

Coleções, coleccionadores e práticas de representação

Edmundo Pereira e Manuel Lima Filho (org.)



MA
MUSEU
ANTROPOLÓGICO



UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS

ABA PUBLICAÇÕES

Cegraf UFG



**Universidade Federal
de Goiás**

Reitora
Angelita Pereira de Lima

Vice-Reitor
Jesiel Freitas Carvalho

Diretora do Cegraf UFG
Maria Lucia Kons

MUSEU ANTROPOLÓGICO

Diretor
Manuel Ferreira Lima Filho

Vice-Diretora
Rossana Klippel de Souza José

**Associação Brasileira de
Antropologia (Gestão 2021-2022)**

Presidente
Patricia Birman (UERJ)

Vice-Presidente
Cornelia Eckert (UFRGS)

Secretaria Geral
Carla Costa Teixeira (UnB)

Secretaria Adjunta
Carly Barboza Machado (UFRRJ)

Tesoureira
Andrea de Souza Lobo (UnB)

Tesoureiro Adjunto
Camilo Albuquerque de Braz (UFG)

Diretor
Fabio Mura (UFPPB)

Diretora
Patrícia Maria Portela Nunes (UEMA)

Diretor
João Frederico Rickli (UFPR)

Diretora
Luciana de Oliveira Dias (UFG)



**Universidade Federal
do Rio De Janeiro**

Reitora
Denise Pires de Carvalho

Vice-Reitor
Carlos Frederico Leão Rocha

MUSEU NACIONAL

Diretor
Alexander W. A. Kellner

Vice-Diretora
Andrea Ferreira da Costa

Diretora Adjunta de Coleções
Cristiana Serejo

Diretor Adjunto
Técnico-Científico
Ronaldo Fernandes

Diretora Adjunta de Ensino
Marcia Souto Couri

Diretor Adjunto
Administrativo
Wagner William Martins

Diretora Adjunta de Integração
Museu e Sociedade
Juliana Sayão

**Comissão Editorial de
Livros Científicos da ABA**

Coordenação:

Carlos Alberto Steil
(UFRGS, Unicamp)

Antonio Carlos Motta
de Lima (UFPE)

Bernardo Fonseca
Machado (UNICAMP)

Nathanael Araújo da
Silva (UNICAMP)

Rodrigo Toniol (UFRJ)

Tânia Welter (Instituto
Egon Schaden)

Coleções, coleccionadores e práticas de representação

Edmundo Pereira e Manuel Lima Filho (org.)

ABA PUBLICAÇÕES

**Cegraf UFG
2023**

© Cegraf UFG, 2023

© Edmundo Pereira e Manuel Lima Filho (org.), 2023

Capa, projeto gráfico e diagramação

Julyana Aleixo Fragoso

Revisão

Ana Lucia de Godoy Pinheiro

Apoio:



DOI: <https://doi.org/10.5216/COL.ebook.978-85-495-0663-4/2023>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) GPT/BC/UFG

C689 Coleções, colecionadores e práticas de representação. [E-book] / organizadores Edmundo Pereira e Manuel Lima Filho. – Dados eletrônicos (1 arquivo : PDF). – Goiânia : Cegraf UFG, 2023.
il.

Realização: Museu Nacional – UFRJ ; Museu Antropológico ; Universidade Federal de Goiás – UFG.

Apoio : Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ e ABA publicações.

ISBN (E-book): 978-85-495-0663-4

1. Antropologia. 2. Etnografia. 3. Museologia. I. Lima Filho, Manuel. II. Pereira, Edmundo. III. Museu Nacional. VI. Museu Antropológico. V. Universidade Federal de Goiás. VI. Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. VII. ABA publicações.

CDU: 39

Bibliotecária responsável: Joseane Pereira / CRB1: 2749



“É que, como toda coleção, esta também é um diário: diário de viagens, claro, mas também diário de sentimentos, de estados de ânimo, de humores; ainda que não possamos estar seguros de que realmente exista uma correspondência entre a fina areia cor de terra de Leningrado ou a finíssima areia de Copacabana e os sentimentos que elas evocam quando as vemos aqui, engarrafadas e etiquetadas. Ou talvez apenas diário daquela obscura agitação que leva tanto a reunir uma coleção quanto a manter um diário, isto é, a necessidade de transformar o escorrer da própria existência numa série de objetos salvos da dispersão, ou numa série de linhas escritas, cristalizadas fora do fluxo contínuo dos pensamentos”.

Italo Calvino. *Coleção de Areia*

Sumário

Introdução: coleções, colecionadores e práticas de
representação

8

Edmundo Pereira e Manuel Lima Filho

A Exposição Antropológica Brasileira de 1882: práticas de
colecionamento e circulação de indígenas no Museu Nacional

29

Michele de Barcelos Agostinho

As histórias de uma coleção etnográfica dos Asurini do Xingu

73

Fabíola Andréa Silva

O oculto em movimento: ressignificando uma coleção
etnográfica na reserva técnica

112

Cecilia de Oliveira Ewbank e Maria Pierro Gripp

Folclore, práticas governamentais e colecionismo: um caso de
mediação entre agentes técnico-intelectuais e *remanescentes*
indígenas na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

141

Carlos Guilherme do Valle

“Gente da sua gente”: os registros sonoros de Théo Brandão

196

Wagner Neves Diniz Chaves

O moderno rústico: arte e indumentária na década de 1960

250

Patricia Reinheimer

Imagens do inconsciente: Nise da Silveira e a genealogia
de uma coleção da loucura

286

Felipe Magaldi

Labirintos da memória: reflexões sobre o projeto
de criação do Memorial da Anistia e Direitos Humanos
no prédio do antigo Dops

330

Andrea Falcão

Pessoas mortas vivendo em museus: os “objetos-humanos”
do Museo Nacional de Antropología de Madrid

393

Renata Montechiare

Etnocolecionismo e dignidade imagética: possibilidades
do ato antropológico de colecionar

423

Yuri Schönardie Rapkiewicz e José Luís Abalos Júnior

Museu arqueológico e etnográfico:
cruzamentos e caminhos para a musealização

452

Marília Xavier Cury

Biografia dos autores

483



Introdução: coleções, colecionadores e práticas de representação¹

Edmundo Pereira²

Manuel Lima Filho³

“Elas são a base a partir da qual se constroem proposições coerentes (ou não), se desenvolvem descrições mais ou menos exatas, se efetuam verificações, se desdobram teorias. Formam o antecedente do que se revelará e funcionará como um conhecimento ou uma ilusão, uma verdade admitida ou um erro denunciado, uma aquisição definitiva ou um obstáculo superado”.

(O saber. In: Foucault, M. Arqueologia do saber, [1969] 2008, p. 203)

-
- 1 Agradecimentos: todos, todas e todes colegas que participaram dos ricos, críticos e generosos debates ao longo do conjunto de GTs dedicados ao tema das coleções científicas e humanistas; representantes e colegas de grupos, coletivos e povos pela acolhida, apoio e interlocução na realização de alguns dos trabalhos reunidos; arquivistas, museólogos e curadores que permitiram e qualificaram o acesso a fundos documentais e coleções.
 - 2 Professor associado do Departamento de Antropologia, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro (MN/UFRJ).
 - 3 Professor associado da Faculdade de Ciências Sociais e pesquisador associado do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás (MA/UFG); bolsista do CNPq.

Este livro resulta de empreendimento coletivo, tanto porque se organiza em coletânea de estudos temática e teoricamente variada quanto porque se propõe aproximar analiticamente do fazer científico-humanista tomando como ponto de enredamento de saberes, objetos e atores, as coleções em suas intrincadas vidas sociais. Fruto de três encontros em grupos de trabalho de reuniões científicas,⁴ articulando rede ampla nacional de pesquisadoras e pesquisadores, profissionais, pós-graduandas e pós-graduandos, situados em instituições federais e estaduais de ensino, e com escopo disciplinar que abarcou a Antropologia, a História e a Museologia.

Já faz algum tempo, o fenômeno da geração, salvaguarda e exibição sistemática de conjuntos e séries de objetos variados, as *coleções*, tem lugar no horizonte investigativo das Ciências Naturais, das Ciências Sociais, da História, das Artes, e das Humanidades em sentido amplo, usualmente localizada na experiência ocidental euro-americana, e tendo como marco de coordenada epistêmica o reconhecimento e a definição do período *moderno* na produção do conhecimento sobre a *vida*, da *Natureza à Humanidade*. Findlen (1994), para a História, relacionando a formação da Botânica como *ciência* com o aparecimento dos museus e jardins botânicos como *teatros da natureza*, debruça-se, na passagem dos séculos XVI-XVII, sobre o modo como a produção de exsicatas e o mapeamento da distributividade de *variedades* por

4 O GT Coleções, colecionadores e práticas de representação foi realizado da 30ª Reunião Brasileira de Antropologia e nos 41º e 42º Encontros Anuais da ANPOCS. Somadas as edições, ao todo foram recebidos 71 trabalhos, congregando pesquisadores e pesquisadoras de diversos estados e Instituições de Ensino Superior, entre mestres, doutores e profissionais. Parte inicial destes investimentos foi editada em Lima Filho e Pereira (2018).

região tornaram a *Natureza* uma “entidade colecionável” (Findlen, 1994, p. 2). Além disso, recuperando a formação do que tipifica como *cultura científica europeia*, a partir da configuração que enreda acadêmicos, farmacêuticos, boticários, membros da corte e mercadores em praças e mercados, demonstra como as práticas de colecionamento podem ser entendidas como um modo de “manter algum grau de controle sobre o mundo natural mensurando-o” (Findlen, 1994, p. 4).

Nesse contexto, as novas *técnicas de investigação* (trabalho de campo, organização de coleções e arquivos, intensificação das trocas entre estudiosos) se relacionam com e instrumentalizam novos modos de entender e agir sobre as coisas, as pessoas e os ambientes. Tomando como referência o quadro epistêmico das Ciências Naturais, “tomar posse da *Natureza*” (Findlen, 1994, p. 3). Para o caso das Ciências Sociais emergentes, na passagem dos séculos XVIII-XIX, Cohn (1996, p. 4), lendo o processo de colecionamento como situação colonial, conclui que um dos espaços de conquistas, além dos territórios a cartografar, é o “espaço epistemológico”. Mensurar, ordenar, classificar, plotar, além de operações de geração de conhecimento sobre a diversidade *cultural e natural*, estão entre algumas das operações que as rotinas de administração de populações e ambientes impõem.⁵

5 Como escreveu faz algum tempo Anderson, problematizando o modo como distintos saberes e formas de representação operaram como instrumentos e modeladores da imaginação da nação e do império: “a urdidura desse pensamento era uma grade classificatória totalizante que podia ser aplicada com uma flexibilidade ilimitada a qualquer coisa sob o controle real ou apenas visual do Estado” (Anderson, 2008, p. 253).

Retomando, mais recentemente, algumas destas implicações nas relações entre conhecer e dominar, Bennett *et al.* (2017) demonstraram que, no caso das antropologias do entre séculos XIX-XX, processos de colecionamento operaram com e como processos de governabilidade audiovisual. O que temos classificado como *trabalho de campo* se conforma como “ponto de conexão entre mundos colonizadores e mundos indígenas” (Bennett *et al.*, 2017, p. 3), interseccionando processos de colecionamento, investigação, ordenamento e governança. Se inicialmente o tema das coleções e das práticas de colecionamento aparece subsumido a temas englobantes como *ciência, arte, museus, patrimônio e cultura*, ao ganhar destaque e circunscrição ao longo das últimas décadas,⁶ permite não só aprofundar o entendimento das condições de produção de conhecimento, mas também revelar epistemes em operação em campos disciplinares distintos como as Ciências Naturais, a Antropologia, a Linguística e os estudos do Patrimônio.⁷

Nesse nível etnográfico e analítico, tanto eventos sociais passam a ser o ponto de escrutínio na compreensão das operações científicas quanto a atenção investigativa e teórica é direcionada ao modo como os atores e conhecimentos em interação condicionam e enquadram as tecnologias de comunicação, os regimes

6 Veja-se p.e.: Stocking Jr., 1985; Baudrillard, 1994; Pearce, 1995; Pomian, 1987; Clifford, 1988; Thomas, 1991; Findlen, 1994; Cohn, 1996; Bennett, 1995; Messenger, 1999; Gosden e Knowles, 2001; Swann, 2001; O’Hanlon e Welsch, 2002; Belk, 2006; Owen, 2006; Fabian, 2010; Fabian, 2010; L’Estoile, 2010; Bleichmar, 2012; Boltanski e Esquerre, 2015; Bennett *et al.*, 2017; Françaço e Ordoez, 2019.

7 Pels e Salemink (2000), p.e., para a Antropologia, tratam este movimento, desenvolvido sobretudo no pós-1980, como de produção de “histórias contextuais da prática etnográfica”.

de valor e os objetos postos em circulação. Etnografias do colecionamento permitem colocar em crivo crítico a geração de coleções, ampliar as distinções entre tipos de colecionamentos etnográficos e focar nos “aspectos locais das agências”, a “miscelânea de intermediários” (O’Hanlon, 2000, p. 3) envolvidos nas práticas científico-humanistas. Dessa forma, é possível recuperar arranjos de poder, contraditórios, negociações em arenas de economias materiais e simbólicas complexas e imbricadas.

Um dos efeitos desse exercício é o de evidenciar os controles locais sobre a circulação de certos objetos ou conjuntos de conhecimentos (narrativas, cantos, conhecimentos médico-botânicos). Ao rés do chão, operações de alienação de objetos sagrados e produção de objetos feitos para circulação entre não indígenas foram postas em prática. Como conclui Thomas (1991) para os colecionamentos da Oceania, performances de produção do valor foram organizadas por indivíduos, grupos e populações locais em face das variadas demandas externas. O que é lido por um colecionador como “autêntico”, do ponto de vista indígena pode ter sido produzido como uma “duplicata” (O’Hanlon, 2000, p. 28). Sem o investimento na permanência de qualidades como o *mana*, notadamente nos *objetos* rituais, a produção de réplicas pode ser moeda de troca na intrincada economia de relações com o Ocidente.

Dos processos de esbulho e violência, reações variadas foram organizadas pelos grupos e povos historicamente colecionados e representados por gravuras, fotos, objetos e registros audiovisuais, artefatos da objetificação científico-museal. Em meio aos debates contemporâneos, este fato fica especialmente dramático

nas disputas jurídico-patrimoniais por reparação, repatriamento ou reunificação de bens religiosos e de remanescentes humanos. Do ponto de vista dos regimes de valor em disputa, o que antes era *expedição*, hoje é *exploração*; *coleta*, *roubo*; *salvaguarda*, *apropriação* (Mihesuah, 2000). A crítica aos processos de desumanização científico-museal está entre as mais contundentes, traduzida no reconhecimento e na denúncia das políticas de representação que os processos de conquista e colonização implicaram, não só do ponto de vista de coleções e exposições, mas também de seus efeitos para geração e difusão de variados etnocentrismos nos idiomas da raça, da cultura, do gênero e da sexualidade.⁸ Políticas de representação são denunciadas não só porque representam subalternizando, mas porque são geradoras de experiências do exótico.⁹

Nesse quadro, os trabalhos investigativos tanto escrutinam as práticas de representação das alteridades materializadas na composição de séries de objetos de múltiplos suportes quanto atentam para as representações na prática, condicionando as percepções dos mundos e sendo modeladas pela criatividade dos processos sociais. Padrões de consciência, referenciais linguísticos e estruturas técnico-cognitivas de conhecimento se expandem, se retraem, se imiscuem com o que se põe a representar nas guerras por corações e mentes.¹⁰ Como propõe Eldridge

8 Veja-se p.e.: Bordieu, 1999; Said, 2003, 2007; Todorov, 1999; Agawu, 1995; Bazin, 2008; Bouquet e Porto, 2005.

9 Nos termos de Bordieu (1998), configuram "programas de percepção".

10 Veja-se, p.e.: Bourdieu, 1998; Eldridge, 1996; Ingold, 2000, 2013.

et al. (1996, p. 1), diante dos potenciais para as teorias da representação de operar analiticamente com modelos pragmáticos e poéticos de compressão e produção da vida, “De uma crítica da representação, espera-se, pode derivar uma crítica teórica da cultura” (Eldridge *et al.*, 1996, p. 1).

Na literatura brasileira, encontramos a atenção à formação e interpretação de *coleções* dispersa nos estudos do patrimônio, na etnologia, na antropologia dos museus, nos estudos de folclore e cultura popular e na história da ciência e das artes.¹¹ Aparecem, sobretudo, subsumidas a referentes etnográficos e analíticos englobantes (como *ciências, natureza e cultura*), e recorrem a conjuntos teóricos heterodoxos para modelar análises críticas de processos de objetivação científico-humanista e seus vínculos com a administração audiovisual de coletivos e identidades culturais e ambientais. Visto em seu conjunto, os trabalhos que compõem este volume parecem representar algumas dessas áreas de investigação. Exercitando algum ordenamento: da etnologia indígena (com os casos da Exposição Antropológica Brasileira de 1882, e das coleções *indígenas* asuri do Xingu e karajá do Araguaia), do folclore e das culturas populares (com a discoteca alagoana de Theo Brandão e os fonogramas da Campanha do Folclore dos anos 1970 entre os Tremembé do Ceará), da antropologia da arte e dos museus (com a trajetória de uma estilista *brasileira* nos

11 Veja-se p.e.: Oliveira, 1987; Souza Lima, 1987; Abreu, 1994; Abreu, 1996; Abreu, 2005; Gonçalves, 2007; Lopes e Heizer, 2011; Silva e Gordon, 2011; Dias e Souza Lima, 2012; Françoço, 2014; Reinheimer, 2013; Rocha e Eckert, 2015; Roca, 2015; Pereira, 2016; Lima, 2017; Van Velthem, 2017; Lopes, 2017; Abreu, Chagas e Santos, 2018; Pereira, 2018; Lima Filho e Pereira, 2019; Pereira, 2020; Oliveira e Santos, 2019; Cavalcanti e Correa, 2019; Santos, 2020; Cury, 2020; Lima Filho, 2022; Lima Filho e Pereira, 2021; Soares, 2022.

anos 1960, as coleções clínicas em arte-terapia do Museu do Inconsciente, e a musealização de documentos da polícia política por recomendação da Comissão Estadual da Verdade, e de remanescentes humanos de Agustin, *el gigante extremeño*). Fechando a coletânea, reunimos reflexões interessadas sobre os princípios éticos e possibilidades dialógicas que envolvem as práticas de colecionamento e curadoria (com o colecionamento audiovisual como uma forma de restituição em Porto Alegre, e a musealização como um processo participativo no Museu Arqueológico e Etnográfico de São Paulo).

Abrimos com o caso da *Exposição Antropológica Brasileira* de 1882, recuperado por Michele de Barcelos Agostinho em duas facetas do imbricado e assimétrico quadro de relações entre curadores do Museu Nacional do Rio de Janeiro e indígenas de diversos povos na formação de coleções. Por um lado, focando do trabalho curatorial de Ladislau Netto, Diretor do Museu Nacional, que antecede a Exposição, a autora recupera uma extensa articulação nacional de redes da elite do Império, pontas administrativas nas Províncias, para gerar e remeter coleções etnográficas e de remanescentes humanos para a capital imperial. Parte dessa elite, ressalta a autora, condição do empreendimento colecionista, já cultivava o colecionamento de itens das ciências naturais e antropológicas. Por outro lado, apesar de todas as políticas de silenciamento e higienização histórica de determinadas presenças, compõe um conjunto de trajetórias de indígenas exercendo distintos papéis, de índios bravos *tapuia* a porteiros e informantes sobre certas coleções.

O caso de uma *coleção asurini* de 1971, como recupera Fabíola Andréa Silva, integra três planos testemunhais: o dos primeiros contatos do povo indígena com o “homem branco”, o do trabalho de colecionamento do missionário e etnólogo austríaco Anton Lukesh, e do ponto em que estava a *cultura material* do povo. A *expedição* de curta duração, comanda por Lukesh, acontece em meio a um momento dramático para os Asurini, entre epidemias e guerras com seus vizinhos. Ainda assim, entre desentendimentos e modulações de regimes de valor na circulação de objetos indígenas e não indígenas, consegue compor uma coleção de dezenas de objetos, *representativa* de suas indústrias e técnicas. Por fim, devemos agregar mais uma camada histórica ao conjunto de testemunhos que a coleção reúne: a recuperação, pela autora, do *paradeiro* de uma coleção etnográfica indígena brasileira, documento do entrelaçamento das histórias passadas e contemporâneas, indígenas e antropológicas.

Outro *paradeiro* de coleção etnológica indígena, dentro da retomada recente da atenção antropológica para as coisas e o colecionamento das coisas, é o da *coleção karajá* do etnólogo estadunidense William Lipkind, composta ao longo de seu trabalho de campo, entre 1938-1939, com artefatos dos subgrupos Karajá, Javaé e Xambioá. Cecilia de Oliveira Ewbank e Maria Pierro Gripp, integrantes da equipe que documentou e investigou o conjunto de algumas centenas de objetos,¹² recuperam em seu projeto museológico o cotidiano das reservas técnicas, estendendo as arenas de disputa da instituição museal. De sua pesquisa de

12 Veja-se: Lima Filho, 2017; Ewbank e Lima Filho, 2017.

campo no Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, as autoras reúnem rotinas, classificações e representações catalográficas de parte da história do Setor, bem como documentam a coleção, incluindo reflexivamente a própria atividade museal e suas artefatações, e ampliando suas possibilidades narrativas.

Do ponto de vista dos suportes materiais e materialidades em colecionamento, a produção e organização de fonogramas, fotos e filmes nos permitem alinhar trabalhos voltados para a formação do acervo folclórico e de cultura popular da *diversidade nacional* narrativa, musical, coreográfica e dramática. No caso das coleções de *gravações do folclorista* Theo Brandão, constituídas ao longo de três décadas (1948-1981), suas condições de produção são recuperadas por Wagner Neves Diniz Chaves, enfatizando, em especial, as relações do intelectual alagoano com Manoel Lourenço, *mestre* do reisado e guerreiro registrado. A partir destas, em quadro etnográfico e histórico comparativo com outras coleções fonográficas brasileiras, o autor recupera algumas das condições de documentação sonora das tradições musicais brasileiras, da alagoana em particular, revelando a rede de colaboradores (agentes populares, folcloristas, membros da elite e políticos regionais e nacionais) que permite a institucionalização das atividades folcloristas e a formação de acervos audiovisuais.

