelos Índios. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.). *Memória e Patrimônio: Ensaio Contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, pp. 219-254.
- GELL, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- GOLDMAN, Marcio, LIMA, Tânia Stolze. 1999. Como se Faz um Grande Divisor? In: GOLDMAN, Marcio. *Alguma Antropologia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- \_\_\_\_\_. 2003. Os Tambores dos Mortos e os Tambores dos Vivos: Etnografia, Antropologia e Política em Ilhéus, Bahia. In: *Revista de Antropologia*. Vol. 46. No. 2. pp. 445-476. Disponível no site: <http://www.scielo.br/pdf/ra/v46n2/a12v46n2.pdf>
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. 2007. Antropologia dos Objetos: Coleções, Museus e Patrimônios. Rio de Janeiro: IPHAN/MiNC.
- GORDON, Cesar; SILVA, Fabíola A. 2005. Objetos vivos: A curadoria da coleção etnográfica Xikrin-Kayapó no Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE/USP. In: *Estudos Históricos*. No. 36. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV. pp. 1-22.
- GREAVES, Tom. 2002. *Examining Indigenous Right to Culture in North American*. In: *Cultural Dynamics*. N. 14. Vol. 2. pp. 121-142.
- GREENBLATT, Stephen. 1991. *Resonance and Wonder*. In: KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. (ed.). *Exhibing Culture: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press, pp. 42-56.

- GRIFFIN, Des. 2005. *Australiam Museums and Indigenous People: From Previous Possesions to Ongoing Responsibilities*. In: NMAI Editions. *The Native Universe and Museums in the Twenty-First Century: The Significance of the National Museum of the American Indian*. Washington D.C/New York: Smithsonian Institution. pp. 81-95.
- HALL, Stuart. 2004. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- HANDLER, Richard. *On Having a Culture: Nationalism and the Preservation of Quebec's Patrimoine*. In: STOCKING JR, George W. *Objects and others: Essays on Museums and Material Culture*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press. pp. 192-217.
- HENRY, James Pepper; BRUMLEY, Kristine. *Cardinal Direction Markers: Bringing the Four Directions to NMAI*. In: SPRUCE, Duane Blue THRASHER, Tanya (ed.). 2008. *The Land Has Memory: Indigenous Knowledge, Native Landscapes and the National Museum of the American Indian*. Washington D.C: University of Califórnia Press/Smithsonian Institution Press. pp. 32-47.
- JONES, Johnpaul. Remembering the Experience of Past Generations. In: SPRUCE, Duane Blue THRASHER, Tanya (ed.). 2008. *The Land Has Memory: Indigenous Knowledge, Native Landscapes and the National Museum of the American Indian*. Washington D.C: University of Califórnia Press/Smithsonian Institution Press. pp. 1-9.
- JORDANOVA, Ludmilla. 1989. *Objects of Knowledge: A Historical Perspective on Museums*. In: VERGO, Peter (ed.). *The New Museology*. London: Reaktion Books. pp. 22-40.
- \_\_\_\_\_; LAVINE, Steven D. (ed.). 1991. *Exhibing Culture: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- KAUANUI, J. Kehaulani. 2005. *Contradictions and Celebrations: A Hawaiian Reflection on the Opening of the NMAI*. In: *American Indian Quartely*. Vol. 29. Nos. 3 e 4. pp. 496-504.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. 1998. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- KUCKKAHN, Tina. 2005. *Celebrating the Indian Way of Life*. In: *The American Indian Quartely*. Ns. 3 & 4. pp. 505-509.
- KUPER, Adam. 2002. *Cultura, Diferença, Identidade*. In: *Cultura: A Visão dos Antropólogos*. Bauru, SP: EDUSC. Pp. 287-311.
- \_\_\_\_\_. 2003. *The Return of the Native*. In: *Current Anthropology*. Volume 44, Number 3. pp. 389-402.