Esse trabalho de colecionamento audiovisual é tanto técnico quanto científico, e deve ser entendido ainda, como propõe Carlos Guilherme Octaviano do Valle para o caso das gravações da

Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro entre os Tremembé do Ceará na década de 1970, no conjunto das ações de governabilidade e administração de regiões e populações. Dadas as condições da rede de interação reveladas pelo trabalho investigativo sobre a formação do acervo documental da Campanha, o autor relaciona a patrimonialização de um bem de pedra e cal, a *igreja barroca* de Almofala, com a de um bem intangível, a *dança do Torém*, no mesmo quadro de governabilidade patrimonial. Alçados a ícones, o histórico de ações e registros dos bens material e imaterial revela tanto um campo amplo de articulação e mediação intelectual quanto institucional envolvendo entes como o Sphan, o SPI e o Museu Goeldi. Por fim, ponto de chegada das leituras contemporâneas de conjuntos documentais: os sentidos e valores dos acervos não estão subsumidos a seus contextos de produção, e descendentes de indígenas registrados, ao ouvirem e verem seus parentes e coisas, podem se emocionar, rememorar, reativar saberes culturais, reivindicar bens.

Apesar do quadro de enredamento intelectual e administrativo reunido nos casos das coleções etnológicas indígenas e de folclore e cultura popular, as práticas de colecionamento, do ponto de vista do espectro amplo de configurações que o referente *modernidade* agrega, podem estar mais difundidas e difusas na sociedade como um todo. Do ponto de vista da composição de trajetórias artísticas como o caso de Olly Reinheimer, como recupera Patricia Reinheimer, ainda que contextualizável no quadro geral da institucionalização do design entre as décadas de 1950-1970, o colecionamento também se configura como

uma das estratégias para a formação da subjetividade. Como uma prática individual, de formação de coleções *particulares*, que no enredamento de biografias de coleções e colecionadores, pode ao final compor espólios, coleções de família, fundos. Além disso, tendo a roupa e a mobília como suportes reflexivo e argumentativo, práticas de colecionamento tanto conformam acervos quanto documentam para fomentar a criação de artes *brasileiras*, em particular um projeto de design expresso nos materiais e idiomas locais.

Operações de artificação também estão presentes nos debates entre *arte* e *psiquiatria* compostos por Felipe Magaldi para o caso do Museu de Imagens do Inconsciente no Rio de Janeiro. Do ponto de vista da Dra. Nise da Silveira, psiquiatra, as imagens geradas no *ateliê* criado no Hospital do Engenho de Dentro participaram da ordem clínica e terapêutica científico-manicomial. São, sobretudo, *documentos médicos* de uso e acesso restritos. Ao mesmo tempo, os avanços médico-psicológicos, com o uso de técnicas artísticas para estudo, diagnóstico e terapêutica, relacionaram-se, ao longo do século XX, com movimentos artísticos e de musealização da *loucura*. No caso composto, sua passagem à coleção e exibição se deu em controverso ambiente envolvendo artistas, críticos e a psiquiatra, entre ideários psicanalíticos e primitivistas, ao longo das décadas 1940-1950. Em 1952, é fundado o Museu, e o estatuto com coleções do acervo e as operações de musealização fazem com que os desenhos e pinturas reunidos possam transitar entre o psiquiátrico e o artístico.

Operações de musealização na administração de processos de representação e disputa aparecem no debate reunido por Andrea Falcão para o caso dos trabalhos e articulações para a criação de um *Memorial da Anistia e Direitos Humanos*, um dos efeitos das recomendações da *Comissão Estadual da Verdade* do Rio de Janeiro. Demanda histórica de grupos, indivíduos e instituições da sociedade civil, sua criação supõe ocupar o equipamento e coisas da antiga Polícia Central e posterior Departamento de Ordem Política e Social (Dops) no Rio de Janeiro, transformando-os em lugar de memória das modalidades de controle classificatório do estado policial repressor, e de promoção das justiças de transição e dos direitos humanos. Desta vez, na passagem do documento para a coleção, revelam-se também os constrangimentos que materialidades específicas impõem aos trabalhos da memória e da patrimonialização. Tomar o prédio como um artefato, estratégia etnográfica e analítica, possibilita atentar para o modo como sua configuração arquitetônica incide sobre outros níveis da materialidade do controle documental policial e da repressão política, entre salas, arquivos e formatos da documentação.

O caso da exibição de remanescentes humanos composto por Renata Montechiare põe as operações e projetos das objetivações museais em uma arena *sensível*: a prática museológica de exposição de *restos humanos*, naturalizada desde o século XIX e observada criticamente em pautas sociais e regulamentações internacionais contemporâneas como “materiais sensíveis”. Pauta catalisada a partir dos acessos mais facilitados, muitas vezes em

razão das políticas de transparência e livre acesso de informações por parte dos coletivos representados nos circuitos museais e pelo público. Sua reflexão tem como base o caso da exposição da *ossada* de um homem *gigante* – Augustin – no Museo Nacional de Antropología de Madrid. A representação de Augustin migra, em momentos distintos de concepção expositiva, de exemplo do *objeto científico* (antropologia física e medicina) para a sinalização de uma identidade *regional* da Espanha (Extremadura), ambas fundadas na musealização de uma *pessoa morta*. Este último movimento, do ponto de vista de representantes locais e descendentes, coloca no debate demandas por reparação, repatriamento e humanização de objetos museais.

Por fim, fechando o conjunto etnográfico e analítico, enfatizamos um dos quadros contemporâneos em que atos de colecionamento e de curadoria se configuraram ao longo de todos os debates dos grupos de trabalho realizados: o das éticas e responsabilidades sociais dos investigadores e investigadoras, gestores e gestoras, e representantes de coletivos e povos articulados em toda a cadeia de produção, coleção e exibição das coisas socioculturais e ambientais.

“Como produzir, organizar e divulgar coleções ao lado de nossos interlocutores?”. A questão é um dos motores das experiências etnográficas de Yuri Rapkiewicz e José Abalos Júnior relacionadas com o patrimônio cultural ferroviário do Rio Grande do Sul e o Cais Mauá de Porto Alegre, dentro do que denominam ‘coleccionismo ético’ ou ‘etno-coleccionismo’ como *modus operandi* do profissional de antropologia, por meio da prática da *restituição*

do produto cultural coproduzido. Assim, propõem os autores, liberdade, justiça e reconhecimento se associam nas bases conceituais e morais a favor daquilo que denominam de ‘dignidade imagética’. Promover alguma equalização das condições de participação e acesso ao ato de colecionar. Nesse quadro, projetos variados se engajam entre a produção de um acervo documental multimídia e a composição de histórias de vida ferroviárias que documentam trajetórias profissionais e denunciam processos de precarização das formas de trabalho.

Ainda que novas relações, mais negociadas em sua composição, estejam se realizando em atos de colecionamento e curadorias compartilhados, como apontado por Marília Cury na reflexão que encerra a coletânea, o conflito se configura como maneira de tensionar e complementar as experiências etnográficas vividas com os sujeitos protagonistas da pesquisa antropológica e suas interpretações sobre os atos de colecionar, salvaguardar e exhibir. A autora salienta a ausência de um horizonte normativo que oriente procedimentos técnicos, conceituais e éticos para gestão de *coleções indígenas* em museus que possam mediar uma *musealia* dialógica entre indígenas e não indígenas. Nesse sentido, o caráter *material*, positivo das coleções, tão caro ao Ocidente, antes metonímia no jogo evolucionista racializado das diferenças culturais, agora pode ser revestido de interpretações compostas dos variados sentidos e projetos de suas imaterialidades. Resulta disso uma fratura do controle dos museus sobre os objetos, coleções e modos de exhibir. Ao mesmo tempo, salienta a autora, a inserção necessária dos atores indígenas nos processos

de gestão, curadoria e exposição de coleções deve ser uma condição *a priori* de uma curadoria compartilhada, pontos de ação e reflexão resultantes de sua longa experiência com os povos Kaingang, Krenak, Terena e Guarani Nhandewa.

Ao fim desta prospecção em distintos campos investigativos materiais, simbólicos e agentivos, ressaltamos que *coleções* constituem séries multifacetadas, índices de utopias enciclopedistas, racionalismos científicos, modernismos artísticos, atos de barbárie e direitos de repatriamento em suas longas trajetórias biográficas. Diante dos casos e linhas reflexivas reunidos, gostaríamos de enfatizar que, do ponto de vista das transações de bens culturais e da cadeia que pode levá-los do mercado das artes a um museu nacional, a produção e gestão de coleções opera tanto como dispositivo de governo, articulando administração, ciência e humanidades, quanto como catalizador de memórias subterrâneas indígenas, camponesas, afro-descendentes, de contra-histórias em arenas de reparação e restituição. Esperamos, editores, autoras e autores, que estes materiais e reflexões sobre coleções variadas; práticas de colecionamento particulares e institucionais, articulando redes locais, nacionais e internacionais; e processos de objetivação e representação de alteridades em arenas de economias simbólicas tensionadas, contribuam para dar continuidade aos entrelaçamentos de histórias críticas das ciências e das humanidades com as de povos, comunidades e coletivos humanos.

Referências

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário; SANTOS, Myrian (org.). *20 Museus, Coleções e Patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamind; MinC/Iphan. 7, 2017.

ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 31, p. 100-125, 2005.

ABREU, Regina. História de uma Coleção: Miguel Calmon e o Museu Histórico Nacional. In: *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 199-235, 1994.

AGAWU, Kofi. *Representing african music: postcolonial notes, queries, positions*. New York: Routledge, 2005.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. The System of Collecting. In: ELSNER, J.; CARDINAL, R. (Eds.) *The Cultures of Collecting*. London: Reaktion, 1994.

BAZIN, Jean. *Des clous dans la Joconde*. L'anthropologie autrement. Paris: Anarchsis, 2008.

BELK, Russell. Collectors and Collecting. In: TILLEY, C. et al. (Ed.). *Handbook of Material Culture*. London: Sage Pub., 2006.

BENNETT, Tony et al. *Collecting, ordering, governing*. Anthropology, Museums and Liberal Government. Durham and London: Duke University Press, 2017.

BLEICHMAR, D.; MANCALL, P. (Eds.) *Collecting Across Cultures*. Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.

BOLTANSKI, L.; ESQUERRE, A. La “collection”: une forme neuve du capitalisme la mise en valeur économique du passé et ses effets. *Les temps modernes*, n. 679, p. 5-72, 2015.

BOUQUET, M.; PORTO, N. Introduction: Science, Magic and Religion: the ritual rocess of Museum magic. In: BOUQUET, M.; PORTO, N. (Eds.). *Science, Magic and Religion*. The Ritual Processes of Museum Magic. Oxford: Berghahn Books, 2005. p. 1-18.

BOURDIEU, P. *Economia das Trocas Lingüísticas*. São Paulo: Edusp, 1999.

CAVALCANTI, M. L. V.; CORREA, J. (org.). *Enlaces: estudos de folclore e culturas populares*. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Iphan, 2017.

CLIFFORD, J. On collecting art and culture. In: CLIFFORD, J. *The Predicaments of Culture*. The twentieth-century ethnography, literature, and art. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988. p. 215-251.

COHN, B. *Colonialism and Its Forms of Knowledge*. The British in India. Princeton: Princeton University Press, 1996.

CURY, M. X. Política de gestão de coleções: museu universitário, curadoria indígena e processo colaborativo. *Revista CPC*, São Paulo, v. 15, n. 30 esp., p. 165-191, 2020.

DIAS, C. da C.; LIMA, A. C. de S. O Museu nacional e a construção do patrimônio histórico nacional. *Revista do Patrimônio Histórico nacional*, n. 34, p. 199-22, 2012.

ECKERT, C.; ROCHA, A. L. C. da (org.). *A preeminência da imagem e do imaginário nos jgos da memória coletiva em coleções etnográficas*. Brasília: ABA, 2015.

ELDRIDGE, R. Introduction: from representation to poiesis. In: ELDRIDGE, R. (Ed.). *Beyond Representation*. Philosophy and poetic imagination. London: Cambridge University Press, 1996.

EWBANK, C.; LIMA FILHO, M. F. Por detrás de uma coleção do Museu Nacional do Rio de Janeiro: vozes, silêncios e desafios. *Midas* [online], n. 8, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/midas/1233?lang=en>. Acesso em: 28 ago. 2022.

FABIAN, A. *The skull collectors*. Race, Science and America's unburied dead. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

FABIAN, J. Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 59-73, 2010.

FINDLEN, P. *Possessing Nature*. Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy. California: University of California Press, 1994.

FOUCAULT, M. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRANÇOZO, M. de C. *De Olinda a Holanda: o gabinete de curiosidades de Nassau*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

FRANÇOZO, M.; ORDOÑEZ, M. P. Introduction to special issue “Collecting Latin America in nineteenth century”. *Museum History Journal*, v. 12, p. 1-6, 2019.

GONÇALVES, J. R. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/Iphan/Demu, 2007.

GOSDEN, C.; KNOWLES, C. *Collecting Colonialism. Material Culture and Colonial Change*. London: Routledge, 2001.

INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

INGOLD, T. *The perception of environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Taylor & Francis, 2011.

L'ESTOILE, B. de. *Le Goût des Autres. De l'Exposition colonial aux Arts premiers*. França: Flammarion, 2010.

LIMA, A. C. de S. L. Os Museus de História Natural e a Construção do Indigenismo. *Revista de Antropologia*, v. 30, p. 277-330, 1987.

LIMA FILHO, M. F. (org.). *Tesouros Iny-Karajá*. Goiânia: Cegraf UFG, 2021.

LIMA FILHO, M. F. Coleção William Lipkind do Museu Nacional: trilhas antropológicas Brasil-Estados Unidos. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 473-509, 2017.

LIMA FILHO, M. F.; PEREIRA, E. Apresentação: e por falar em coleções e representação. *Sociedade e cultura*, v. 21, n. 1, p. 3-9, 2018.

LIMA FILHO, M. F.; PEREIRA, E. O fascínio do quartzo: notas sobre resiliência a partir de um conjunto de tembetás (*ijé*). In: LIMA FILHO, M. F. (org.). *Tesouros Iny-Karajá*. Goiânia: Cegraf UFG, 2021. p. 32-62.

LOPES, J. R. *Colecionismo, arquivos pessoais e memórias patrimoniais*. Porto Alegre: Cirkula, 2017.

LOPES, M. M.; HEIZER, A. (org.). *Colecionismos, práticas de campo e representações*. Campina Grande: Eduepb, 2011.

MESSENGER, P. *The Ethics of collecting cultural property*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1999.

MIHESUAH, D. (Ed.). *Repatriation reader*. Who owns american indian remains? Lincoln and London: University of Nebraska, 2000.

O'HANLON, M.; WELSCH, R. (Eds.). *Hunting the gatherers*. Ethnographic Collectors, agents and agency in Melanesia, 1870-1930s. New York: Bergahn Books.

OLIVEIRA, J. P. de; SANTOS, R. de C. M. (org.). *De acervos a coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2019.

OLIVEIRA, J. P. de. Elementos para uma sociologia dos viajantes. In: OLIVEIRA, J. P. de (org.). *Sociedades Indígenas e Indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ; Ed. Marco Zero, 1987.

OWEN, J. Collecting artefacts, acquiring empire. Exploring the relationship between Enlightenment and Darwinist collecting and late-nineteenth-century British imperialism. *Journal of the History of Collections*, v. 18, n. 1, p. 9-25, 2006.

PEARCE, S. *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*. London: Routledge, 1985.

PELS, P.; SALEMENCK, O. (Eds.). *Colonial subjects*. Essays on the practical history of Anthropology. Michigan: Michigan University press, 2000.

PEREIRA, E. Representação fonográfica e curadoria sonora: notas sobre dialogia e desentendimento. In: XAVIER, M. C. (org.). *Direitos indígenas no Museu: novos procedimentos para uma nova política*. A gestão de acervos em discussão. São Paulo: Secretaria da Cultura; ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2016.

PEREIRA, E. Exercício breve sobre a formação de séries etnográficas a partir de coleções etnológicas. In: LIMA FILHO, M. F.; PORTO, N. (org.). *Coleções étnicas e museologia compartilhada*. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2019. p. 14-37.

PEREIRA, E. Dos reyes neozelandeses: notas sobre objetivación museográfica, restos humanos y formación del imperio (Brasil-mares del sur, siglo diecinueve). *Latin American Antiquity*, v. 31, n. 2, p. 360-374, 2020. p. 360-374.

POMIAN, K. *Collectors and Curiosities*. Paris and Venice, 1500-1800. Cambridge, UK: Polity Press, 1987.

REINHEIMER, P. Imigração e arte: o acúmulo de documentos e objetos como forma de construção de si. *Vis*, Brasília, v. 13, n. 1, p. 1-17, 2014.

ROCA, A. Museus indígenas na Costo Noroeste do Canadá e estados Unidos: colaboração, colecionamento e autorepresentação. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 58, n. 2, p. 117-142, 2015.

SAID, E. W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAID, E. W. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, R. de C. M. *No coração do Brasil: a expedição de Edgard Roquette-Pinto à Serra do Norte (1912)*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Setor de Etnologia e Etnografia, 2020.

SILVA, F. A.; GORDON, C. (org.). *Xicrin: uma coleção etnográfica*. Fotografias de Wagner Souza e Silva. São Paulo: Edusp, 2011.

SOARES, M. C. de. *A coleção Adandozan do Museu Nacional*. Brasil-Daomé, 1018-2018. Rio de Janeiro: Editora Maud, 2022.

STOCKING JR., G. *Objects and Others*. Essays on Museums and Material Culture. Madison, Wis.: The University of Wisconsin Press, 1985. p. 3-14.

SWANN, M. *Curiosities and Texts. The Culture of Collecting in the Early Modern England*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2001.

THOMAS, N. *Entangled Objects*. Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

TODOROV, T. *A conquista da América*. A questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

VAN VALTHEM, L. H. Museus, coleções etnográficas e a busca do diálogo intercultural. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, Belém, v. 12, n. 3, p. 735-748, 2017.



A Exposição Antropológica Brasileira de 1882: práticas de colecionamento e circulação de indígenas no Museu Nacional

Michele de Barcelos Agostinho¹

¹ Doutora em História pela UERJ, com estágio doutoral na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS, França). Técnica em Assuntos Educacionais do Departamento de Antropologia do Museu Nacional/UFRJ. Docente da Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro.

O s museus, hoje, tendem a reconhecer sua natureza essencialmente política e polifônica e a recusar preconceitos e invisibilidades na afirmação de identidades e na construção de representações acerca de coletividades. Mas, nem sempre foi assim. Nos museus do século XIX, pessoas “sofreram processo de deculturação violenta, ações contra seus valores, suas tecnologias, seus conhecimentos” (Oliveira, 2007, p. 107). O Museu Nacional do Rio de Janeiro, ao longo dos Oitocentos, foi um bom exemplo disto. Ali, a constituição das coleções etnográficas e a composição do espaço expositivo envolveram histórias de contato nem sempre pacíficas e consentidas pelos grupos indígenas então representados. Especialmente na segunda metade do século XIX, indígenas passaram por coerções e constrangimentos no espaço museológico. Outros estabeleceram, ainda que em posições assimétricas, alianças e diálogos com os agentes do Império. Caso emblemático foi o da Exposição Antropológica Brasileira de 1882, a qual demandou o envio de novas coleções ao Museu Nacional e de indígenas, tomados como espécimes, para o espaço de exibição. Nosso trabalho se propõe, tendo como ponto de partida a referida Exposição, analisar a circulação de indígenas no Museu Nacional, seja por seu envolvimento nas práticas de colecionamento, seja por sua participação, voluntária ou não, na qualificação dos objetos e nos exames antropométricos. Pretendemos, assim, entender o grau de agenciamento indígena, seus

limites e possibilidades, e dar visibilidade a sujeitos quase sempre negligenciados na narrativa histórica.²

O Museu Nacional, desde sua criação em 1818, centralizava os estudos das ciências naturais no Brasil. O Museu da Corte reunia coleções, estabelecia contatos e trocas com instituições estrangeiras, intermediava relações com naturalistas e, principalmente, esquadrinhava o território e a população por meio dos estudos geológicos, botânicos, zoológicos, arqueológicos e etnográficos (Lopes, 2009). Em 1882, o diretor do Museu Nacional, Ladislau Netto, inaugurava a Exposição Antropológica Brasileira, que teve duração de três meses. O evento exibiu diferentes tipos de objetos: artefatos indígenas (vasos, flechas, machados etc.), fotografias, pinturas, livros, além de remanescentes humanos. Cerca de 800 itens foram agrupados por área de conhecimento – antropologia, etnografia e arqueologia – e distribuídos em 8 salas do Museu para exposição pública. Ali, montaram-se panóplias e dioramas. Estes consistiam em cenários onde se imaginava reproduzir o modo de vida selvagem. Esculturas feitas em papel machê, modeladas sobre corpos indígenas, apareciam junto aos objetos, demonstrando seu uso para o observador. Este recurso expositivo criava um efeito de realidade e verossimilhança, bastante diferente da experiência visual advinda das habituais vitrines e armários usados no Museu. Já nas panóplias, objetos semelhantes na forma e na função eram organizados de modo simétrico, lado

2 Uma primeira versão deste texto foi publicada nos anais do 41º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (Anpocs), realizado em 2017. O trabalho que ora apresentamos é uma versão atualizada, derivada da pesquisa de doutoramento concluída em 2020. Sobre a pesquisa, ver Agostinho (2020).

a lado, nas paredes das salas. Este tipo de estrutura expositiva era marcado pela exaustão: exibia-se repetidamente uma grande quantidade de coisas morfológicamente semelhantes.

Aos cientistas do Museu Nacional, interessava, com a mostra, apresentar ao público da Corte estudos sobre os *primitivos* habitantes do Brasil, tomando os indígenas contemporâneos como seus herdeiros e como elo para se compreender a origem e evolução da *raça*. Contudo, para a organização da Exposição Antropológica, foi necessário incrementar o conjunto de coleções reunidas no Museu Nacional. A instituição, até onde sabemos, não dispunha de recursos financeiros para compra de coleções. Boa parte das aquisições era feita por meio de permutas ou de doações promovidas pelos “beneméritos da *civilização*”, como Ladislau Netto, então diretor do Museu e organizador da Exposição, designava os doadores. A organização da exposição gerou, assim, uma demanda por coleções e, a fim de atender essa necessidade, o pedido de Ladislau por objetos foi publicado nos jornais da época.

Na década anterior à realização da Exposição Antropológica, integrava o acervo do Museu Nacional algumas centenas de objetos etnográficos e arqueológicos representativos do Brasil. No ano de 1870, eles somavam cerca de 400 objetos (Netto, 1870), situados em quatro das dez salas existentes no prédio.³ Na sala de número 6 estavam as coleções da “arqueologia brasileira”, com o equivalente a 100 itens, e na sala 9 estavam, no mínimo, 300 objetos oriundos dos povos indígenas do Brasil (Netto, 1870). Ao

³ As demais salas estavam ocupadas com coleções de botânica, zoologia e mineralogia. A antropologia ainda não havia sido instituída no Museu Nacional.

longo daquela década, este número foi ampliado. Os relatórios anuais do Museu Nacional, endereçados ao Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas (Macop), sugerem isto. No relatório de 1874, consta que, no ano de 1873, houve o acréscimo de 116 “artefatos e curiosidades” dos índios do Amazonas advindos da Comissão do Rio Madeira. No relatório do ano seguinte, temos a aquisição de mais de 30 objetos arqueológicos e etnográficos. Por fim, em 1877, é publicado o relatório que indica a aquisição de mais 112 objetos em 1876. Consta ali também que o espaço expositivo dobrou depois de uma reforma no prédio, a qual criou dez novas salas.⁴ Temos, então, nestes três relatórios, a soma de 258 novos objetos, montante nada desprezível se considerarmos os 400 itens estimados da arqueologia brasileira e da etnografia reunidos décadas antes. Diante destes números, podemos considerar que o Museu Nacional chegou em 1880 com mais de 600 objetos etnográficos e arqueológicos representativos do Brasil – número pequeno se comparado aos milhares de objetos acumulados no Setor de Etnologia ao longo do século XX.

Para a Exposição Antropológica Brasileira de 1882, Ladislau Netto, que era diretor desde 1874, esperava mais. Seu pedido por coleções e seu plano de exposição foram divulgados nos jornais, sob o aval do Macop, pasta a que estava subordinado o Museu. Empréstimos e doações foram constantes nos meses que antecederam a Exposição Antropológica. Colecionadores, mobilizados

4 Relatório do Museu Nacional apresentado ao Ministro da Agricultura, Comércio e Obras Públicas pelo Dr. Ladislau Netto. 1874, 1875 e 1877. Disponíveis em: <www.museunacional.ufrj.br/obrasraras>.

com o planejamento da mostra, remeteram ao Museu diversos objetos oriundos de múltiplos lugares do país e recolhidos sob as mais diversas circunstâncias. No *Guia da Exposição Antropológica Brasileira* (1882), encontramos seus nomes figurados como “expositores”, ao lado dos objetos que compuseram cada sala do circuito expositivo e do grupo indígena ali representado. São, ao todo, 32 “expositores”, sendo 24 pessoas e 8 instituições, que enviaram coleções ao Museu Nacional. Trataremos, aqui, do colecionamento praticado pelos colecionadores particulares.⁵

Das práticas de colecionamento

As condições que permitiram a reunião das coleções transferidas ao Museu Nacional e exibidas na Exposição Antropológica Brasileira de 1882 são derivadas de uma diversidade de experiências coloniais, marcadas por violência, conflitos, negociação e colaboração entre índios e não índios ao longo da década de 1870 e início da de 1880, no Brasil. Guerra, construção de ferrovias e demarcação de fronteiras foram algumas das situações das quais decorreram as práticas dos nossos colecionadores. No esforço de compreender a história do contato, foi imprescindível, para nós, buscar informações acerca da trajetória destes personagens e das circunstâncias de coleta, mantendo a preocupação constante em identificar algum ponto de interseção entre a trajetória dos colecionadores e dos grupos indígenas representados nos objetos colecionados.

5 Para uma análise minuciosa dos colecionadores, ver Agostinho (2020).

É importante destacar que uma parcela desses colecionadores era formada por ocupantes de altos cargos do Império, filiados tanto ao Partido Liberal quanto ao Partido Conservador, e mantinha relações estreitas com o Imperador. Estes colecionadores exerceram cargos políticos no Executivo e no Legislativo como conselheiro, ministro, presidente de província, deputado e senador. Outra parcela era formada por profissionais liberais e funcionários públicos, que desempenhavam atividades diversas como naturalistas, professores, médicos, militares, engenheiros, comerciantes, jornalistas e administradores. Estes, apesar de não contarem com o prestígio e o poder do primeiro grupo, estavam igualmente inseridos no mundo político-administrativo, participavam de expedições militares e científicas, escreviam em periódicos – atividade estreitamente vinculada à organização partidária, onde a imprensa significava “um fórum alternativo à tribuna” (Carvalho, 2003, p. 54) – e mantinham, uns mais, outros menos, contato com Pedro II.

O colecionamento era, portanto, uma prática circunscrita à elite política do Império. Por elite entendemos aqueles que desempenhavam altos cargos políticos no governo e que tinham curso superior. De acordo com José Murilo de Carvalho, os ocupantes do alto escalão eram provenientes, em sua maioria, não de proprietários rurais, mas de pessoas com educação superior, correspondendo a menos de 1% da população. “Desse reduzidíssimo estoque saiu em torno de 95% dos ministros, 90% dos deputados, 85% dos senadores e 100% dos conselheiros de Estado” (Carvalho, 2003, p. 98). Os ministros compunham o cargo

mais importante, ao lado dos conselheiros. Eles eram os agentes do Poder Executivo presidido pelo Imperador e por ele indicados ao cargo. Os senadores, do mesmo modo, eram escolhidos pelo Imperador em lista tríplice e tinham vitaliciedade. Vitalício também era o cargo no Conselho do Estado, tido por Joaquim Nabuco como o “cérebro da monarquia”. Os conselheiros poderiam ser também ministros e senadores, e seus pareceres tiveram peso em decisões do Poder Moderador (Carvalho, 2003).

Quanto aos funcionários públicos e profissionais liberais, eles correspondiam à maioria dos colecionadores analisados. Quase todos tinham curso superior. Embora estivessem à margem das esferas de poder e mando do Império, viviam próximos a estes seletos círculos e integravam uma parcela privilegiada da sociedade. Segundo Alonso (2002), no Censo de 1872, “de cada mil habitantes livres apenas oito tinham diploma superior. Menos de 1% da população ou, em números absolutos, pouco mais de um milhar e meio de homens” (Alonso, 2002, p. 101). Muitos prestavam serviço para o Estado como administradores, burocratas, engenheiros, diretores de instituições e diversos outros cargos que, variavelmente, abriam-lhes a carreira política, colocavam-nos em contato com o imperador e com as autoridades do alto escalão e conferiam-lhes prestígio social.

Estes colecionadores adquiriram coleções, sobretudo, em empreendimentos coletivos financiados pelo Estado Imperial ou pelos governos provinciais nos anos anteriores à Exposição Antropológica Brasileira. Boa parte deles participou de expedições científicas, militares e de exploração, ocasião que lhes permi-

tiu obter objetos e formar coleções, posteriormente doadas ao Museu Nacional. A título de exemplo, trazemos aqui três casos de colecionamento que evidenciam a participação dos colecionadores nestas expedições, o contato que estabeleceram com as populações indígenas e a aquisição de objetos que depois figuraram na Exposição Antropológica.

Consta no *Guia da Exposição* o nome do Barão de Teffé, o almirante Antônio Luís von Hoonholtz, “expositor” de arcos, flechas, curabis, tacapes, zarabatanas, maracás, flautas, escudo, lanças, remos, vestimentas e outros objetos dos índios do Alto Amazonas e do Ucayale, localizados na fronteira entre o Brasil e o Peru. Nascido no Rio de Janeiro, no ano de 1837, ele estudou na Academia de Marinha, foi sócio do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), participou da Guerra do Paraguai e, no período de 1871-1873, chefiou a comissão responsável pela demarcação da fronteira entre o Brasil e o Peru, tendo depois recebido o título de barão. Foi durante o esforço de demarcação da referida fronteira a ocasião em que o Barão reuniu os objetos que figuraram na Exposição Antropológica.

A definição da fronteira entre ambos os países era um grande problema que vinha sendo tratado desde 1851, quando representantes do Brasil e do Peru discutiam e assinavam acordos para a livre navegação pelo Rio Amazonas e para a definição dos limites territoriais (Novak; Namihas, 2013). Na década de 1860, uma primeira expedição foi enviada ao Rio Javari, no Alto Amazonas, a fim de levar a cabo a demarcação, mas teve seus resultados frus-

trados, em razão da resistência indígena que impediu o avanço da expedição em direção à nascente do rio. A expedição dirigida pelo Barão de Teffé, no início dos anos de 1870, contou com a presença de membros dos governos peruano e brasileiro e com o apoio dos “índios mansos” do Solimões e Ucayale, conforme relatou o Barão em suas memórias, depois publicadas em livro (Marc, 1889).

Os “índios mansos” eram assim denominados quando estabeleciam alianças com os colonizadores. Os resistentes, estes eram qualificados como “índios bravos”. Segundo Almeida (2010), desde o século XVI colonizadores e indígenas se aproveitaram das guerras e rivalidades intertribais para efetivarem seus próprios interesses. E assim ocorreu na expedição liderada pelo Barão de Teffé, exitosa em seus objetivos, pois conseguiu chegar à nascente do Javari, tido como importante marco para delimitação da fronteira. Grupos indígenas aliados somaram forças à expedição contra aqueles que, em oposição, lutaram contra a sua presença. O enfrentamento entre eles foi intenso. Disse o Barão de Teffé, a respeito do conflito com os *selvagens* do Rio Javari, que guardaria um diadema de penas brancas de um chefe tombado em combate “como uma lembrança do dia tão feliz para nós, uma vez que, sem perder um homem, nós, para a nossa vitória de hoje, afirmamos a nossa supremacia nesta região de habitantes indomáveis da floresta” (Marc, 1889, p. 24). O diadema, neste caso, foi ressignificado, tornando-se “troféu de guerra” e lugar de memória da narrativa vitoriosa. Sua coleção, portanto, foi formada a partir

da dupla relação que estabeleceu com os indígenas: de colaboração com certos grupos e de ataque a outros.

O segundo caso de colecionamento é o do comerciante João Ferreira de Andrade Leite. Ele exibiu na Exposição Antropológica flechas de índios *botocudos* com o seguinte registro no *Guia da Exposição* (1882, p. 9): “arrancadas do cadáver dissecado de Silvério da Costa Alecrim, morto pelos Botocudos na Lagoa Grande, a 21 léguas abaixo da Filadélfia, a 17 de Maio de 1882”. Filadélfia estava localizada numa região de intensos conflitos, situada numa área de fronteira entre o litoral Atlântico e o território indígena ainda não explorado (Miki, 2018). O episódio a que se refere a legenda do *Guia* foi o do confronto ocorrido onde se construía a ferrovia Bahia–Minas, empreendimento que pretendia conectar o interior ao litoral. A construção da ferrovia teve início em 1881, quando o engenheiro Miguel de Teive Argollo, juntamente com Carlos Theodoro de Bustamante e os comendadores Francisco de Paula Mayrink e José Pereira da Rocha Paranhos, tornaram-se sócios proprietários do empreendimento. Segundo Argollo, a ferrovia “une pontos longínquos povoados e separados por matas virgens ainda em poder das feras e do gentio bravo, onde ela vai implantar a civilização” (Argollo, 1883, p. 31). As “feras”, às quais se referiu o engenheiro, eram os tradicionais habitantes da região, designados genericamente de *botocudos*. A ferrovia Bahia–Minas foi inaugurada em novembro de 1882. A *modernidade* e a *civilização* representadas pela ferrovia levavam a cabo o processo de invasão do território indígena, o que ocorreu não sem luta, resistência e mortes.

Os jornais, na época, noticiavam os casos de violência. A morte de Silvério, o nosso personagem, foi amplamente divulgada. Dizia-se que, ao matá-lo, os “canibais” comeram o seu corpo, e que foi Antônio Barboza Senna⁶ quem o encontrou, recolheu as flechas e as entregou a um tal Dr. Martins, empreiteiro da ferrovia.

Os índios, que ainda em estado selvagem habitam aquela parte da província de Minas, tem feito grande número de mortes [...]. No dia 17 do passado, [...] Silvério da Costa Alecrim e alguns companheiros foram surpreendidos por grande número de flechas e pedras ponteagudas, que de dentro do mato eram atiradas contra eles, algumas das quais, atravessando a Silvério, fizeram-o cair [...] e extraíndo-lhe toda a carne do seu corpo, levaram-na, provavelmente para comer [...]. (Correria de Índios, 12 de junho de 1882, p. 2).

A mesma matéria segue publicando reclamações da sociedade mineira que, na época, acusava o governo da província de Minas Gerais de pouca reação em relação aos selvagens sob o argumento de que estes não conheciam a moral e a lei.

Em toda a extensão daquela via férrea tem havido grande número de mortos e os indígenas tem por vezes atacado os trens e desprendido carros roubando tudo quanto nelles encontram.

Os infelizes e perseguidos habitantes dos lugares a que nos temos referido, já se dirigiram ao presidente da província e autoridades, queixando-se e pedindo providências. A resposta tem sido sempre esta: os indígenas não tem responsabilidade moral dos seus atos, e por

6 Na década de 1880, Antonio Barboza Senna foi administrador de recebedoria e suplente de juiz municipal em Filadélfia e em Teófilo Otoni.

isso não podem ser punidos com a severidade da lei [...].
(Correria de Índios, 12 de junho de 1882, p. 2).

No jornal *Liberal Mineiro*, foi publicado o Ofício do chefe de polícia ao presidente da província sobre o caso, no qual a autoridade policial comunicava que a condição de não cidadãos dos indígenas era o que os livrava dos preceitos da lei. Somava-se a isso a insuficiência de policiais para conter a “ferocidade dos selvagens”, cujo efetivo era aumentado por forças paramilitares, isto é, com “o engajamento de alguns paisanos para auxilia-lo no serviço da polícia” (Ofício de 13 de junho de 1882, *Liberal Mineiro*, 15 de julho de 1882, p. 2). Diante da constante resistência indígena, o chefe de polícia havia tomado o depoimento de algumas testemunhas, porém “sem esperança alguma de serem punidos, porque atualmente consta-nos que, não sendo aqueles selvagens classificados cidadãos, não se encontram infelizmente em nossas leis artigo algum que a eles se refira” (Ofício de 23 de maio de 1882, *Liberal Mineiro*, 15 de julho de 1882, p. 2).

Sabemos que, diante de um sentimento de impunidade socialmente partilhado, é tendência fazer-se justiça com as próprias mãos. Nesse caso, os “cidadãos”, pessoas “civilizadas” e “de bem”, uniram forças para, “à paisana”, exercerem a repressão e matança dos indígenas. Meses depois do episódio relatado, o ministro da justiça do Império cobrou do governo de Minas Gerais esclarecimentos sobre o massacre de trinta indígenas em 26 de maio – uma semana após a morte de Silvério –, denunciado por Joaquim Delfino Ribeiro da Luz, conselheiro do Império. As

autoridades mineiras, em resposta, disseram desconhecer o fato, não registrado em qualquer comunicação oficial ou particular da província, e que haviam solicitado informações, “com toda brevidade, dando desde logo as providências para a punição dos delinquentes, caso tenha sido perpetrado o gravíssimo atentado”, como consta no Ofício de 14 de julho de 1882 (*Liberal Mineiro*, 15 de julho de 1882, p. 2). Infelizmente, não encontramos qualquer registro que esclareça a denúncia. Inúmeros outros massacres indígenas ocorreram no território dos botocudos, ao longo do século XIX, e tiveram desfecho semelhante: sem punição e sem os devidos esclarecimentos, numa clara associação entre violência privada e complacência do Estado (Miki, 2018). Em alguns deles, foi comum a apreensão das “armas” indígenas, como ocorreu nas proximidades do Rio Pardo, Bahia, em 1881, quando crianças foram capturadas juntamente com um conjunto de “arcos e flechas” (Miki, 2018, p. 139). No caso das flechas que mataram Silvério e que figuraram na Exposição Antropológica Brasileira, elas foram reunidas pelo expositor João Ferreira de Andrade Leite, que era comerciante na Corte e que possivelmente nunca esteve na área de conflito. Não sabemos como ele as adquiriu.

O terceiro caso de colecionamento trata-se da viagem científica realizada por Ladislau Netto para formar coleções especialmente para a Exposição Antropológica. Embora seu nome não conste no *Guia da Exposição*, os objetos por ele reunidos certamente tiveram como “expositor” o próprio Museu Nacional que, aliás, foi o detentor da maioria dos objetos exibidos naquela ocasião. Dife-

rentemente das práticas de colecionamento que ocorreram em contextos de conflito armado, as coleções formadas por Ladislau Netto contaram com a colaboração dos indígenas, numa relação que envolveu negociações e trocas. No início do ano de 1882, ele foi ao Pará coligir objetos indígenas em companhia de Domingos Soares Ferreira Penna, naturalista do Museu Nacional e diretor do Museu Paraense. Ambos circularam nas aldeias e permaneceram por doze dias com os indígenas (Sanjad, 2010). De acordo com a Gazeta de Notícias, Ladislau Netto trouxe do Pará

objetos indígenas em grande parte adquiridos por si diretamente, quer em escavações [...], quer no meio de relações e permutas que estabeleceu com alguns aldeamentos, aonde, para melhor estudar os costumes dos aborígenes, teve de passar alguns dias. (Gazeta de Notícias, n. 72, 1882, p. 1).

O mesmo jornal noticiou que moldes de índios em papel machê representariam “remadores de duas ubás trazidas pelo Sr. Ladislau Netto do Amazonas e destinadas à Exposição” (Gazeta de Notícias, n. 152, 1882, p. 1). Não só ubás foram trazidas por Ladislau, mas também foi colocada em uma das salas da exposição “uma maloca do tuxaua do aldeamento Potiritá [...], maloca em que dormiu algumas noites o próprio Sr. Diretor do Museu e aonde pode reunir grande parte dos habitantes daquele aldeamento” (Gazeta de Notícias, n. 2012, 1882, p. 1). Os objetos arqueológicos adquiridos por Ladislau foram obtidos em Pacoval e Santa Izabel, e os etnográficos, nas aldeias dos Tembê localizadas próximas ao Rio Capim. Infelizmente, o jornal só menciona os objetos trazi-

dos por Ladislau e não faz referência às coisas que ele levou para realizar a permuta. Seria bastante interessante analisar o valor das coisas trocadas. De todo modo, fica evidente a colaboração dos indígenas com a ação de Ladislau mediante contrapartidas: para trazer coisas, Ladislau precisou levar outras.

Essas três situações históricas indiciam o quanto a coleta de objetos e o seu colecionamento foram conduzidos por atores que, em proveito da integração e do *progresso* nacional, e numa interação desigual com os indígenas, ressignificaram seus objetos, transformando-os em troféus de guerra, em representações da inferioridade cultural do vencido, em material científico acerca do *primitivo* ou em signos de prestígio. Vale ainda ressaltar que contar com o apoio de colaboradores não inseridos no mundo da ciência em trabalhos etnográficos não foi algo exclusivo do Brasil. Na França, por exemplo, até as primeiras décadas do século XX, a divisão do trabalho no campo da etnologia consistiu no estabelecimento de uma vasta rede que articulava estudiosos e amadores. Estes consistiam em agentes coloniais (administradores, viajantes, militares, médicos, colonos e missionários) que colaboravam na coleta de dados, seguindo as orientações fornecidas pelos estudiosos, a quem cabia a operação de classificá-los e compará-los, e no recolhimento dos objetos etnográficos, que serviam como provas a serem acumuladas e conservadas para fins de estudos das sociedades sem escrita (L'Estoile, 2003).

O envolvimento de indígenas – ora marcado por conflito, ora marcado por colaboração – nas situações de conquista e avanço sobre territórios, das quais resultaram o colecionamento de coi-

sas que, posteriormente, viraram acervo de um museu nacional, permite-nos tomar as coleções como índice do encontro entre índios e não índios nos Oitocentos. Mas, se as coleções etnográficas são portadoras de histórias de contato, a sua exibição em museus nem sempre é reveladora destas histórias. Ao contrário, ela apaga as narrativas oriundas das experiências do colecionamento e reforça o caráter exemplar e autêntico conferido às peças. No museu, os objetos são ordenados em vitrines para encantamento do observador, tornando-se, muitas vezes, expressão naturalizada de entidades sociais. Nas salas da Exposição Antropológica Brasileira de 1882, os objetos foram arranjados para conformação de uma linguagem expositiva que privilegiasse as ciências do homem, em desenvolvimento no Museu Nacional. O que se pretendia era dar a ver objetos classificados como etnográficos, antropológicos e arqueológicos dos *primitivos* habitantes do Brasil, legitimando, assim, as práticas científicas da instituição e construindo uma narrativa sobre a nação.