- L'ESTOILE, Benoît. 2007. *À Qui Appartiennent Les Objets des Autres? Un Patrimoine Disputé*. In: *Le Goût des Autres: De L'Exposition Coloniale aux Arts Premiers*. Paris: Flammarion. pp. 323-367.
- LATOUR, Bruno. 1991. *Nous N'Avons Jamais Été Modernes: Essai D'Anthropologie Symétrique*. Paris: Éditions La Découverte.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*. Germany: MIT Press and ZKM Karlsruhe.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Reflexão sobre o Culto Moderno dos Deuses Fe(i)tiches*. Bauru, SP: EDUSC.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Claredon Lectures in Management Studies. Oxford/New York: Oxford University Press.
- LENZ, Mary Jane. 2004. *George Gustav Heye*. In: SPRUCE, Duane Blue (ed.). *Spirit of a Native Place: Building the National Museum of the American Indian*. Washington D.C/New York: National Geography/Smithsonian Institution Press. pp. 86-115.

- LONETREE, Amy. 2006. *Missed Opportunities: Reflections on the NMAI*. In: *The American Indian Quarterly*. Nos. 3 & 4. Vol. 30. pp. 632-645.
- LUJAN, James. 2005. *A Museum of the Indian, not for the Indian*. In: *The American Indian Quarterly*. Nos. 3 & 4. Vol. 29. pp. 510-516.
- MALINOWSKI, Bronislaw. 1978. *Argonautas do Pacífico Ocidental: Um relato do Empreendimento e da Aventura dos Nativos nos Arquipélagos da Nova Guiné Melanésia*. Coleção os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural.
- NMAI Editions. 2004. *National Museum of the American Indian: A Souvenir Book*. Washington D.C: Smithsonian Institution Press.
- \_\_\_\_\_. 2005. *The Native Universe and Museums in the Twenty-First Century: The Significance of the National Museum of the American Indian*. Washington D.C/New York: NMAI/Smithsonian Institution Press.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Do All Indians Live in Tipis? Questions and Answers from the National Museum of the American Indian*. Washington D.C: Smithsonian Institution Press.
- O'DOHERTY, Brian. 2002. *No Interior do Cubo Branco: A Ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- OLIVEIRA, João Pacheco de. 2002. O Antropólogo como Perito: Entre o Indianismo e o Indigenismo. In: L'ESTOILE, Benoit, NEIBURG, Federico, SIGAUD, Lygia (orgs.) *Antropologia, Impérios e Estados Nacionais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/FAPERJ.
- \_\_\_\_\_. 2004. Pluralizando Tradições Etnográficas: Sobre um certo mal-estar na Antropologia. In: LANGDON, Esther Jean, GARNELO, Luíza (eds.). *Saúde dos Povos Indígenas: Reflexões sobre Antropologia Participativa*. Disponível online: [http://www.ufcg.edu.br/~leme/pdf/leme\\_abstract\\_jpo.pdf](http://www.ufcg.edu.br/~leme/pdf/leme_abstract_jpo.pdf)
- \_\_\_\_\_. Uma Etnologia dos 'Índios Misturados'? Situação colonial, Territorialização e Fluxos Culturais. In: *Mana: Estudos de Antropologia Social*. 4:1. Rio de Janeiro: Contracapa, pp. 47-77.
- OSTROWITZ, Judith. 2002. *Concourse and Periphery: Planning the National Museum of the American Indian*. In: *Museum Anthropology*. N. 2. Vol. 25. pp. 21-37.
- PITARCH, Pedro. 2008. El imaginario Prehispánico. In: *Nexos*. N. 363. 2008.
- PRICE, Sally. 2007. *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago: Chicago University Press.
- REVEL, Jacques (org.). 1998. *Jogos de Escalas: A Experiência da Microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas.
- REVISTA NMAI. Winter 2007. *Wit and Wisdom*. Washington D.C: Smithsonian Institute. pp. 19-25.
- RUBENSTEIN, Steven Lee. 2007. *Circulation, Accumulation, and the Power of Shuar Shrunken Heads*. In: *Cultural Anthropology*. N. 3. Vol. 22. pp. 357-399.