Figura 1 - Sala Rodrigues Ferreira. Exposição Antropológica Brasileira: artefatos e aspectos da vida indígena, 1882, Museu Nacional

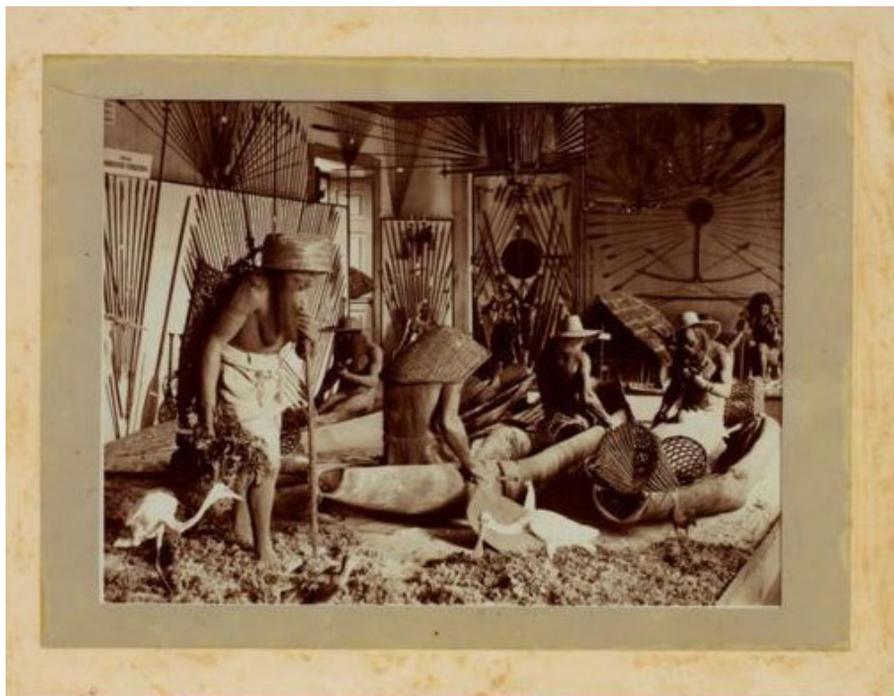


Foto: Marc Ferrez (1843-1923). Fonte: Biblioteca Nacional.

Da circulação de indígenas no Museu Nacional

Além de objetos, a Exposição Antropológica Brasileira de 1882 igualmente exibiu pessoas. Seus organizadores se viram motivados, em função da realização daquela Exposição, a levarem diversos indígenas ao Museu Nacional. A circulação dos indígenas no espaço museológico, durante a Exposição Antropológica, foi marcante. Sua presença se deve, em grande parte, ao interesse dos cientistas em empregá-los na identificação dos objetos cole-

cionados, sujeitá-los aos exames antropométricos, codificar sua língua e utilizá-los para a diversão pública ao apresentá-los com roupas típicas para performance de cantos e danças. Este tipo de exibição, muito recorrente em outros lugares do mundo, foi comum no Museu Nacional, e incluiu um número considerável de pessoas. Por outro lado, a permissão dos indígenas para que se deixassem examinar ocorreu mediante algumas contrapartidas, como o recebimento de alimentos, vestimentas, dinheiro e ferramentas ou simplesmente “brindes”, expressão comumente usada na documentação da época para designar estas coisas. Quer dizer, ainda que em posições desiguais, foi preciso muita negociação para que os homens de ciência conseguissem a colaboração dos grupos indígenas que se dirigiram ao Museu Nacional e que se tornaram “peças” essenciais ao sucesso dos projetos científicos da instituição.

Temos aí o caso do sequestro de uma “família de botocudos” que foi levada do Espírito Santo em direção à Corte para ser escrutinada e exibida no Museu Nacional. O presidente da província do Espírito Santo, Inglês de Souza os ludibriou, fazendo-os acreditar que iam para o Rio Doce, onde viviam, quando na verdade estavam sendo deslocados para o Rio de Janeiro. Em 29 de junho de 1882, a Gazeta de Notícias anunciava a sua chegada à Corte:

Pelo valor Ceará, esperado amanhã dos portos do Norte, deve chegar a esta Corte sete botocudos, acompanhados de um intérprete e constituindo uma só família. Estes índios são remetidos para a Exposição Antropológica pelo Sr. Dr. Inglês de Souza, presidente da província do Espíri-

to Santo, que promete ao Sr. Diretor do Museu enviar-lhe maior número de botocudos dos mais curiosos, isto é, dos mais puros. (Exposição Antropológica. Gazeta de Notícias, n. 178, 29 de junho de 1882, p. 1).

O grupo de sete indígenas tratava-se de Joaquim Pedro, Benta, Thomé, Thomaré, Nazareno e outros dois indígenas sem nome identificado. De acordo com o *Guia da Exposição Antropológica*, Joaquim Pedro tinha 60 anos e era pai de Thomé, que tinha 8. Benta, com 16 anos, era uma de suas duas mulheres. Thomaré e Nazareno, a quem são atribuídas idades de 60 e 16 anos, respectivamente, não tiveram grau de parentesco definido. A segunda mulher de Joaquim Pedro e o outro menino citado no Ofício não foram identificados. Eram oriundos do aldeamento do Mutum, situado próximo ao Rio Doce, fronteira entre Espírito Santo e Minas Gerais, e foram pintados a óleo por Décio Villares e por Francisco Aurélio de Figueiredo, cujos quadros ficaram expostos na Sala Anchieta da Exposição Antropológica. Acompanhou-nos, na viagem, além de um intérprete, o engenheiro João Cassiano de Castro Menezes e o fotógrafo Joaquim Ayres.

Inglês de Souza escreveu a Ladislau Netto a respeito dos indígenas que lhe enviara:

Pelo vapor que esta leva segue uma família, composta de 7 pessoas, são indígenas do Rio Doce. Vão acompanhados do intérprete, sem o qual não andam. Essa família dará aos visitantes da Exposição uma ideia exata do que são os índios do Rio Doce, pois é composta de um velho, casado com duas raparigas, uma velha, um rapaz e dois meninos de diversas idades. Duas das mulheres tem o tradicional

botoque. São índios mutuns, família, segundo creio, da nação Aymoré.

Cantam e dançam de modo muito curioso e tocam gaita pelo nariz. Andam completamente nus; aqui fiz dar-lhes algumas roupas, alguns já falam alguma coisa do português, outros nada. É preciso entrete-los na ideia de voltar breve e trata-los bem, com pequenos presentes etc. V. S.a melhor do que eu sabe o que deverá se fazer. É condição indispensável que V. S.a os faça voltar com o intérprete, logo que for possível. [...] Recomendo-lhe mais uma vez meus botocudos, que vão ficar furiosos comigo, porque lhe fiz supor que o vapor os levaria para o Rio Doce.⁷

O grupo enviado à Corte possivelmente se tratava de pessoas de prestígio entre os Naknanuk e com valor de exploração entre os colonizadores. Joaquim Pedro, o “velho casado com duas raparigas”, poderia deter privilégios entre os seus, considerando que naquela sociedade “os homens mais velhos gozavam de prerrogativas e prestígio, ocupando posição especial nas reuniões masculinas” (Paraíso, 1998, p. 424). Já as crianças, ou kurukas, eram “altamente valorizadas no comércio regional” (Paraíso, 1998, p. 419). Para Inglês de Souza, eles eram “da nação Aymoré”. Já no *Guia da Exposição*, foram definidos como Naknanuk.

Desde os tempos coloniais, “aymoré” e “tapuia” foram categorias utilizadas para designar os indígenas de diversas filiações linguísticas não Tupi que reagiram com guerra aos colonizadores e que foram acusados de praticar a antropofagia. Diferentemente do Tupi, que representava a matriz de nacionalidade, o índio

7 BR.MN.DR.AO. Pasta 21. Doc. 121. 28/06/1882. Ofício do presidente da província do Espírito Santo ao diretor do Museu Nacional.

do romantismo, o nobre guerreiro aliado dos colonizadores, porém extinto em virtude da miscigenação com os portugueses, os Tapuia representavam o índio contemporâneo, “o traiçoeiro selvagem dos sertões que atrapalhava o avanço da civilização” (Monteiro, 1996, p. 16). Os Naknanuk pertenciam ao tronco linguístico Macro-Jê. Foi apenas no final do século XIX, quando apareceram, em decorrência de contatos mais intensos, os subgrupos linguísticos referentes aos indígenas de Minas Gerais, Espírito Santo e Bahia, que o termo botocudo a eles atribuído deixou de ser dominante. Seu uso havia se generalizado desde o século XVIII, quando os portugueses o utilizavam para se referir aos indígenas que utilizavam botoques – discos de madeira labial e auricular (Paraíso, 1998). Com a chegada da família real ao Rio de Janeiro, o príncipe regente D. João assinou a *Carta Régia de 13 de maio de 1808*, com a qual declarou *guerra justa aos botocudos* e tornou devolutas suas terras. A acusação de canibalismo justificava a decisão beligerante. Ser *botocudo* significava, portanto, ser *selvagem*, antropófago e inimigo da *civilização*.

Na segunda metade do século XIX, o *botocudo* recebeu uma nova classificação: a de *primitivo*. Se, nominalmente, era algo novo, estruturalmente permanecia a visão negativa que lhe era reservada. O discurso científico tornou o *botocudo* o descendente mais próximo dos primeiros habitantes do Brasil. O botocudo, então, seria o mais inferior dos povos indígenas. Tal ideia era baseada nos estudos comparativos de medição de crânios, conduzidos por João Batista de Lacerda, que dizia haver semelhanças entre os *botocudos* e a raça pré-histórica de Lagoa Santa (Castro

Faria, 1999, p. 34). Portanto, o *botocudo*, sob a ótica da ciência, era a evidência da vida *primitiva* de outros tempos e estava, conseqüentemente, fadado à extinção. Nesse sentido, exibir pessoas que corporificavam tamanha brutalidade e ferocidade tornou-se um interessante espetáculo.

A oportunidade para ver a “família de botocudos” levada à Exposição Antropológica Brasileira atraiu uma multidão, ainda que a presença de *botocudos* na capital do Império não fosse algo incomum. Em 1808, o governo disponibilizou recursos para assistir *botocudos* que se encontravam na Corte; em 1816, Debret retratou *botocudos* que estavam na Corte para conhecer o príncipe regente; em 1840, o líder *botocudo* Guido Pokrane esteve com o imperador Pedro II (Silva, 2016). No caso da “família de botocudos” que desembarcou no Rio de Janeiro, em 1882, a divulgação nos jornais da sua chegada à capital do Império e a recepção em uma instituição científica fez da sua presença na Corte um evento, servindo de motivação para o grande interesse popular. Ademais, a divulgação de que aqueles *botocudos* eram “curiosos” porque “puros”, isto é, de que seus costumes, tidos como originais, estariam conservados, pode ter alimentado o desejo de ver *selvagens* autênticos.

Consta que Ladislau teve problemas em mantê-los no centro da cidade e em controlar o acesso do público ao Museu Nacional, por conta da multidão eufórica em vê-los. O grupo desembarcou em 5 de julho de 1882, e foi inicialmente instalado no Corpo

de Bombeiros, localizado no Campo de Santana,⁸ em prédio vizinho ao Museu Nacional. Depois, ele foi levado ao Palácio de São Cristóvão, mais afastado da área central, onde estaria protegido da multidão. A medida foi necessária porque, além de Inglês de Souza ter exigido, no Ofício que enviou a Ladislau, “trata-los bem” (*sic*), os indígenas estavam “incomodados” com toda a situação ou, mais do que isso, certamente deveriam estar “furiosos”, como previu Inglês de Souza, por terem sido enganados sobre o destino para onde iam.

É pena porém que uma parte do público não tenha compreendido o espírito de caridade que devemos ter para os pobres índios botocudos que de bom grado se prestam aos estudos a que os sujeitam no Museu e que os tenham perseguido de modo inqualificável já no seu próprio abrigo no jardim do Campo, já no Museu apesar de fechadas as portas daquela repartição, em cujas imediações estaciona uma onda de povo a espera dos pobres selvagens [...]. A vista disso, o Sr. Diretor do Museu entendeu muito acertadamente retirar-los para fora da cidade até que possam ser vistos pelo povo de modo conveniente e com um entusiasmo menos incomodo aos mesmos índios. (*Gazeta de Notícias*, n. 188, 1882, p. 1).

Segundo a *Gazeta de Notícias*, era “extraordinária a quantidade de pessoas que visitam aos domingos os salões da Exposição Antropológica, onde mal se podem mover, nada vendo do que vão ver” (*Gazeta de Notícias*, n. 225, 1882, p. 1). Na edição da semana

8 Cf. BR.MN.RA.8. Livro de ofícios (1881-1885). 02/09/1882. Ofício do diretor do Museu Nacional ao diretor da Diretoria de Comércio do Ministério da Agricultura Comércio e Obras Públicas.

anterior, o mesmo jornal informava: “Foi ontem tão numerosa a concorrência da exposição antropológica, que foi necessário por vezes proibir a entrada.” (Gazeta de Notícias, n. 218, 1882, p. 1). Os salões do Museu foram insuficientes para abrigar a todos:

A multidão que ontem visitou a Exposição Antropológica foi imensa, tendo o Sr. Diretor do Museu sido obrigado a mandar suspender algumas vezes e por alguns minutos a entrada da onda do povo, para o qual não havia capacidade suficiente nos salões da Exposição. (Gazeta de Notícias, n. 211, 1882, p. 1).

Não só a *Gazeta de Notícias* deu notoriedade à presença dos *botocudos*. A *Revista Illustrada*, de Angelo Agostini, imprimiu em suas páginas uma representação irônica do que foi o grande interesse público para ver os *selvagens* do Rio Doce.

Tanto interesse pela ciência espanta-me; mas eu acabo por verificar que toda essa curiosidade dos visitantes é apenas para ver índios. Com efeito, apenas entrados, percorrem, olham, caçam [...]. Reclamações, protestos, movimento já de partida... Um gaiato lembra-se de espalhar que os índios estão escondidos nos aposentos do diretor do Museu; e eis os aposentos particulares do Dr. Ladislau Netto invadidos até a cozinha. Procuram, caçam, varejam toda a casa... Os índios, coitados, corridos da selvageria fluminense, há muito já se tinham ido refugiar em São Cristóvão, junto ao grande cacique. (Revista Illustrada, n. 310, 1882, p. 6).

Os *botocudos*, obviamente conscientes da situação humilhante em que se encontravam, manifestaram resistência e buscaram assegurar seus interesses, apesar dos limites impostos a seu

agenciamento naquela ocasião. Tentaram a fuga perante o constrangimento, a “perseguição inqualificável”, a “onda do povo”, o “medo de serem devorados” e a “selvageria fluminense”. Impedidos de retornarem para as suas casas, até porque certamente desconheciam o caminho da volta, os *botocudos* criaram dificuldades para o andamento das ações visadas pelos cientistas e colocaram a necessidade de negociação. O então ministro da agricultura recomendou a Ladislau Netto “a distribuição de alguns brindes aos índios (que poderá ser feita à conta da catequese) para aquietá-los até a Exposição Antropológica do Museu”.⁹ Ocorre que, entre os *botocudos*, “a aquisição destes bens estabelecia, entre os índios, a noção de prestígio social para os detentores” (Paraíso, 1998, p. 418), o que é muito diferente do que está posto no documento, que toma os bens como meras distrações para entretê-los.

O grupo de *botocudos* aceitou participar da exposição pública e dos experimentos no Museu Nacional mediante recompensas que eram, no limite, o que podiam negociar. É possível que a promessa de que retornariam para casa tão logo se submetessem ao que lhes impuseram tenha também os motivado ao aceite. Como escreveu Inglês de Souza no Ofício endereçado a Ladislau, era “preciso entretê-los na ideia de voltar breve”. Segundo Nascimento (1991), no dia 6 de agosto eles foram exibidos na Quinta da Boa Vista e no dia 20 de agosto o Museu Nacional foi fechado ao público para que eles fossem examinados pelos estudiosos.

9 BR.MN.DR.AO. Pasta 21 Doc. 148. 26/07/1882. Ofício do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras públicas ao diretor do Museu Nacional.

Infelizmente, não temos informações sobre sua exibição, mas os experimentos feitos com eles estão bem documentados.

A medição da força muscular foi um dos exames registrados por João Batista de Lacerda. Com base nele, Lacerda concluiu que a força do homem branco era superior à do indígena que, por sua vez, não produzia “a mesma quantidade de trabalho útil, no mesmo tempo, que os indivíduos de outra raça” (Lacerda, 1882, p. 7). O médico Moura Brazil também examinou os *botocudos*. Ele buscou investigar o campo visual dos indígenas, concluindo que, nos índios *botocudos*, “o campo da cor verde revelava-se neles mais lato do que costuma ser na raça branca” (Lacerda, 1905, p. 101). Finalmente, um terceiro exame registrado por Lacerda consistiu no uso de uma bobina de Ruhmkorff para testar a reação do *selvagem* diante de “sensações desconhecidas” e de “forças ocultas”. Tal aparelho, criado em meados do século XIX pelo alemão Heinrich D. Ruhmkorff, produzia corrente elétrica, e foi muito utilizado em laboratórios para o estudo da eletricidade. Um dos *botocudos* foi orientado a tocar no aparelho produtor de eletricidade e, em consequência do choque elétrico, teve a reação de pavor. Segundo Lacerda, durante cinco minutos após ter tomado o choque, o “Botocudo ficou mudo, estático, o olhar fixo com a expressão fisionômica do terror. [...] não indagou o que era; mas negou-se peremptoriamente daquele momento em diante a ter contato com a mesa sobre a qual estava o aparelho” (Lacerda, 1905, p. 101).

A tortura aplicada ao indígena não sensibilizou Lacerda, que, ao publicar sobre os experimentos na *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*, lamentou que certa ordem de experiências com humanos fossem “condenadas pela moral e pelas leis” (Lacerda, 1882, p. 6), ainda que necessárias à busca da verdade a respeito da raça. Lacerda defendeu a aproximação da antropologia com a fisiologia, cujos recursos poderiam auxiliar a ciência antropológica na solução de suas questões (Lacerda, 1882). A fisiologia se tornou um saber fundamental das práticas laboratoriais na segunda metade do século XIX, as quais corroboravam a imagem *civilizada* da nação (Gomes, 2013). O laboratório passou a ser o ícone da *modernidade* e do *progresso*. Isto porque uma nova cientificidade foi então validada. A ciência experimental instituiu um olhar desvinculado da anatomia, que incidia sobre a matéria em seu estado estático, e se voltou para o corpo em seu estado dinâmico, a fim de melhor compreender os fenômenos da vida. A sofisticação tecnológica dos aparelhos de experimentação permitiu a execução desse novo modelo de análise e deu a ele a neutralidade, a objetividade e a precisão necessárias à produção do conhecimento científico que, agora, se via livre de atributos subjetivos (Gomes, 2013). De posse destes aparelhos, a antropologia pôde, em bases pretensamente científicas, prescrever verdades que justificaram as desigualdades humanas e as relações de poder em situações de exploração.

O cansaço e a violência sofrida pela família de *botocudos* pesaram sobre ela. De acordo com o *Jornal do Comércio*, os indígenas “estavam de contínuo a pedir ao Sr. diretor do Museu que os

mandasse para as suas quigêmes, cabanas em que mal se podem abrigar” e Joaquim Pedro, o “chefe da família”, encontrava-se profundamente abatido e “mal respondia as raras informações que se lhe faziam” (Jornal do Commercio, n. 242, 31 de agosto de 1882, p. 3). Diante de sua “nostalgia”, Ladislau autorizou sua partida. Ou, diríamos nós, esgotadas as possibilidades de negociação com os indígenas para estender sua permanência na Corte, e tendo o grupo já sido exibido e submetido a toda sorte de exames, Ladislau permitiu que fossem embora. No dia 29 de agosto, os *botocudos* finalmente retornaram ao Espírito Santo, dois meses antes do fim da Exposição Antropológica.

Não foram apenas os *botocudos* a irem ao Museu Nacional para exibição pública e sujeição aos estudos da antropologia física. Xerente, Kaingang, e Guarani tiveram experiências semelhantes.¹⁰ A presença destes indígenas no Museu Nacional decorreu em grande medida do interesse dos agentes do Império em tê-los não apenas como entretenimento para o público da Corte, mas sobretudo como “objeto” de ciência. Bem articulados numa consolidada rede administrativa, estes agentes conduziam os indígenas até o Museu depois de trazê-los até a Corte. Esta complexa operação exigia autorizações, liberação de verbas e planejamento logístico (deslocamento e hospedagem) dos diretores de aldeamentos, ministros e presidentes provinciais. Eles se aproveitavam da frágil condição social desses grupos (fome, guerra e pobreza geradas pela perda de terras) para lhes oferecer suprimentos básicos à sobrevivência como contrapartida

¹⁰ Sobre a presença de diferentes grupos indígenas no Museu Nacional, ver Agostinho, 2020.

pelo aceite em se deixar examinar. Modelagem e mensuração dos corpos, registro do vocabulário e testes físicos estavam entre as averiguações científicas.

Caso interessante é o do Kayapó de nome Anhorô. Este é um personagem vez ou outra mencionado nos trabalhos que descrevem a Exposição Antropológica Brasileira, onde ele é geralmente apresentado como “o guarda da Exposição”. Tal menção decorre do registro feito no *Guia da Exposição Antropológica* indicando que, na sala Anchieta, junto de diversos outros quadros retratistas, lá estava a pintura de Anhorô, “indígena Cayapó, atual guarda da Exposição Antropológica; de 20 anos de idade; em busto. Pintado a óleo ao natural por Décio Vilares” (*Guia da Exposição Antropológica*, 1882, p. 64, item n. 5). Se olharmos os significados de “guarda” nos dicionários da época, veremos que José Marques Anhorô, seu nome completo, desempenhou no Museu funções que iam além da vigilância, sentido que imediatamente atribuímos àquele termo. A documentação que consultamos permitiu-nos entender que a trajetória de Anhorô¹¹ foi bastante complexa e que, no Museu Nacional, para além de “guarda”, ele foi mediador.

11 Em trabalho anterior, publiquei outra imagem atribuída a Anhorô. O equívoco foi decorrente da documentação museológica que identificava o quadro de um indígena do Amazonas como sendo o retrato de Anhorô e o quadro deste estava identificado como sendo daquele. Durante o desenvolvimento da pesquisa pude constatar que os registros estavam trocados. A pintura que retrata o índio do Amazonas pode ser vista em Agostinho (2017).

Figura 2 - Decio Villares. Anhorô. 1882.
Óleo sobre tela. 52,5 x 43,5 cm. Em busto¹²



Fonte: Museu Nacional/UFRJ.

As tarefas desempenhadas por Anhorô no Museu Nacional foram variadas. Na documentação a seu respeito, encontramos categorias que o identificavam como “guarda”, “empregado” e “servente”. No já citado *Guia da Exposição Antropológica*, ele foi

¹² A tela corresponde ao n. 869 do Catálogo Geral das Coleções de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional do Rio de Janeiro. v. 1. 1906. SEE/MN. Manuscrito.

identificado como “guarda da Exposição”. Numa edição do *Jornal do Comércio*, de 1885, três anos após a chegada de Anhorô ao Museu, Ladislau se referiu a ele como “empregado”. Nos documentos administrativos do Museu Nacional, Anhorô aparece na relação de “serventes”. De acordo com o *Diccionario da Língua Portuguesa*, de Antonio de Moraes Silva, “guarda” é “a pessoa que tem a vigiar alguma coisa”, mas é também “curador”. Para curador, o mesmo dicionário descreve ser aquele “que tem cuidado, e administração dos bens”. (Silva, 1877, p. 576). Já no *Grande Diccionario Portuguez ou Thesouro da Lingua Portuguesa*, de Frei Domingos Vieira, “guarda” significa “pessoa encarregada de fiscalizar alguma coisa ou pessoa, e olhar pela sua conservação e bem estar” ou ainda “empregado encarregado da guarda de certos depósitos – guarda dos móveis da corôa” (Vieira, 1874). Aqui também aparece “tutor, curador, protetor, patrono” como sentido atribuído ao termo. Para designar empregado, encontramos a descrição: “ocupado em serviço de alguém; o que exerce um emprego público ou particular; o que exerce emprego em repartição do Estado” (Silva, 1877, p. 746-747). Já para servente temos: “o homem que ajuda em trabalho [...]. Pessoa que serve outra; criado” (Vieira, 1874, p. 506).

Ao que parece, Anhorô atuava no Museu Nacional exercendo múltiplas atividades, “servindo” o diretor nas necessidades da instituição e “guardando” as coleções ou qualquer bem do Museu, sendo remunerado por isso. Na sua folha de frequência¹³ do ano

13 Cf. BR.MN.DR.AO. Pasta 22. Doc. 206. 1883. Relação das faltas cometidas pelos serventes do Museu Nacional no ano de 1883.

de 1883 constava o salário de 50\$000 (cinquenta mil réis) pago mensalmente.¹⁴ Anhorô também identificava objetos. No Jornal do Comércio, Ladislau, ao escrever sobre a pré-história da América do Sul e sobre o uso dos tembetás pelos indígenas do vale do Tocantins e do Araguaia, citou Anhorô, “empregado” do Museu Nacional, que lhe fornecera informações acerca dos tembetás:

Segundo informações que tenho do índio Anhorô, Cayapó inteligente e atualmente empregado neste Museu, adornam-se de tembetás os Cayapós, que habitam quase todo o vale do Araguaia, os Javohés (sub-tribo Carajá), povoadores da ilha do Bananal, os Chambeoás, os Cherentes e os Jorés, que ocupam o baixo Araguaia, os Poré-Kôres, os Carajás e os Chavantes, encontrados ao longo do Araguaia e do alto Tocantins. Os Pinnagés, denominados Uabinonres pelos Cayapós, conquanto tenham um ou outro representante ornado de tembetá, usam de preferência do disco de madeira, a exemplo dos Botocudos do Rio Doce. (Netto, 1885, p. 2).

Ladislau utilizou as informações fornecidas por Anhorô para tecer sua análise, descrevendo com detalhes as populações indígenas. Deve ter sido recorrente, nos anos em que Anhorô esteve no Museu, o baseamento de Ladislau nos saberes de Anhorô a respeito dos objetos indígenas. Ladislau também afirmou, em nota de rodapé, que Anhorô escrevia e lia corretamente a língua portuguesa e que conhecia alguns “dialetos” aprendidos no colégio de Leopoldina, onde conviveu com crianças de diferentes grupos

14 Naquele mesmo ano, o salário aproximado do diretor do Museu Nacional era de 500\$000 e do porteiro 66\$000. Cf. BR.MN.DR.AO. Pasta 22. Doc. 78. 1883. Despesas feitas no Museu Nacional nos meses de julho de 1882 a maio de 1883.

indígenas. Por dominar diversas línguas, ele estaria apto para os projetos do governo relativos à catequese (Netto, 1885, p. 2).

Foi Aristides Spínola, ex-presidente da província de Goiás e deputado na Assembleia Legislativa do Império no ano de 1882, quem intermediou a chegada de Anhorô ao Museu Nacional. Em carta destinada a Ladislau, ele escreveu que Anhorô era “um índio muito atencioso, de excelente comportamento, não obstante pertencer a essa raça altiva e audaciosa, que tantas vezes tem acometido os habitantes do Rio Verde e Rio Bonito, em Goiás”.¹⁵ Bem recomendado por Spínola, Anhorô foi então recebido no Museu Nacional e ali trabalhou por alguns anos. Desconhecemos as condições da sua viagem de Goiás a Corte. Sabemos apenas que a sua história e a do seu povo esteve cercada de lutas, alianças, resistências e extermínio.

Anhorô viveu na região dos rios Bonito e Verde, sul de Goiás, e estudou no Colégio Isabel, situado em Leopoldina – hoje Aruanã. O Colégio Isabel, onde estudou, foi fundado em 1871, e era destinado a crianças indígenas das “margens do Araguaia. Admite menores de ambos os sexos, e os educa, conservando-lhes o uso das línguas das tribos a que pertencem, para, assim, habilitá-los a servirem de intérpretes”.¹⁶ O Colégio tinha, naquele ano, 21 crianças e integrava o projeto indigenista de Couto de Magalhães em “criar um centro formal de educação de índios com vistas a sua integração na sociedade nacional e eventual utilização no

15 BR.MN.DR.AO. Pasta 21. Doc. 138. 12/07/1882. Carta de Aristides Spínola a Ladislau Netto.

16 Relatório do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do ano de 1876 apresentado à Assembleia Geral Legislativa. Rio de Janeiro: Tipografia Perseverança, 1877, p. 484.

trabalho de pacificação e assistência a outros grupos indígenas (Neto, 2005, p. 180). Em 1875, somavam 39 menores matriculados e 52 no ano de 1879 (Neto, 2005). Ali, pretendia-se *civilizar* as crianças Kaiapó, Tapirapé, Karajá, Xavante, Gorotiré, Guajajara e Xerente, transformando-as em trabalhadores nacionais. Para aquisição dos alunos, o uso da violência, rapto e apresamento foi relatado nos documentos da época (Marin, 2009).

Anhorô, depois de ter estudado no Colégio Isabel, com cerca de 20 anos de idade, seguiu para o Rio de Janeiro, não sabemos se voluntariamente ou coercitivamente, enviado por Aristides Spínola. Isto num tempo em que conflitos intensos ocorriam, especialmente na década de 1880, entre colonos e Kayapós, nas proximidades do Rio Bonito (Karasch, 1992). Não à toa, disse Spínola a Ladislau, no documento já citado, que Anhorô era um índio pacífico, isto é, “de excelente comportamento”, e que não pertencia “a raça ativa e audaciosa que tantas vezes tem acometido os habitantes do Rio Verde e Rio Bonito em Goiás”.¹⁷

A região do Rio Bonito, desde fins da década de 1850, era palco de combates entre Kayapós e lavradores. A resistência ao avanço dos não índios sobre o território Kayapó rendeu ao grupo a fama de serem hostis e de índole vingativa (Neto, 2005). O próprio Spínola, quando presidente da província de Goiás, escreveu em 1880:

sobre a conveniência de catequizar os selvagens das cabeceiras do Araguaia, que trazer em sobressalto os moradores dos Municípios do Rio Verde e Rio Bonito, vítimas, não poucas vezes, de suas terríveis excursões. A

17 BR.MN.DR.AO. Pasta 21. Doc. 138. 12/07/1882. Carta de Aristides Spínola a Ladislau Neto.

zona do Rio Verde, que se dilata entre o Paranaíba e o Araguaia, é uma das mais apropriadas da Província para a indústria pecuária. Por isso, estava sendo progressivamente povoada principalmente por mineiros; e é de lastimar que estejam os povoados expostos aos ataques dos selvagens do Cayapó. Desde os tempos coloniais aqueles silvícolas atacam a população cristã e vice-versa. (Spínola *apud* Neto, 2005, p. 189-190).

Spínola também se valeu de intérpretes do Colégio Isabel em incursões entre os Karajá. De acordo com o seu relatório de exploração do Rio Araguaia, em 1880, o intérprete Jurivé, ex-aluno do referido colégio, o acompanhou nas visitas às aldeias e chorou ao reencontrar seus familiares. Ainda no mesmo relatório, disse Spínola ter usado uma banda musical como um “inocente instrumento de conquista” com os índios e que estes, em razão das notícias de aprisionamento no Colégio Isabel, escondiam suas crianças das vistas dos cristãos:

Ao aproximar-se o vapor da praia correm os meninos para o mato, onde os pais os mandam esconder. [...] Procurei fazer desaparecer esse receio e consegui que em muitos lugares fossem chamadas as crianças que estavam escondidas.

Muitas tremiam e agarravam-se às mães pensando que eu queria arranca-los d’aldeia. Ao chegar entre eles era preciso gritar: - *Idira como que! Brebucomo que!* Não corram! Não fujam! Depois agradava muito aos pequenos e lisonjeava as mães dizendo que os filhos eram bonitos. (Spínola, 1880, p. 43).

A situação histórica apresentada nos autoriza imaginar a condição vivida por Anhorô. É possível que ele tenha sofrido a perda

de seus laços familiares ao ser levado para o Colégio Isabel, onde estudou. É possível também que a experiência do distanciamento do seu território tenha lhe exigido um novo modo de ser e estar no mundo. Vivendo entre os conquistadores, precisou se reinventar, o que nos faz pensar sobre os limites e possibilidades de suas escolhas e estratégias de sobrevivência, em Goiás e na Corte. O domínio que tinha das línguas portuguesa e indígenas lhe permitiu atuar entre pessoas de prestígio no mundo político e científico dos Oitocentos. Se a língua foi usada como instrumento de dominação pelos colonizadores, no caso de Anhorô ela também pode ser empregada como elemento de negociação e resistência.

Quanto à Exposição de 1882, a função desempenhada por Anhorô não foi estritamente a de vigilante, como imediatamente nos faz supor o *Guia da Exposição Antropológica*. Sabemos que, para a mostra, Ladislau solicitou dez praças à Polícia da Corte, a fim de “manterem a ordem enquanto se conservar aberta a Exposição Antropológica Brasileira”.¹⁸ Anhorô não integrava os quadros da polícia e a sua função, portanto, era outra. O “guarda”, neste caso, foi usado para designar uma situação singular naquele tempo: um indígena, num museu, responsável por zelar pelas coleções e, por que não, mediar a relação entre o público e as coisas expostas.

É significativo que Anhorô, não sendo Tupi, tenha sido tomado como um índio exemplar. Ao ser representado no quadro pinta-

18 BR.MN.RA.8. Livro de ofícios (1881-1885). 26/07/1882. Ofício do diretor geral Ladislau Netto ao Tenente Coronel Antônio Germano de Andrade Pinto, comandante geral do Corpo Militar da Polícia da Corte.

do por Décio Villares e exibido na Exposição Antropológica, ele aparece vestido em um luxuoso traje: paletó, camisa, colarinho e gravata borboleta. Diferentemente, os índios selvagens foram retratados usando botoques, colares de dentes e trajes típicos (Nascimento, 1991). Na imagem de Anhorô, vemos o orifício auricular esquerdo alargado, o que contrasta com sua nobre veste e indica a sua condição de *ex-selvagem*, de quem foi usuário do famigerado botoque, ornato signo da selvageria, mas que alcançou o estado da *civilização*. Para os homens do Império, Anhorô era um índio distinto. Ele representava o sucesso de um projeto civilizatório que se voltou para as crianças indígenas, com vistas a transformá-las em adultos afinados com os interesses do Império. Para nós, Anhorô foi um resistente. Considerando que os Kayapó do Sul foram dizimados em face dos avanços da atividade pecuária sobre seu território e da violência colonizadora em Goiás (Ataídes, 1998, p. 179), Anhorô, sem muitas escolhas, optou pela ação individual, e aproveitou da sua *expertise* para fazer da mediação uma prática de sobrevivência e das alianças, uma estratégia para se integrar à sociedade nacional.

Buscamos apresentar elementos que nos permitissem entender a participação dos indígenas nas práticas científicas desenvolvidas no Museu Nacional e as interações estabelecidas entre eles e os agentes a serviço do Império. Nossa preocupação foi compreender de que modo os indígenas constituíram relações e estratégias que desembocaram em resistências e adaptações, examinando, como escreveu Oliveira (2016, p. 7), “as múltiplas formas de agência e participação que as populações autóctones

tiveram na construção da nação”. Tomamos as coleções como ponto de partida para histórias da conquista e das práticas de representação. Aí, o colecionismo assumia capital importância porque se presumia ser possível, por meio das coleções, fazer um inventário dos grupos humanos e, assim, ter acesso aos modos de ser, fazer e pensar dos indígenas, contemporâneos e extintos. A importância do colecionismo era dupla: primeiro, contribuía para esquadrihar a população e o território, marcando a singularidade do Brasil no rol das nações civilizadas. Segundo, os objetos funcionavam como arquivo, especialmente num tempo em que a extinção dos indígenas era uma verdade consolidada.

Quanto aos indígenas, inexistem documentos redigidos pelos próprios que nos permitam pensar, a partir do seu olhar, a sua experiência na Corte. Tendo sido indispensáveis para o desenvolvimento das práticas científicas no Museu, estes personagens aparecem na documentação por meio da descrição de terceiros, veiculada nos impressos ou nos manuscritos administrativos. Buscamos nas entrelinhas dessa documentação, nos pequenos rastros, os indícios de sua presença no Museu Nacional. Empenhamo-nos em descolonizar o documento de modo a olhar mais atentamente para personagens invisibilizados pelos regimes discursivos da época. Vimos que as relações estabelecidas entre índios e não índios, longe de terem sido marcadas pelo simples controle dos homens de ciência sobre os indígenas, a responderem passivamente às suas demandas, foi antes um jogo intrincado e desigual de forças entre ambos no Museu Nacional em fins do século XIX.

Referências

AGOSTINHO, Michele de Barcelos. *O Museu Nacional, o Império e a conquista dos povos indígenas: história, ciência e poder na Exposição Antropológica Brasileira de 1882*. 2020. Tese (Doutorado em História) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2020.

AGOSTINHO, Michele de Barcelos. A Exposição Antropológica Brasileira de 1882: práticas de colecionamento e circulação de indígenas no Museu Nacional. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 41., Caxambu, 2017. *Anais...*, Caxambu: Hotel Glória, 2017. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/papers-40-encontro-2/gt-30/gt04-20/10622-a-exposicao-antropologica-brasileira-de-1882-praticas-de-colecionamento-e-circulacao-de-indigenas-no-museu-nacional/file>. Acesso em: 3 jan. 2021.

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. *Os Índios na História do Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

ALONSO, Angela. *Ideias em Movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ATAÍDES, Jézus Marco de. *Sob o Signo da Violência: colonizadores e Kayapó do Sul no Brasil Central*. Goiânia: Ed. UCG, 1998.

CARVALHO, José Murilo de. *A Construção da Ordem: a elite política imperial. Teatro das sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CASTRO FARIA, Luiz de. *Antropologia: escritos exumados 2. Dimensões do conhecimento antropológico*. Niterói: EDUFF, 1999.

GOMES, Ana Carolina Vimieiro. *Uma Ciência Moderna e Imperial: a fisiologia brasileira no final do século XIX (1880-1889)*. Belo Horizonte; Campina Grande; Rio de Janeiro: Fino Traço; EDUEPB; Fiocruz, 2013.

KARASCH, Mary. Catequese e Cativo: política indigenista em Goiás (1780-1889). In: CUNHA, M. C. C (org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura/FAPESP, 1992.

L'ESTOILE, Benoît de. O Arquivo Total da Humanidade: utopia enciclopédica e divisão do trabalho na etnologia francesa. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 9, n. 20, p. 365-302, 2003.

LOPES, Maria Margaret. *O Brasil Descobre a Pesquisa Científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 2009.

MARIN, Joel Orlando Bevilaqua. A formação de trabalhadores brasileiros: a experiência do Colégio Isabel. *História Unisinos*, São Leopoldo, v. 13, n. 2, p. 154-167, 2009.

MIKI, Yuko. *Frontiers of Citizenship: A black and indigenous history of postcolonial Brazil*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

MONTEIRO, John M. As raças indígenas no pensamento brasileiro do Império. In: MAIO, M. C.; SANTOS, R. V. *Raça, Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro: Fiocruz/CCBB, 1996.

NASCIMENTO, Fátima Regina. *A Imagem do Índio na Segunda Metade do Século XIX*. 1991. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.

NETO, Carlos de Araújo Moreira. *Os Índios e a Ordem Imperial*. Brasília: CGDOC/Funai, 2005.

NOVAK, Fabian; NAMIHAS, Sandra. *As relações entre Peru e Brasil (1826-2012)*. Rio de Janeiro: Fundação Konrad Adenauer, 2013.

OLIVEIRA, João P. O Retrato de um Menino Bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus, séculos XIX e XXI. *Revista Tempo*, Niterói, v. 12, n. 23, p. 73-99, jul./dez. 2007.

OLIVEIRA, João P. *O Nascimento do Brasil e Outros Ensaios: “pacificação”, regime tutelar e formação de alteridades*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

PARAÍSO, Maria Hilda B. Os Botocudos e sua Trajetória Histórica. In: CUNHA, M. C. C. (org.). *História dos Índios no Brasil*. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura; Fapesp, 1998.

SANJAD, Nelson. *A Coruja da Minerva: O museu paraense entre o império e a república (1866-1907)*. Brasília; Belém; Rio de Janeiro: IBRAM; Museu Paraense Emílio Goeldi; Fiocruz, 2010.

SILVA, Ana Paula da. *O Rio de Janeiro continua índio: território do protagonismo e da diplomacia indígena no século XIX*. 2016. Tese (Doutorado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da Língua Portuguesa*. 7. ed. Tomo I. Lisboa: Typographia de Joaquim Germano de Souza Neves, 1877.

VIEIRA, Dr. Frei Domingos. *Grande Diccionario Portuguez ou Thesouro da Lingua Portuguesa*. Porto: E. Chardron e B. H. de Moraes, 1874. v. 5.

Referência documental

ARGOLO, Miguel de Teive. *Memória Descritiva sobre a Estrada de Ferro Bahia e Minas*. Rio de Janeiro: H. Laemmert & C., 1883.

BR.MN.DR.AO. Pasta 21 Doc. 148. 26/07/1882. Ofício do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras públicas ao diretor do Museu Nacional.

BR.MN.DR.AO. Pasta 21. Doc. 121. 28/06/1882. Ofício do presidente da província do Espírito Santo ao diretor do Museu Nacional.

BR.MN.DR.AO. Pasta 21. Doc. 138. 12/07/1882. Carta de Aristides Spínola a Ladislau Netto.

BR.MN.DR.AO. Pasta 22. Doc. 206. 1883. Relação das faltas cometidas pelos serventes do Museu Nacional no ano de 1883.

BR.MN.RA.8. Livro de ofícios (1881-1885). 02/09/1882. Ofício do diretor do Museu Nacional ao diretor da Diretoria de Comércio do Ministério da Agricultura Comércio e Obras Públicas.

BR.MN.RA.8. Livro de ofícios (1881-1885). 26/07/1882. Ofício do diretor geral Ladislau Netto ao Tenente Coronel Antônio Germano de Andrade Pinto, comandante geral do Corpo Militar da Polícia da Corte.

CATÁLOGO Geral das Coleções de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional do Rio de Janeiro. v. 1, n. 869, 1906. Rio de Janeiro: SEE/MN. Manuscrito.

CORRERIA de Índios. *Correio Paulistano*, n. 7678, Ano XXVIII, de 12 de junho de 1882, p. 2.

EXPOSIÇÃO Antropológica. *Gazeta de Notícias*, n. 178, 29 de junho de 1882.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Ano VIII, n. 188, 1882.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Ano VIII, n. 211, 1882.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Ano VIII, n. 218, 1882.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Ano VIII, n. 225, 1882.

GAZETA DE NOTÍCIAS, n. 152, 1882.

GAZETA DE NOTÍCIAS, n. 2012, 1882.

GAZETA DE NOTÍCIAS, n. 72, 1882.

GUIA da Exposição Antropológica Brasileira realizada pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger e Filhos, 1882.

JORNAL DO COMMERCIO, n. 242, 31 de agosto de 1882.

LACERDA, João Batista de. A força muscular e a delicadeza dos sentidos dos nossos indígenas. In: Mello Moraes Filho. *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*. Rio de Janeiro: Typ. de Pinheiro, 1882.

LACERDA, João Batista de. *Fastos do Museu Nacional: recordações históricas e scientificas fundadas em documentos authenticos e informações verídicas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905.

MARC, Alfred. *Un Explorateur Brésilien: Deux mille kilomètres de navigation en canot dans un fleuve inexploré et complètement dominé par des sauvages féroces et indomptables*. Paris: Alcan-Lévy 1889.

NETTO, Ladislau. *Investigações Históricas e Científicas sobre o Museu Imperial e Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Filomático, 1870.

NETTO, Ladislau. Pré-História Sul-Americana. Pedras Verdes. *Jornal do Comércio*, n. 128, 1885,

OFÍCIO de 13 de junho de 1882. *Liberal Mineiro*, n. 70, Ano V, de 15 de julho de 1882, p. 2.

OFÍCIO de 14 de julho de 1882. *Liberal Mineiro*, n. 70, Ano V, de 15 de julho de 1882, p. 2.

OFÍCIO de 23 de maio de 1882. *Liberal Mineiro*, n. 70, Ano V, de 15 de julho de 1882, p. 2.