- SAHLINS, Marshal. 2008. *Metáforas Históricas e Realidades Míticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_. 1997. O "Pessimismo Sentimental" e a Experiência Etnográfica: Por Que a Cultura não é um "Objeto" em Via de Extinção (Parte II). In: *Mana: Estudos de Antropologia Social*. Vol. 3. No. 2. Rio de Janeiro: Contracapa. pp. 103-150.
- \_\_\_\_\_. 2004. O Que é o Iluminismo Antropológico? Algumas Lições do Século XX. In: *Cultura na Prática*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, pp. 535-562.
- SIMS, Lowery Stokes; LOWE, Truman T.; SMITH, Paul Chaat (ed.). 2008. *Fritz Scholder: Indian/Not Indian*. Washington D.C/New York: NMAI Editions/Smithsonian Institute Press/Prestel.
- SOTHERAN, Dame Cheryl. 2005. *The Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa: A Bicultural Model for Museums*. In: NMAI Editions. *The Native Universe and*

- Museums in the Twenty-First Century: The Significance of the National Museum of the American Indian*. Washington D.C/New York: Smithsonian Institution. pp. 69-79.
- SOUZA, Marcela Stockler Coelho de. 2007. A Dádiva Indígena e a Dívida Antropológica: O Patrimônio Cultural entre Direitos Universais e Relações Particulares. In: *Série Antropologia*. Vol. 415. Brasília: Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, pp. 6-18.
- SPRUCE, Duane Blue (ed.). 2004. *Spirit of a Native Place: Building the National Museum of the American Indian*. Washington D.C/New York: National Geography/Smithsonian Institution Press.
- \_\_\_\_\_; THRASHER, Tanya (ed.). 2008. *The Land Has Memory: Indigenous Knowledge, Native Landscapes and the National Museum of the American Indian*. Washington D.C: University of Califórnia Press/Smithsonian Institution Press.
- STOCKING JR. George W. (ed.). 1985. *Objects & Others: Essays on Museums and Material Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- STRATHERN, Marylin. 1992. *Parts and Wholes: Refiguring Relationship in a Post-Plural World*. In: KUPER, Adam (ed.). *Conceptualizing Society*. London: Routledge. pp. 75-104.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Cutting the Network*. In: *Journal of Royal Anthropological Institute*. (N.S.) 2, 517-535.
- \_\_\_\_\_. 2006. *O Gênero da Dádiva*. São Paulo: Editora Unicamp.
- THOMAS, Nicholas. 1991. *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*. Cambridge: Harvard University Press.
- TUCHMAN, Bárbara. 1991. *A Prática da História*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1991.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1992. *O Mármore e a Murta: Sobre a Inconstância da Alma Selvagem*. In: *Revista de Antropologia*. 35:21-74.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Perspectivismo e Multinaturalismo na América indígena*. In: *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, pp. 345-399.
- VOLKERT, James; MARTIN, Linda R.; PICKWORTH, Amy. 2004. *National Museum of the American Indian: Map and Guide*. Washington D.C: Smithsonian Institute Press.
- WAGNER, Roy. 1981. *The Invention of Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- WEST JR., W. Richard. 1991. *The National Museum of the American Indian Repatriation Policy: Reply to Willian C. Sturtevant*. In: *Museum Anthropology*. N. 3. Vol. 15. pp. 13-14.
- \_\_\_\_\_. 1994. *The National Museum of the American Indian: Perspectives on Museums in the 21st Century*. In: *Museum Anthropology*. N. 3. Vol. 18. pp. 53-58.
- \_\_\_\_\_. 2006. *The National Museum of the American Indian: Journeys in the Post-Colonial World*. In: Paper presented for the Conference "Connections, Communities And Collections" in Miami Beach, Fl, USA, July, 10-12. pp. 1-6.
- WILSON, T. 1890. *The Smithsonian Institution and Its Anthropological Work*. In: *The Journal of the Anthropological Institute of Great-Britain and Ireland*. Vol. 19. pp. 509-515.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)