RELATÓRIO do Museu Nacional apresentado ao Ministro da Agricultura, Comércio e Obras Públicas pelo Dr. Ladislau Netto. 1874, 1875 e 1877. Disponíveis em <www.museunacional.ufrj.br/obrasraras>.

RELATÓRIO do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do ano de 1876 apresentado à Assembleia Geral Legislativa. Rio de Janeiro: Tipografia Perseverança, 1877, p. 484.

REVISTA ILLUSTRADA, n. 310, 1882.

SPÍNOLA, Aristides de Souza. *Estudo sobre os índios que habitam as margens do Rio Araguaia. Relatório de Exploração*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1880



As histórias de uma coleção etnográfica dos Asurini do Xingu

Fabiola Andréa Silva¹

-
- 1 Docente e pesquisadora do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP). Coordenadora do Laboratório de Estudos Interdisciplinares sobre Tecnologia e Território (LINTT/MAE-USP). Bolsista de Produtividade CNPq (1D). Agradeço ao povo Asurini pela sua imensa cordialidade para comigo nestes muitos anos de convivência e aprendizado; aos queridos colegas Manuel e Edmundo pela gentileza do convite em participar desta publicação; ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) pelos recursos financeiros que possibilitaram a realização desta pesquisa; ao WeltMuseum que me cedeu as fotos da coleção de Lukesch para a publicação.

Nos últimos anos, tem havido um crescente interesse por parte da antropologia em elucidar as conjunturas históricas e científicas nas quais se desenvolveram as expedições antropológicas e o colecionismo, nos séculos XIX e XX. Cada vez mais se entende que as coleções que se encontram nos museus são documentos ou arquivos que contam uma história multifacetada sobre os encontros e desencontros entre diferentes mundos e pessoas. Elas constituem uma base de dados valiosa para se realizar uma antropologia crítica sobre a relação entre colonialismo e colecionismo, e sobre a prática científica em termos do seu comprometimento com determinados projetos econômicos, políticos e intelectuais, em determinadas conjunturas históricas. Em suma, trata-se de uma materialidade que permite compreender a própria formação da disciplina antropológica e da sua prática científica, no que se refere à produção de conhecimento sobre a alteridade (Bell; Hassinoff, 2015).

Os estudos sobre histórias de coleções, no geral, têm tratado das biografias dos coletores; das circunstâncias, estratégias e motivações para a formação das coleções; das trajetórias das coleções nos museus em termos de aquisição, preservação, pesquisa e exposições ao público; e dos modos como os objetos e as coleções etnográficas são (re)apropriados pelos povos indígenas (p. ex. Glass, 2017; Lima Filho, 2017; McMullen, 2009; Norcini, 2008).

Esse interesse científico pelas coleções, ora depositadas nos museus, tem se tornado ainda mais relevante, à medida que os

povos indígenas, dos quais essas coleções se originam, atuam como colaboradores para desvendar esta história multifacetada mencionada acima. Quando diferentes sujeitos se encontram para refletir sobre as coleções musealizadas, ou mesmo sobre um objeto específico nelas contido, se pode apreender a relevância desses acervos não apenas para contar a história do colonialismo, do colecionismo e da antropologia, mas, principalmente, para compreender as histórias indígenas. Não se pode esquecer que as coleções etnográficas e/ou cada objeto etnográfico são o testemunho tangível de relações entre diferentes sujeitos que, na maioria das vezes, se definiram e afirmaram pela assimetria entre si (p. ex. indígenas, coletores, colonizadores). Assim, retomar essas coleções e objetos de/em museus, mediante práticas curatoriais colaborativas, pode ser uma forma de atualizar essas relações, adotando uma perspectiva crítica que vise alcançar a simetria entre esses diferentes sujeitos e suas formas de conhecer (Fienup-Riordan, 2003; Knowles, 2013).

Neste texto, pretendo refletir sobre este tema do colecionismo e das histórias das coleções e objetos etnográficos, tomando, como exemplo, uma coleção de objetos dos Asurini do Xingu cuja história de formação e conteúdo são testemunhos de um momento dramático vivido por este povo indígena, ao longo de sua trajetória histórica e cultural. Trata-se da coleção etnográfica formada pelo etnólogo Anton Lukesch, durante os dias em que ele permaneceu com este povo, em maio de 1971, na região do médio-Xingu, no estado do Pará.

O ato de colecionar

Nesta proposta de pensar criticamente o colecionismo e de buscar reacender o interesse pelas coleções e objetos etnográficos, tem-se refletido sobre o próprio ato de coletar. Alguns autores, que já trataram o tema, afirmam que este deve ser visto como um evento que pode ter características diversas, como, por exemplo: se situar no contexto do colonialismo e do colecionismo, ou no âmbito de pesquisas de campo etnográficas; ser deliberado e organizado, ou espontâneo e aleatório; ser motivado por razões científicas, afetivas, monetárias, lúdicas e outras (p. ex. Belk, 1999; Fabian, 2010; Formanek, 1999; Silva, Gordon, 2011).

Cabe lembrar que, durante toda a expansão colonialista nas Américas e, principalmente, a partir da segunda metade do século XVIII, coleções de objetos etnográficos foram formadas por viajantes e naturalistas europeus. Esses objetos coletados nas novas terras descobertas eram apreendidos como tesouros e raridades vindas de um mundo distante e exótico que, com eles, ganhava forma no imaginário europeu com os chamados ‘gabinetes de curiosidade’. Tais ‘gabinetes’ deram origem aos grandes museus enciclopédicos que se consolidaram no século XIX, tendo por base o paradigma evolucionista da história natural e da história cultural do homem, e que tinha como um de seus pressupostos, o inevitável desaparecimento das culturas nativas pela força e superioridade da civilização europeia. O ato de coletar, neste contexto histórico, esteve, majoritariamente, alicerçado em uma perspectiva preservacionista, ou seja, que

procurava evitar a perda de determinados traços ou aspectos da cultura dos povos indígenas, os quais, nessa época, eram vistos como fadados à extinção e, além disso, representavam a origem da humanidade (Ribeiro, Velthem, 1988; Velthem, 2012; Velthem *et al.* 2017). Tratava-se de preservar e documentar aquilo que se poderia chamar de “alteridade máxima” e, conforme demonstram alguns autores, caracterizou o ato de colecionar e a formação de coleções etnográficas, até os anos 1960, em nosso país (p. ex. Abreu, 2005; Grupioni, 1998). Cabe dizer ainda que, no Brasil, o colecionismo do final do século XIX e da primeira metade do século XX esteve relacionado ao indigenismo de Estado (Grupioni, 1998).

Em outros contextos da história da antropologia, e, portanto, em outras circunstâncias de pesquisa de campo, o ato de coletar, por parte de etnólogos, na maioria das vezes, se constituiu como parte das suas experiências etnográficas. Nesse caso, essas coleções contam as histórias de relações entre determinadas pessoas, da troca e da performance comunicativa entre elas. Ao mesmo tempo, elas materializam e dão continuidade a essas experiências etnográficas e realidades vividas, em um determinado tempo, revelando também os interesses, as motivações e o direcionamento do olhar do etnólogo para certos temas de pesquisa e, conseqüentemente, tipos de objetos. Dadas estas circunstâncias de pesquisa, alguns etnólogos, inclusive, não se reconhecem como coletores e, por isso, não veem o conjunto de objetos que acumularam sobre determina-

do povo como uma coleção etnográfica; muitas vezes, eles só irão ter esta percepção anos mais tarde.²

Os Asurini do Xingu e o seu “contato” com os brancos

Os Asurini do Xingu são um povo indígena amazônico, falante de uma língua da família linguística Tupi-Guarani. Atualmente, eles vivem na TI Koatinemo distribuídos pelas aldeias Kwatinema, Itaaka e Myryna, às margens do Rio Xingu. Eles foram oficialmente contatados em 1971, pela expedição liderada pelo missionário e etnólogo austríaco Anton Lukesch, que vinha acompanhado de seu irmão Karl Lukesch e um pequeno grupo de homens (mateiros) que conheciam aquela região do médio Rio Xingu.

Esse contato ocorreu no contexto dos projetos desenvolvimentistas do governo militar em relação à Amazônia que, nas décadas de 1960 e 1970, era vista como uma área geopolítica estratégica para o país. Cabe lembrar que, nesse período, a política indigenista foi definida a partir do lema “desenvolvimento e segurança”, sendo atrelada à política estatal de ocupação, apropriação e desenvolvimento econômico daquela região do país. O órgão indigenista oficial (Fundação Nacional do Índio - Funai), criado em

2 Este foi o caso da antropóloga Lux Vidal, que formou, ao longo de muitos anos, uma coleção de objetos Xikrin Kayapó de forma não intencional, visto sua apropriação destes objetos estar envolta nas dinâmicas de suas relações com diferentes pessoas, em ocasiões variadas e por distintas razões. Segundo ela, a sua percepção de que os objetos Xikrin que tinha coletado constituíam uma coleção foi se desenvolvendo aos poucos, na medida em que eles começaram a ser estudados – por ela e outros pesquisadores – e ser expostos ao público em diferentes eventos. Esta coleção está sob a guarda do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, tendo sido objeto de um projeto de curadoria colaborativa (Silva; Gordon, 2011a, 2013, Silva; Gordon, 2011b).

1967, era controlado pelos militares, e sua ação foi no sentido de possibilitar o contato com os povos indígenas amazônicos e de facilitar a concretização destes projetos desenvolvimentistas do governo (Pacheco de Oliveira, 2006a, 2006b; Souza Lima, 2005, 2006). No caso específico que envolve os Asurini e a região do médio-Xingu, tratava-se da construção da Rodovia Transamazônica. Nas palavras de Anton Lukesch (1976, p. 9):

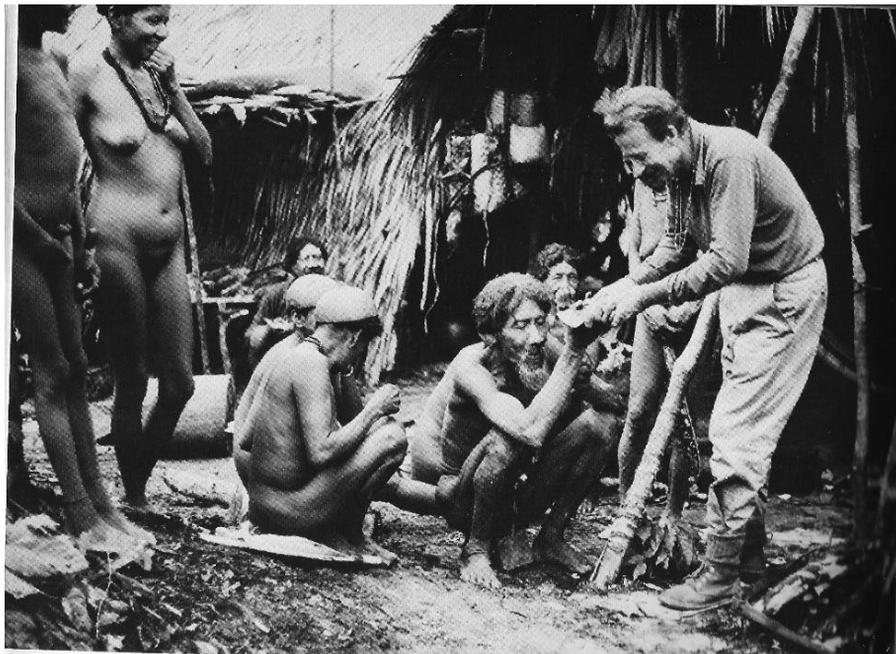
O projeto da rodovia Transamazônica, designado para tornar acessível, pela primeira vez, um vasto território inclui um plano de colonização sistemática. O plano clama por um rápido avanço da civilização tecnológica para dentro de regiões da Amazônia onde diversos povos, tribos e pequenos grupos de indígenas ainda vivem uma existência largamente não-europeia. No sentido de evitar dramáticas e muitas vezes trágicas confrontações interétnicas, esforços a que geralmente e inadequadamente se chama de ‘pacificação’ são urgentes. O contato pacífico com grupos aborígenes precisa ser estabelecido de forma constante e na medida do possível à frente do avanço da civilização.

A expedição de Lukesch ocorreu no contexto de um colonialismo interno para as áreas interioranas do país, tendo sido financiada pela Companhia Vale do Rio Doce – a empresa mineradora atuante na região amazônica – e, conforme ele escreveu,

para os indígenas este breve, mas decisivo momento do contato era muito significativo em termos da sua história, na qual nossa chegada e presença no meio deles iniciaria, para melhor ou para pior, uma nova época, certamente, uma revolução, em suas vidas. (Lukesch, 1976, p. 10).

E ele estava certo.

Figura 1 - Anton Luckesch distribuindo lâminas de machado para os Asurini



Fonte: Luckesch, 1976, p. 50, figura 14.

Quando os Asurini falam sobre este evento de contato, fazem menção ao fato de que os *pajés* já haviam sonhado com a vinda dos brancos e que a sua chegada acabaria com as excessivas mortes provocadas pelas doenças e pelos ataques de seus inimigos Kayapó e Araweté. Durante décadas, os Asurini tiveram de enfrentar a invasão de suas aldeias e territórios por esses povos indígenas e, por causa disso, entre os anos 1920 e 1970, intensificaram a sua mobilidade territorial, estabelecendo e ocupando diferentes aldeias em um território que ficava situado entre a margem esquerda do Rio Bacajá e a margem direita do Rio Xingu,

e entre os igarapés Lajes e Bom Jardim. Ao mesmo tempo, enfrentaram epidemias que, segundo eles, matavam aldeias inteiras. No início da década de setenta, estavam vivendo uma situação de conflito permanente com os seus inimigos Araweté e já estavam muito debilitados pelas perdas populacionais que vinham sofrendo ao longo dos anos. Cabe dizer que essas epidemias e as guerras constantes com esses outros povos foram resultantes da geopolítica que se constitui com o avanço da colonização nesta região amazônica, desde o século XVIII, e que implicou a desterritorialização de vários povos indígenas e a proliferação de doenças infectocontagiosas trazidas pelos não indígenas (Silva; Noelli, 2015).

Assim, enquanto para Lukesch o seu encontro com os Asurini representava uma etapa de um projeto civilizatório, para eles o contato significava uma escolha, uma oportunidade de “amansar os brancos”, uma garantia de sua sobrevivência física e do seu modo de vida. De fato, a chegada dos brancos acabou com as mortes provocadas pelas guerras com os inimigos, mas acirrou aquelas provocadas pelas doenças. Nos primeiros dias convivendo com os homens da expedição de Lukesch, vários deles sucumbiram vítimas de gripe, diarreia, tosse e, segundo alguns anciãos, de envenenamento. Essas mortes continuaram nos anos seguintes quando eles foram aldeados pela Funai, sendo que apenas um terço dos Asurini contatados em 1971 ainda permanecia viv nos anos 1980; ou seja, 52 pessoas (Müller, 1990). Essa crise demográfica foi contornada por meio de inúmeros projetos de saúde elaborados e conduzidos pela antropóloga Regina Polo

Müller, em parceria com a Funai. Na atualidade, o povo Asurini tem um contingente populacional de mais de 200 pessoas.

A coleção de objetos asurinís formada por Anton Lukesch

Nos dias em que Anton Lukesch permaneceu entre os Asurini, observou que dentre os seus pertences havia vários itens industrializados, como, por exemplo, placas de alumínio, contas de vidro, botões de madrepérola, miçangas, enxadas, facas, facões, pregos, cavadores e outros objetos de vidro e plástico, sendo que eles ficavam especialmente empolgados com os objetos de ferro que ele lhes presenteava (Lukesch, 1976, p. 92-119) (Figura 1). O etnólogo relatou ainda que, após alguns dias de convivência, os Asurini também passaram a lhe dar objetos (p. ex. arcos, flechas, colares, vasilhas cerâmicas, redes). Sobre isto Lukesch (1976, p. 119) escreveu:

Os Asurini não estavam obviamente acostumados com a troca. Era difícil a todo tempo fazê-los entender que nós queríamos trocar um dos seus objetos por um dos nossos. Por outro lado, depois da distribuição dos presentes, um ou outro homem barbado viria até nós por sua própria iniciativa e oferecia como retribuição ao presente o seu excelente arco, certamente, uma coisa de grande valor para ele, e um pacote de flechas. Uma mulher ou outra nos trazia seus belos colares e os colocavam em volta dos nossos pescoços. Tais presentes deram a evidência da sua capacidade de avaliar corretamente o que eles estavam recebendo e seu desejo de oferecer alguma coisa de igual valor em retorno. Tanto a correta avaliação dos objetos

e a generosidade espontânea no pagamento foram extraordinárias para os indígenas e completamente novas para nós. (Lukesh, 1976, p. 119).

Em uma de minhas estadas entre os Asurini, perguntei a um velho *pajé* se ele se lembrava de ter dado algum de seus pertences para Anton Lukesch. Ele respondeu de modo afirmativo, dizendo que outros também haviam dado suas coisas para o “padre Antônio” – modo como os Asurini se referem a ele até os dias de hoje – e para os demais integrantes da expedição. Quando perguntei qual teria sido a razão disto, ele me respondeu: “nós demos as nossas coisas para eles porque achamos que eles não iriam voltar”; e eles queriam que os brancos voltassem.

Os objetos dados à Anton Lukesch pelos Asurini naquele momento do contato foram vendidos, na década de 1970, ao WeltMuseum, em Viena, onde permanecem até os dias de hoje. Trata-se de uma coleção de 86 objetos bem conservados, cuja documentação é bastante restrita no que se refere à sua proveniência, nomenclatura, técnicas de produção e uso: *adornos corporais* feitos de penas (cocares, testeiras), de fibras de algodão (testeiras), de dentes e ossos de animais (colares, braceletes), de miçangas e alumínio (colares), de sementes (colares, braceletes); *instrumentos musicais* feitos de taquara (buzinas e flautas), de cabaça (maracás), de palha (apito), de osso (flautas); *armas* feitas de estipe de palmeira (arcos), de bambu (hastes e pontas flechas), de madeira (pontas de flechas), de metal (pontas de flecha); *utensílios e ferramentas* em osso (escarificadores e furadores), em cerâmica (vasilhas), em unhas de animais (escarificador), em

madeira (pentes, raspadores, pau de fogo, fuso, colher, banco), em pedra (machado encabado) e recipientes de cabaça; *trançados* (cestos vasiforme e estojiformes, peneiras, abanador); *exemplares de matéria-prima* (fios de algodão, casca de *tauari*, folhas de *peti-ma*/tabaco, sementes, fibras vegetais) (Silva, 2016a).

Pelas falas transcritas acima, é possível inferir que esta coleção de objetos foi formada durante o convívio, de poucos dias, de Lukesch e seus companheiros de expedição com os Asurini. Ou seja, ela foi formada no contexto de uma expedição de curta duração cujo objetivo era contatar este povo, e mediante trocas cotidianas, normalmente motivadas pelo etnólogo e sua equipe. Não se pode afirmar que ele tinha uma estratégia de coleta sistemática, visando conjuntos artefatuais e objetos específicos dos Asurini. Porém, me parece evidente que ele queria “amostrar” a cultura material deste povo, pois a coleção é representativa de todos os seus conjuntos artefatuais e da maioria de suas técnicas.

Figura 2 - Colar feito de contas de vidro, alumínio e sementes



Fonte: WeltMuseum, Viena.

A descoberta do paradeiro desta coleção se deu por mero acaso, durante minha participação no evento intitulado *Tropical Lowlands Indigenous in European Collections*, patrocinado pelo Wolkenkunde Museum de Leiden, na Holanda, em 2013. Nele, apresentei um trabalho sobre a curadoria colaborativa que eu havia realizado da coleção de objetos asurinís formada por Regina Polo Müller, durante os anos em que ela havia pesquisado este povo indígena (Silva, 2012). Após esta apresentação, a pesquisadora Claudia Augustat, curadora das coleções etnográficas latino-americanas no WeltMuseum, informou-me que aquela

instituição tinha em seu acervo uma coleção de objetos do povo Asurini, juntamente com uma coleção de objetos Araweté e Kayapó, todas adquiridas (via compra) do etnólogo Anton Lukesch, no ano de 1982. Esta revelação foi surpreendente, pois eu não tinha ideia de que os objetos coletados por este etnólogo, em 1971, poderiam estar no acervo daquela instituição europeia. Mais surpreendente ainda foi descobrir que o WeltMuseum não tinha registro de que a coleção havia sido formada no evento do contato oficial do povo Asurini com a sociedade nacional. Em outubro de 2014, fui até Viena a fim de documentar e analisar esta coleção ainda desconhecida, pois nunca havia sido estudada desde a sua formação, há mais de 40 anos.

Figura 3 - Adorno plumário



Fonte: WeltMuseum, Viena.

O trabalho consistiu no registro fotográfico dos objetos, medição (p. ex. altura, largura, espessura, diâmetro) e revisão das fichas catalográficas. A partir disso, foi possível

agrupar os objetos em diferentes conjuntos artefatuais conforme as especificidades das técnicas de produção e matérias-primas (cerâmica, trançados, instrumentos musicais, utensílios e ferramentas, plumária, indumentária, armas); 2) dividir os objetos em categorias e tipos (adornos corporais, vasilhas cerâmicas, cestos, arcos, flechas, etc.) e descrevê-los em termos de suas características morfológicas, técnicas e de matéria-prima; 3) descrever o uso (funcionalidade e gênero) dos objetos; 4) complementar a documentação museográfica sobre os objetos no *WeltMuseum*. (Silva, 2016a, p. 131).

Nessa minha análise preliminar da coleção, foi possível constatar que se tratava de um conjunto de objetos majoritariamente relacionados com as atividades cotidianas de obter, processar e armazenar alimentos (p. ex. vasilhas cerâmicas, cestos, armas) e produzir objetos (p. ex. ferramentas e utensílios, matérias-primas). Havia uns poucos instrumentos musicais (p. ex. flautas de bambu e taquara) e adornos corporais, sendo que destes, alguns (p. ex. colares) mostravam que os Asurini já estavam familiarizados com matérias-primas e objetos industrializados (p. ex. alumínio, plástico, contas de vidro, botões), certamente furtados dos não indígenas (Figura 2). Alguns objetos eram totalmente desconhecidos para mim (p. ex. adornos plumários, instrumentos musicais), enquanto outros mostravam a persistência de seus estilos técnicos (p. ex. vasilhas cerâmicas, redes, colares)

(Figura 3). Além disso, alguns instrumentos e ferramentas (p. ex. raspadores, furadores, pau de fogo) chamaram de imediato minha atenção, pois eles eram a evidência da rapidez com que os homens asurinis se apropriaram de ferramentas, instrumentos industrializados e técnicas não indígenas, após o contato (Silva, 2016a, p. 132-133) (Figura 4).

Figura 4 - Instrumentos de uso masculino que era usado para fabricação de armas, colares de sementes, trançados



Fonte: WeltMuseum, Viena.

Aquele conjunto de objetos era uma amostra restrita, em termos quantitativos, da cultura material dos Asurini, no entanto, permitia que se tivesse uma ideia de quais eram os conjuntos artefatuais produzidos e utilizados por eles, naquele momento da sua história. Quando se analisa as fotos presentes no livro de Anton Lukesch (1976), e que mostram as atividades cotidianas dos Asurini, percebe-se claramente que esta coleção etnográfica se constituiu de objetos que estavam de fato sendo produzidos e utilizados por este povo, durante o período em que o etnólogo permaneceu com ele, naqueles dias de verão xinguno (Figura 5). De fato, todos os objetos da coleção apresentavam marcas de uso, ou em outras palavras, foram coletados enquanto estavam sendo utilizados. Cabe dizer ainda que todos os objetos dessa coleção mostravam o esmero estético de seus produtores, confirmando o que sempre havia sido dito sobre eles na literatura etnológica (p. ex. Müller, 1990).

Figura 5 - Os Asurini nas tarefas do cotidiano e usando seus objetos



Fonte: Lukesch, 1976, p. 93, figura 41.

Conversando com os Asurini do Xingu sobre esta coleção etnográfica

Eu trabalhava há 18 anos com os Asurini do Xingu quando realizei a pesquisa, no WeltMuseum, sobre a coleção formada por Anton Lukesch. Ao longo deste tempo, sempre ouvi as histórias dos Asurini sobre o evento do contato, ou seja, sobre a chegada do “padre Antônio” no lugar onde morava o grupo local liderado pelo pajé Itare’í. Alguns deles me contavam essas histórias estimulados pelas imagens contidas no livro deste etnólogo, intitulado *Bearded Indians of the Tropical Forest* (Lukesch, 1976), e

que traz o relato do seu encontro com este povo xinguano.³ Uma cópia do livro costumava circular entre eles, sendo que esta pertencia às freiras da ordem das Irmãzinhas de Jesus, que viveram décadas com os Asurini.

Desde 2011, estimulada por estes relatos e por uma demanda dos próprios Asurini, vinha desenvolvendo uma pesquisa arqueológica colaborativa que tinha como propósito compreender o seu processo de ocupação territorial na área que compreendia a TI Koatinemo. Ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, estavam sendo (re)visitadas, georreferenciadas e investigadas arqueologicamente as antigas aldeias e acampamentos dos Asurini. O objetivo era, por um lado, possibilitar às velhas gerações asurinis o regresso às suas antigas moradas e, por outro, permitir às novas gerações conhecerem lugares significativos da sua história, naquela região do médio-Xingu. Por estar engajada com os Asurini nesta pesquisa, entendi que o estudo da coleção de Lukesch era um complemento importante aos dados que estavam sendo coletados e registrados sobre a história deste povo.

Assim, tendo em mãos as imagens dos objetos desta coleção etnográfica, fui conversar com os Asurini sobre esta minha inesperada descoberta, e sobre o trabalho preliminar de curadoria que eu havia realizado, em 2014, no WeltMuseum. Os Asurini mais velhos não sabiam do paradeiro desses seus objetos, e os mais jovens nem mesmo sabiam da existência desta coleção

³ Recentemente, a antropóloga Alice Vilela retomou as imagens desse livro em uma pesquisa sobre a introdução, o impacto e o uso das fotografias na vida dos Asurini do Xingu (Vilela, 2018).

(Figura 6). Durante minha estada nas aldeias Kwatinema e Itaka, foram os anciãos que se interessaram mais profundamente pelas fotos, sendo que imediatamente reconheceram os objetos nas imagens, se pondo a falar sobre eles e sobre “a chegada do padre Antônio” no igarapé Ipiaçava, em maio de 1971.

Figura 6 - Conversando sobre a coleção com um casal Asurini que vivenciou a chegada de Lukesch em 1971



Fonte: Arquivo pessoal.

É preciso dizer que as fotografias dos objetos estavam com boa resolução, tendo sido impressas em cores sobre papel fosco, o que permitia ver os detalhes de cada objeto – pelo menos na minha percepção. Como em outros trabalhos de curadoria de coleções, procurei deixar as fotografias serem manipuladas livremente pelos Asurini, tentando registrar as suas reações em relação a

elas e as suas falas a respeito do seu conteúdo. No entanto, vez ou outra, estimulava o debate sobre certas imagens com perguntas sobre as técnicas de produção e os usos de determinados objetos (Engelstad, 2010; Hafner, 2013). As experiências de trabalhos com este tipo de acervo mostram que as imagens fotográficas podem ser apropriadas de maneiras distintas pelas pessoas, e isso não foi diferente entre os Asurini. Observei, por exemplo, que os homens jovens se interessavam mais pelas imagens das armas, enquanto as mulheres se debruçavam, juntamente com seus maridos, sobre as imagens das vasilhas cerâmicas. Ou seja, cada um se interessou mais fortemente pelas imagens de objetos que costumam produzir, de acordo com as suas especialidades técnicas (Figura 7 e Figura 8). Era interessante verificar, inclusive, como eles se debruçavam sobre os detalhes da manufatura, passando a mão sobre as fotos como se quisessem sentir as texturas das matérias-primas. As mulheres, por exemplo, olhavam detidamente a morfologia e os grafismos das vasilhas cerâmicas, enquanto os homens se detinham nas amarrações dos arcos, na emplumação das flechas e nas técnicas dos trançados.

Figura 7 - Um jovem Asurini, junto de seus filhos e esposa olhando as imagens de flechas da coleção



Fonte: Arquivo pessoal.

Tendo como ponto de partida a conversa com os anciãos e anciãs Asurini, foi possível identificar todos os objetos da coleção pelo seu nome e uso.⁴ Às vezes, um mesmo objeto (p. ex. vasilha cerâmica) recebia dois nomes distintos, dependendo da pessoa que estava falando sobre aquela imagem fotográfica. Caso em que se acrescentava ao nome genérico do objeto (p. ex. *japepa'í*) uma palavra que se referia a um atributo específico da sua forma ou tratamento de superfície, como, por exemplo: *japepa'í uruaia* e *japepa'í kyruú*. Tratava-se de duas vasilhas de cozinhar

4 É importante dizer que nenhum Asurini identificou um objeto, nas fotografias, como tendo sido produzido por ele ou por alguém conhecido, ao contrário do que aconteceu durante a curadoria da coleção de Müller, onde vários objetos foram identificados como tendo sido produzidos por quem estava ali presente ou por pessoas falecidas. Penso que isto pode estar relacionado ao fato de que olhar para a fotografia de um objeto não é o mesmo que manipular o objeto. Durante a curadoria da coleção de Müller, os objetos eram olhados pelos Asurini de todos os ângulos e tocados em todos os seus detalhes, e era esse exercício sensorial que permitia que eles identificassem com precisão as técnicas de produção, bem como os eventuais artesãos responsáveis pela sua execução.

(*japepa'í*), porém uma possuía marcas de unglados na superfície externa que imitavam as penas da perna do pássaro *uru* (*uruaia*), e a outra tinha uma borda reforçada que os Asurini definiram como cabeça grande (*akyruú*) (Figura 9). Esses dois tipos de vasilhas *japepa'í* não são mais produzidos pelas mulheres Asurini, sendo que as mais jovens que viram as suas imagens não as reconheceram como sendo uma “panela Asurini”. De fato, alguns objetos da coleção (p. ex. tipos de vasilhas cerâmicas, adornos plumários, flauta de pan) que eram desconhecidos para mim, também eram desconhecidos para os mais jovens Asurini, conforme pude constatar enquanto eles manipulavam as imagens desses objetos.⁵ Portanto, quando se estuda coleções de objetos etnográficos, confrontando os conhecimentos das diferentes gerações de descendentes daqueles que os produziram, pode-se perceber os índices da transformação cultural, ou ainda, do esquecimento ou abandono de determinados objetos e saberes tradicionais (Glass, 2017; Hafner, 2013; Silva, Gordon, 2013).

5 Quando realizei a curadoria colaborativa da coleção de objetos Asurini formada por Regina Polo Müller, também constatei que vários deles não eram reconhecidos pelo(a)s jovens Asurini. Foi interessante perceber que este fato incomodou alguns destes jovens, sendo que estes justificaram o seu desconhecimento como uma consequência da sua falta de tempo em aprender com os velhos. Segundo eles, a dinâmica e as demandas da sua vida atual (p. ex. escola, contato intenso com os não indígenas, atividades de subsistência etc.) os privava de tempo livre para aprender a fazer as coisas de Asurini (Silva, 2012).

Figura 8 - Casal Asurini conversando sobre uma vasilha cerâmica da coleção



Fonte: Arquivo pessoal.

Nesse processo de identificação dos objetos asurinis nas fotografias, constatamos que algumas imagens eram de objetos pertencentes aos Araweté (p. ex. brincos, chocalho, arcos, flechas, flauta de osso), erroneamente incluídos pelo WeltMuseum na coleção dos Asurini do Xingu – este erro deve ter acontecido porque as coleções Asurini e Araweté, produzidas por Anton Lukesch, entraram no WeltMuseum na mesma data, segundo a documentação. Foi interessante poder observar o quão bem os Asurini reconheciam estes objetos nas fotografias e, ao mesmo tempo, como visualizá-los acionava neles a lembrança dos seus conflitos com os Araweté (Figura 9). Assim, ao longo dos dias,

aqueles homens e mulheres, ao olharem as imagens daqueles objetos, foram revivendo alguns dos acontecimentos que marcaram suas vidas naqueles anos e, principalmente, o evento da chegada do “padre Antônio”.

Figura 9 - Wewe'i explicando as diferenças entre as vasilhas *japepa'í uruaia* e a *japepa'í akyruú*



Fonte: Arquivo pessoal.

Desde 2011, eu vinha registrando as memórias daqueles que haviam testemunhado o evento do contato, e este trabalho com a coleção produzida por Lukesch me possibilitou rever algumas destas falas e aprofundar o meu entendimento sobre o modo como eles vivenciaram aquele (des)encontro.

Eles nos pegaram. *Amytuyna* é o nome da aldeinha aonde o padre chegou. Ele chegou gritando e todos (*da expedição*) apareceram com mochila grande nas costas. Índio brabo (*Kayapó e Araweté*) matou meu parente ali, lá no *mytujúvi (igarapé)*. Outro Asurini, perto da *Taiviaka (aldeia)* falou que de manhã *Itare'i (pajé)*, o pai de *Apirakamy (criança Asurini)* falou: “eu sonhei que branco vai aparecer para nós, e entre eles tem gente do olho diferente, olho branco, azul, verde”. Outros Asurini foram caçar. Padre chegou gritando e aí todo mundo correu e se escondeu. Outros fugiram, mas o *pajé* tinha sonhado para amansar o branco. Só um Asurini apareceu para o pessoal do padre. Os outros que se esconderam viram o padre todo cheio de miçanga, até no pescoço, e começaram a aparecer. Cada branco (*da expedição*) pegava um índio que estava escondido para dar as coisas para eles. *Itare'i (pajé)* ficou sozinho para aparecer para o padre, os outros fugiram. Depois eles (*homens da expedição*) chegaram na *Taiviaka (aldeia)* e viram a casa grande: “cadê os Asurini que estavam aqui”? A casa estava grande, estava quase acabada. Eu mesma não vi quando eles chegaram. Eu tinha ido roubar batata, mandioca seca, no outro acampamento. Um outro Asurini foi chamar o marido de Myra, o *Kurijá*. Ele avisou que o branco tinha chegado até nós, e cada um fez farinha, beiju. Eu vim de *Itaipeuã (lugar de pesca)* para ver onde estava o padre. *Muri, Itakyri, Maiu, Muturi, Marakawa (nomes de alguns dos Asurini)* todos eles moravam na *tavyva (casa grande que estava sendo construída na aldeia Taiviaka)*, era uma aldeia grande. *Akarai (branco)* abriu roça grande na beira do *Ipiaçava (igarapé)*. *Apewu (menino asurini)* roubou facão e escondeu, e quando ele foi pegar, o branco já tinha pegado de volta. Foi para lá que levaram todos os Asurini. Nós chegamos nos acampamentos e não tinha ninguém, só faltava nós, nós fomos os

últimos a chegar. Minha avó Uau, Arame velha, o pai de Apeuna foram mortos por Arawete (*povo inimigo*). O pai de Apirakamy (*mulher asurini*) queria sonhar para o branco aparecer, só para que os outros índios não matassem todos os Asurini. Depois, chegou avião de *akarai* (*branco*). Ele fez uma cuia cheia de café e disse: “toma café”. Deu óleo e pirarara (*espécie de peixe não apreciada pelos Asurini*) para os Asurini comerem. Eles ficaram com diarreia brava, com sangue e febre, e logo começaram a morrer, não tinha hora, toda hora morria gente, de dia e de noite, e pela manhã. Morria tanto que ninguém dava conta de enterrar e jogava em qualquer buraco. (Relato de Wewe’í Asurini, grifos meus).

As lembranças Asurini do (des)encontro com Lukesh estão entrelaçadas com outras lembranças: da situação de guerra que eles estavam vivendo; da sua dispersão por diferentes assentamentos e acampamentos, como estratégia de enfrentamento dos ataques de inimigos; da premonição e necessidade que eles viam no encontro com o branco, como um modo de evitar o seu extermínio; das mortes de homens e mulheres pela ingestão da comida e bebida trazida pelos brancos; dos furtos das coisas e recursos dos brancos que ocupavam os limites de seu território; das coisas que os brancos da expedição trouxeram e deram para eles. A coleção etnográfica formada por Anton Lukesh, portanto, é um testemunho não apenas do encontro oficial dos Asurini com os brancos, mas também desta dramática conjuntura na qual eles estavam vivendo, desde o final dos anos 1960.

Figura 10 - Anciã Asurini identificando as imagens de flechas com emplumação típica dos Araweté



Fonte: Arquivo pessoal.

Ao final desse trabalho, alguns Asurini manifestaram sua predisposição para viajar até Viena e (re)ver estes objetos no WeltMuseum.⁶ Tanto os anciãos que participaram do trabalho com as fotografias quanto alguns jovens asurinís que desconheciam a história de formação desta coleção estavam interessados nesta viagem: “*eu queria ver nossas coisas*”, disse um dos anciãos enquanto olhava as fotografias. De fato, os Asurini se veem nos seus objetos, e como já foi demonstrado em diferentes trabalhos

6 Quando estive no WeltMuseum, em 2014, a curadora Claudia Augustat me informou que o museu estava estudando a possibilidade de exibir esta coleção, tendo a colaboração dos Asurini do Xingu. Assim, ela me pediu que entrasse em contato com eles para verificar se estariam de acordo em participar da curadoria de uma exposição destes seus objetos. O projeto estava previsto para o ano de 2018, mas infelizmente não se concretizou, até os dias de hoje.

sobre a sua materialidade, as ações de produzir, usar, armazenar e descartar objetos se emaranham nas tramas da sua socialidade, ou seja, nas tramas das suas relações com as pessoas (humanas e não humanas) (Müller, 1990, 1992; Silva, 2013, 2019). Os objetos e as técnicas são, para os Asurini, a objetificação/materialização de subjetividades e de relações entre pessoas. Portanto, aqueles objetos que estão guardados no WeltMuseum são pessoas Asurini, e são também referentes das relações dos Asurini com o “Outro”.

Esta coleção etnográfica é um registro material de uma parte significativa da história dos Asurini do Xingu. Ela materializa aspectos do modo de vida deste povo Tupi amazônico e, ao mesmo tempo, é um testemunho dos processos de transformação que ele vem vivenciando, desde o contato. No entanto, tal coleção não fala apenas de um tempo passado, mas também de um tempo presente, e do futuro deste povo, e essa me parece ser a razão fundamental pela qual eles estão dispostos a *ir ver essas coisas*; e, se possível, eles certamente irão ao WeltMuseum, em Viena.

A importância das coleções etnográficas

Uma coleção etnográfica pode ser compreendida como um tipo de documento que apresenta diferentes possibilidades de leitura. A sua formação decorre da vontade e da percepção de um coletor, no âmbito de um complexo contexto de interações entre diferentes sujeitos, em um determinado momento histórico. Uma coleção se constitui de coisas que possuem uma história e uma realidade próprias, sendo que seus significados são múltiplos.

tiplos, não se reduzindo à lógica institucional dos museus e ao sistema de classificação museológica. Essa multiplicidade e diferentes dimensões de significados possibilitam que uma coleção seja analisada em diferentes níveis e a partir de múltiplos olhares (Silva; Gordon, 2011b). Assim, compartilho do empenho daqueles pesquisadores que buscam reabilitar e reconceituar esses acervos museológicos como fontes de pesquisa antropológica (p. ex. Barcelos Neto, 2004; Fienup-Riordan, 2003; Lima Filho, 2017; Torrence, Clarke, 2013).

Dentre as muitas possibilidades que as coleções oferecem à pesquisa, encontra-se esta que diz respeito ao estudo das histórias das coleções e/ou dos objetos etnográficos em museus. Como disse anteriormente, os trabalhos que vêm sendo produzidos sobre este tema, considerando diferentes lugares do mundo e momentos históricos, têm trazido dados e questões muito relevantes, e que possibilitam o desenvolvimento de reflexões críticas a respeito das características das práticas colonialistas levadas a cabo sobre os povos originários, dos modos como estes povos reagiram a estas práticas, das consequências destas práticas para os seus modos de vida e, finalmente, da própria prática etnográfica em diferentes momentos da história da disciplina antropológica (Glass, 2017; Knowles, 2013; Torrence, Clarke, 2013). Como sugere Nicholas Thomas, algumas coleções etnográficas têm histórias difíceis e de conflitos, porém, “os legados dessas histórias precisam ser reconhecidos e explicados” (Thomas, 2010, p. 10).

Para além disso, também tem sido assumido que as coleções etnográficas são constituídas de “objetos vivos”, e, portanto, é fundamental que se tenha sobre elas um olhar compartilhado. Nesse sentido, se intensificam as práticas curatoriais colaborativas que possibilitam um melhor entendimento das coleções e dos objetos etnográficos, e também a melhor apresentação destes nas exposições (MacDougall, Carlson 2009; Liffman, 2009). De maneira reflexiva, tais práticas também nos fazem pensar em outros termos a nossa própria relação com os objetos, os museus e os povos indígenas. Significados diversos são incorporados aos objetos nos museus, quando não são apenas os profissionais destas instituições os agentes que fazem a pesquisa, organizam e pensam sobre eles (Engelstad, 2010). As experiências colaborativas com os povos indígenas mostram que há uma diversidade de expectativas e demandas deles em relação aos museus. Ou ainda, que cada povo indígena constrói sua própria representação sobre o museu e sobre os seus acervos (Barcelos Neto, 2004; Broekhoven *et al.*, 2010; Peers, Brown, 2003; Silva, Gordon, 2011). Alguns autores ressaltam, porém, que a intensificação das práticas colaborativas não significou a erradicação daquelas práticas museais ditas tradicionais e colonialistas. Diante disto, ainda se faz necessária uma contínua reflexão sobre os impactos do colonialismo nas produções culturais dos povos indígenas e sobre o papel que os museus tiveram e ainda têm na construção de representações etnocêntricas sobre eles (Sleeper-Smith, 2009).

É fundamental refletir, caso a caso, sobre o que os povos indígenas buscam nos museus, como eles reagem diante dos objetos nos museus e por que eles desejam constituir seus próprios museus indígenas (Silva, 2016b; Vidal, 2013). Em outras palavras, é necessário fazer dos estudos de coleções e objetos etnográficos em museus também uma experiência etnográfica. Os museus têm um enorme compromisso para com os povos indígenas, no que se refere à preservação de seus objetos. É preciso ter claro, porém, que o que eles preservam não são os objetos em si, mas os saberes e as filosofias indígenas. Assim, uma antropologia no/do museu deve buscar refletir e rever as bases estruturais das práticas curatoriais, debruçando-se sobre questões como, por exemplo: o que nós antropólogos vemos nesses objetos de museu? O que os povos indígenas veem nestes objetos de museu? Como se dá a invenção das culturas a partir deste encontro entre antropólogos, povos indígenas e museus?

Desvelar as histórias das coleções permite apreender os muitos significados que estão a elas agregados, em outras palavras, “suas identidades materiais e temporais específicas” (Fabian, 2010, p. 66).

Uma coleção de histórias

Alguém poderia se perguntar por que os Asurini não demonstraram uma relação de evitação com estes objetos da coleção, tendo em vista que muitos deles pertenceram às pessoas que faleceram naquele momento do contato. Afinal, como outros po-

vos ameríndios, os Asurini também têm uma relação de evitação com os mortos e, no caso deles, com aqueles que perderam o *ynga*, o princípio vital, e se transformaram em *anĩynga*, seres divididos, espectros (Müller, 1990).

De fato, quando uma pessoa morre, “desaparece”, seus pertences materiais costumam ser descartados, queimados, ou então, depositados na superfície de seus túmulos, na *tavyva*. Isto é feito, segundo os Asurini, para evitar que os vivos sintam saudade dos seus entes queridos falecidos, posto que os objetos trazem em si a subjetividade de quem os produziu e/ou utilizou. No entanto, às vezes, nem todos os pertences de um morto são dispensados pelos seus parentes. Alguns podem ser guardados por um certo tempo, para depois voltarem a circular, serem vistos e manipulados. Este foi o caso de um cesto cargueiro do tipo *jamaxim* pertencente a um importante *pajé* Asurini que faleceu vítima de pneumonia, há alguns anos. Um de seus filhos guardou tal cesto, durante anos, enfiado entre os caibros do teto de sua casa. Certo dia, perguntei a este jovem a razão de ele guardar aquele cesto em um lugar de tão difícil alcance, e, aparentemente, sem intenção de vir a utilizá-lo. Ele me respondeu que o guardava para, vez ou outra, olhá-lo e lembrar de seu pai. Além disso, segundo ele, seu pai era um especialista na confecção daquele tipo de *jamaxim*, cuja técnica de trançado era bastante complexa, formando um motivo gráfico na palha. Tratava-se, portanto, de um exemplar magnífico e único na aldeia; de fato, um cesto igual aquele eu só havia visto na coleção de Regina Polo Müller. Este jovem também me disse que guardava o cesto pois, um dia, quando a saudade diminuísse, ele iria tentar

fazer um *jamaxim* para si mesmo, tendo o do pai como modelo. Sem dúvida, eram bons os seus motivos para guardar aquele cesto, pensei. Ele o guardava para lembrar e aprender.

Essa coleção etnográfica que está no WeltMuseum também parece assumir este mesmo sentido para os Asurini,⁷ pois os objetos que a constituem são a materialização de saberes. Assim, ela se apresenta como um recurso para a reapropriação, reaprendizado e manutenção de certos saberes tradicionais. Como demonstrei em outros trabalhos, entre os Asurini, as pessoas mais habilidosas na produção dos objetos são também aquelas que têm o maior conhecimento da tradição oral e das performances rituais (Silva, 2013, 2019). Estas pessoas exercem exemplarmente a etiqueta social, dominam as estratégias de subsistência e, comumente, assumem uma liderança religiosa, social e/ou política. Estes saberes as definem como uma pessoa Asurini, como *awaeté*, gente verdadeira. Assim, poder ver as coisas que os seus ancestrais outrora produziram é um modo de se apropriar e de reatualizar estes conhecimentos e, ao mesmo tempo, de afirmar uma identidade Asurini.

Penso que muitas coleções etnográficas têm este mesmo sentido para outros povos indígenas. Elas são acervos memoriais e, ao mesmo tempo, bibliotecas de saberes que estão esperando ser consultadas por aqueles que com elas desejam aprender e (re) afirmar sua própria identidade.

7 Nos últimos anos, tenho vivenciado diferentes situações em que os Asurini demonstram que coleções etnográficas, materiais arqueológicos e acervos fotográficos referentes a eles, e que se encontram depositados em museus, são exterioridades que contribuem para a afirmação do seu modo de vida e preservação de seus saberes (Silva, 2012, 2015, 2016b).

Referências

- ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 31, p. 101-125, 2005.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. *Com os índios Wauja. Máscaras e outros objetos vivos de uma coleção amazônica*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2004.
- BELL, Joshua. A.; HASSINOFF, Erin. L. (eds.). *The anthropology of expeditions: travel, visualities, afterlives*. New York: Bard Graduate Center, 2015.
- BELK, Russel W. *et al.* Collectors and collecting. In: PEARCE, S. (ed.). *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge, 1999. p. 317-326.
- BROEKHOVEN, Laura N. K. van; BUIJS, Cunera; HOVENS, Pietre. (eds.). *Sharing knowledge and cultural heritage: First nations of the Americas*. Studies in Collaboration with indigenous peoples from Greenland, North and South America. Leiden: Sidestone Press, 2010.
- ENGELSTAD, Bernadette Driscoll. Curators, collections and Inuit communities. In: BROEKHOVEN, L. van; BUIJS, C.; HOVENS, P. (eds.). *Sharing knowledge and cultural heritage: First nations of the Americas*. Studies in Collaboration with indigenous peoples from Greenland, North and South America. Leiden: Sidestone Press, 2010. p. 39-52.
- FABIAN, Johannes. Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 59-73, 2010.
- FIENUP-RIORDAN, Ann. Yup'ik elders in museums: fieldwork turned on its head. In: PEERS, L.; BROWN, A. K. (eds.). *Museums and source communities*. A Routledge reader. Londres: Routledge, 2003. p. 28-41.
- FORMANEK, R. Why they collect: collectors reveal their motivations. In: PEARCE, S. (ed.). *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge, 1999. p. 327-335.
- GLASS, Aaron. Drawing on museums: early visual fieldnotes by Franz Boas and the indigenous recuperation of the archive. *American Anthropologist* [online], v. 120, n. 1, p. 72-88, 2017. Disponível em: <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/aman.12975>. Acesso em: 2 jan. 2021.

GRUPIONI, Luis Donisete. B. *Coleções e Expedições Vigeadas: Os etnólogos no Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil*. São Paulo: HUCITEC/ANPOCS, 1998.

HAFNER, Diane. Objects, agency and context: Australian Aboriginal expressions of connection in relation to museum artifacts. *Journal of Material Culture* [online], v. 18, n. 4, p. 347-366, 2013. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1359183513502262>. Acesso em: 2 jan. 2021.

KNOWLES, Chantal. Exposing the heart of the museum: the archaeological sensibility in storeroom. In: HARRISON, R.; BYRNE, S.; CLARKE, A. (eds.). *Re-assembling the collection. Ethnographic museums and indigenous agency*. Santa Fe: School for Advanced Research Press, 2013. p. 229-257.

LIFFMAN, Paul. Huichol histories and territorial claims in two national anthropological museums. In: SLEEPER-SMITH, S. (ed.). *Contesting Knowledge: Museums and Indigenous Perspectives*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2009. p. 192-217.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Coleção William Lipkind do Museu Nacional: trilhas antropológicas Brasil-Estados Unidos. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 473-509, 2017.

LUKESH, Anton. *Bearded Indians of the Tropical Forest*. The Assurinins of the Ipiaçaba. Graz: Akad. Druck und Verlag Anst, 1976.

MacDOUGALL, Brenda; CARLSON, M. Teresa. West side stories. The blending of voice and representation through a shared curatorial practice. In: SLEEPER-SMITH, S. (Ed.). *Contesting Knowledge. Museums and Indigenous Perspectives*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2009. p. 156-191.

McMULLEN, Ann. Reinventing George Heye. Nationalizing the museum of the American Indian and its collections. In: SLEEPER-SMITH, S. (Ed.) *Contesting Knowledge. Museums and Indigenous Perspectives*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2009. p. 65-105.

MÜLLER, Regina Polo. *Os Asurini do Xingu (História e Arte)*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1990.

MÜLLER, Regina Polo. *Tayngava, a noção de representação na arte gráfica*. In: VIDAL, L. B. (org.). *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel/Edusp/Fapesp, 1992.

NORCINI, Marilyn. Frederick Johnson's "River Desert Algonquin" materials at the University of Pennsylvania Museum: a collection history. *Museum Anthropology*[online], v.31, n.2, p.122-147, 2008. Disponível em: <https://anthro-source.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1548-1379.2008.00014.x>. Acesso em: 3 jan. 2021.

PACHECO DE OLIVEIRA, João. Una Etnografía de las tierras indígenas: procedimientos administrativos y procesos políticos. In: PACHECO DE OLIVEIRA, J. (ed.). *Hacia una Antropología del Indigenismo: Estudios críticos sobre los procesos de dominación y las perspectivas actuales de los indígenas en Brasil*. Rio de Janeiro/Lima: Contra Capa/Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 2006a. p. 15-50.

PACHECO DE OLIVEIRA, João. Políticas indígenas contemporáneas: régimen tutelar, juegos políticos y estrategias indígenas. In: PACHECO DE OLIVEIRA, J. (ed.). *Hacia una Antropología del Indigenismo: Estudios críticos sobre los procesos y dominación y las perspectivas políticas actuales de los indígenas en Brasil*. Rio de Janeiro/Lima: Contra Capa/Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 2016b. p. 127-150.

PEERS, Laura; BROWN, Alison K. (Eds.). *Museums and source communities*. London: Routledge, 2003.

RIBEIRO, Berta Q.; van VELTHEM, Lúcia H. Coleções etnográficas: documentos materiais para história indígena e a etnologia. In: CUNHA, M. C. (org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 103-112.

SILVA, Fabíola Andréa. Os Asurini do Xingu no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE USP). In: CURY, M. X.; MELLO VASCONCELOS, C.; ORTIZ, J. M. (org.). *Questões indígenas e museus: debates e possibilidades*. Brodowski: ACAM Portinari/MAE-USP/ Secretaria de Cultura de São Paulo, 2012. (Coleção Museu Aberto). p. 163-172.

Silva, Fabíola Andréa. Tecnologias em transformação: inovação e (re)produção dos objetos entre os Asurini do Xingu. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, v. 8, n. 3, p. 729-744, 2013.

SILVA, FABÍOLA ANDRÉA. Arqueologia colaborativa com os Asurini do Xingu: um relato da pesquisa no igarapé Piranhaquara, T.I. Koatinemo. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 58, n. 1, p. 143-172, 2015.

SILVA, FABÍOLA ANDRÉA. A curadoria da coleção Asurini do Xingu no *WeltMuseum Wien*. In: CURY, M. X. (org.). *Direitos Indígenas no Museu*. Novos procedimentos para uma Nova Política: a Gestão de Acervos em Discussão. São Paulo/Brodowski: Secretaria de Cultura/ACAM Portinari/Museu de Arqueologia e Etnologia, 2016a. p. 128-134.

SILVA, FABÍOLA ANDRÉA. Leva para o museu e guarda. Uma reflexão sobre a relação entre museus e povos indígenas. In: CURY, M. X. (org.). *Museus Indígenas. Saberes e Ética*. Novas perspectivas em debate. São Paulo/Brodowski: Secretaria de Cultura/ACAM Portinari/Museu de Arqueologia e Etnologia, 2016b. p. 71-79.

SILVA, FABÍOLA ANDRÉA. Ceramic Production Technology among the Asurini of Xingu: Technical choices, transformations and enchantment. *Vibrant* [online], v. 16, p. 1-29, 2019. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1809-43412019000100601&script=sci_abstract. Acesso em: 2 jan. 2021.

SILVA, Fabíola Andréa; GORDON, Cesar. Histórias de uma coleção indisciplinada. Depoimento de Lux Vidal a Fabíola A. Silva e Cesar Gordon. In: SILVA, F. A.; GORDON, C. (org.). *Xikrin: Uma coleção etnográfica*. São Paulo: EDUSP, 2011a. p. 37-58.

SILVA, Fabíola Andréa; GORDON, Cesar (org.). *Xikrin: Uma coleção etnográfica*. São Paulo: EDUSP, 2011b.

SILVA, Fabíola Andréa; GORDON, Cesar. Anthropology in the museum reflections on the curatorship of Xikrin collection. *Vibrant*, Brasília, v. 10, n. 1, p. 425-468, 2013.

SILVA, Fabíola Andréa; NOELLI, Franscisco Silva Mobility and territorial occupation of the Asurini do Xingu, Pará, Brazil. An archaeology of the recent past in the Amazon. *Latin American Antiquity*, Cambridge, v. 26, n. 4, p. 493-511, 2015.

SLEEPER-SMITH, Susan. *Contesting Knowledge*. Museums and indigenous perspectives. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2009

SOUZA LIMA, Antonio Carlos. El indigenismo en Brasil: migración y reappropriaciones de un saber administrativo. In: PACHECO de OLIVEIRA, J. (Ed.). *Hacia una Antropología del Indigenismo: Estudios críticos sobre los procesos e dominación y las perspectivas políticas actuales de los indígenas en Bra-*

sil. Rio de Janeiro/Lima: Contra Capa/Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 2006. p. 97-125.

SOUZA LIMA, Antonio Carlos. A identificação como categoria histórica. In: SOUZA LIMA, A.; BARRETO FILHO, H. (org.). *Antropologia e Identificação: os antropólogos e a definição de terras indígenas no Brasil (1977-2002)*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005. p. 24-74.

THOMAS, Nicholas. The museum as method. *Museum Anthropology*, v. 33, n. 1, p. 6-10, 2010. Disponível em: <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1548-1379.2010.01070.x>. Acesso em: 2 jan. 2021.

TORRENCE, Robin; CLARKE, Anne. Creative colonialism: locating indigenous strategies in ethnographic museum collections. In: HARRISON, R.; BYRNE, S.; CLARKE, A. (Eds.). *Reassembling the Collection*. Ethnographic museums and indigenous agency. Santa Fe: School for Advanced Research Press, 2013. p. 171-195.

VELTHEM, Lucia Hussak van. O objeto etnográfico é irredutível? Pistas sobre novos sentidos e análises. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi (Ciências Humanas)*, Belém, v. 7, n. 1, p. 51-66, 2012.

VELTHEM, Lucia Hussak van.; KUKAWKA, Katia; JOANNY, Lydie. Museus, coleções etnográficas e a busca de diálogo intercultural. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi (Ciências Humanas)*, Belém, v. 12, n. 3, p. 735-748, 2017.

VIDAL, Lux. Kuahí: The indians of the lower Oiapoque and their museum. *Vibrant*, Brasília, v. 10, n. 1, p. 387-423, 2013.

VILLELA, Alice. Fotografia e (des) encontro: a narrativa fotográfica do contato oficial dos Asuriní do Xingu e suas versões. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 159-176, 2018.



O oculto em movimento: ressignificando uma coleção etnográfica na reserva técnica¹

Cecilia de Oliveira Ewbank²

Maria Pierro Gripp³

-
- 1 Trabalho apresentado no GT Coleções, colecionadores e práticas de representação, na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 3 e 6 de agosto de 2016, em João Pessoa, Paraíba.
 - 2 Museóloga, mestre em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/UFRJ).
 - 3 Museóloga e mestre em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense (PPGAS/UFF).

Na qualidade de documentos históricos, os objetos qualificam a relação homem e natureza na medida em que ressoam histórias e memórias das diversas culturas e civilizações. Passam, então, a existir como registro, sendo separados, ordenados, classificados e salvaguardados em acervos de museus como patrimônio de determinado grupo social. Essa lógica de práticas e procedimentos naturalizados no campo dos museus legitima a museologia e evidencia seu lugar político.

Instâncias legitimadoras de sentidos (Bourdieu, 1989), os museus se enquadram no *locus* de discussões e disputas acerca da validação, do reconhecimento e da memória das diferentes culturas e das suas produções (i)materiais. Produções estas que podem ser reconhecidas dentro do substantivo genérico “objeto”. Sua interferência na biografia dos objetos propicia a variação do seu *status* em função do sistema classificatório no qual será inserido. Nesta redefinição dos usos, a finalidade primeira do objeto não é anulada, mas antes remodelada em função do estatuto ao qual servirá, ao mesmo tempo, como exemplo, validador ou mercadoria (Kopytoff, 2008). A ativação de novas informações e a conseqüente obsolescência das funções originais constitui apenas mais uma etapa no seu ciclo biográfico, estando sujeito, por sua vez, também a se tornar obsoleto. No caso extremo da desintegração física do objeto, a continuidade do seu ciclo biográfico depende justamente da retenção e da ressignificação das suas informações em algum suporte físico, virtual ou imaterial.

Nesse contexto de dinâmica informacional do objeto e das coleções, os museus são também locais de disputas. No Museu Nacional do Rio de Janeiro (MN/UFRJ) – instituição base para o desenvolvimento deste projeto –, somente o Setor de Etnologia e Etnografia (SEE) contabilizava aproximadamente 42 mil objetos. Deste total, cerca de 30 mil itens provinham de etnias indígenas brasileiras, um claro indicador da relevância desta tipologia no acervo e do SEE como espaço de referência da memória cultural indígena nacional. Sua amplitude, por outro lado, tende a mascarar o potencial individual de cada objeto, constituindo-se em um espaço conformado por *catálogos do esquecimento* (Chambers et al, 2014). A escapatória de um não tão distante espaço de amnésia depende da recriação e da renovação do museu e da biografia dos seus objetos, em direção a uma revisão do que ali se apresenta e, principalmente, sobre quais as pessoas autorizadas a controlar os meios de representação (Karp; Lavine, 1991 *apud* Brulon, 2015).

A atenção a estas (re)ativações motivou o desenvolvimento de um trabalho museológico na Reserva Técnica do SEE/MN com uma coleção etnográfica Karajá. As ações fizeram parte do projeto de pesquisa *Kanaxywe e o mundo das coisas Karajá: patrimônios, museus e estudo etnográfico da coleção William Lipkind do Museu Nacional (RJ)*, concebido e coordenado pelo antropólogo Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho.⁴ O projeto em questão contou com

4 Projeto desenvolvido no Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional (SEE/MN/UFRJ) em colaboração com o Núcleo de Estudos de Antropologia, Patrimônio, Memória e Expressões museais da Universidade Federal de Goiás (Neap/UFG) sob a coordenação do Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho (UFG), com financiamento do CNPq, durante o período de 2014 a 2016.

uma equipe interdisciplinar sediada nas cidades do Rio de Janeiro e de Goiânia (Lima Filho, 2011).

O desenvolvimento das diversas etapas compreendidas no projeto teve como norte a trajetória seguida pelo etnólogo norte-americano William Lipkind, em sua expedição entre os Karajá. Colocando-se como propulsor para a investigação histórica, estética e cosmológica da coleção, mas também para apreensão simbólica dos objetos e saberes pelos Karajá, atentou-se às implicações do ato de colecionar (Fabian, 2010) e para os desdobramentos da patrimonialização da coleção nas diversas esferas implicadas na sua biografia.

A etapa da pesquisa de campo museológica, se é que nos permitem esta apropriação, transcorreu no Museu Nacional, em paralelo às demais atividades elaboradas pelo grupo de pesquisa em Goiânia. Nesse âmbito, foram desenvolvidas ações de levantamento da documentação histórica referente à incorporação, catalogação, classificação e registro fotográfico da coleção W. Lipkind, sua identificação nos registros das coleções, a identificação das condições de conservação e manuseio dos objetos salvaguardados, a implementação de soluções técnicas sustentáveis e de acordo com os padrões de conservação (Ewbank, 2014). Tais etapas procuraram iluminar novamente a presença da coleção Karajá no SEE/MN, trazendo-a como mote para tratar questões pungentes naquele momento sobre cidadania patrimonial (Lima Filho, 2015).

A coleção

A titularidade da coleção no registro do Museu Nacional está referenciada na figura do antropólogo estadunidense William Lipkind, responsável pela coleta dos objetos em sua expedição à região do Araguaia entre 1938 e 1939. Não obstante a restrita titularidade a que se refere, o histórico de formação da coleção implica múltiplos agentes, entre os quais o grupo indígena Karajá, responsável pela elaboração da maioria dos artefatos que compõem a coleção. Autodenominados *Iny*, palavra que designa “nós” em Karajá, este povo pertence ao tronco linguístico Macro-Jê, que compreende as variantes Karajá, Javaé e Xambioá. Habitantes seculares do Brasil, ocupam geralmente as margens do Rio Araguaia, sendo esta sua principal referência espacial, cosmológica e social. Concentram-se, portanto, majoritariamente, na Ilha do Bananal, maior ilha fluvial do mundo, cuja proeminência bifurca as águas do referido rio.

A incorporação de bens ao acervo do SEE foi pautada por sua inscrição no Livro de Tombo.⁵ Nesse processo, o objeto era identificado por um número de registro definido por uma sequência numérica corrida. Sua classificação no Livro de Tombo orientava-se, assim, pelo número respectivo acrescido de informações como o nome do doador ou coletor, o meio de aquisição, o ano do registro e o grupo étnico ao qual se refere.

5 Iniciado pelo antropólogo Edgar Roquette-Pinto, em 1906, o Livro de Tombo do SEE tinha 23 volumes em 2016. Segundo informações da museóloga do setor, Rachel Correia Lima, após o incêndio, os itens incorporados ao acervo têm sido registrados em fichas catalográficas virtuais com uma numeração provisória, para posterior migração para uma base de dados.

Com estas informações foi possível realizar o levantamento preliminar dos objetos existentes no acervo de procedência Karajá. O primeiro registro de um item Karajá inscrito no Livro de Tombo do SEE remete ao ano de 1889, e, o último, ao ano de 1968. Foram um total de quarenta e dois indivíduos, comissões científicas ou mesmo cientistas pertencentes ao corpo do Museu que doaram ou adquiriram – em pesquisa de campo – exemplares elaborados pelo povo *Iny*. Formada em sua maioria por objetos Karajá, a coleção W. Lipkind, patrimonializada pelo museu em 1939, consta como a 18ª coleção contendo itens procedentes desta etnia a ter sido registrada no SEE.

Para além dos livros de registro da instituição, a coleção W. Lipkind é pouco citada. Segundo o levantamento realizado por Lima Filho, nas etnografias mais conhecidas sobre os Karajá, como as pesquisas de Donahue (1982), Toral (1992), Rodrigues (1993, 2008), Petesch (1992, 1996), e mesmo a do próprio Lipkind (1940 e 1948), não há menção a esta coleção. Contudo, é referenciada nas pesquisas realizadas por Groupioni (1998), Taveira (2013), e Ribeiro (1988), conforme aponta Lima Filho (2011). O desvelamento da coleção resultou da retomada das pesquisas sobre o povo *Iny* pelo referido antropólogo, cuja produção sobre este grupo remonta à década de 1980 (Lima Filho, 1982). Configurado no conjunto das primeiras coleções Karajá no Brasil e em um dos raros registros sobre a trajetória de Lipkind, a coleção é de grande relevância para a compreensão da história patrimonial Karajá.

Acompanhado de sua esposa e de um assistente, Lipkind esteve no Brasil no período entre 1938 e 1939, em uma expedição

cujos objetivos consistiam na realização de estudos linguísticos e etnográficos, registro fotográfico e coleta de objetos. Autorizada mediante o trâmite do processo pela Embaixada Americana, Ministério das Relações Exteriores e Museu Nacional, a licença de pesquisa foi condicionada à entrega de duplicatas das peças para o Governo Federal. O estabelecimento desta condicionante, bem como a adição de um termo que garantisse a vinda do material para o MN e a autorização prévia, por um técnico do Conselho de Fiscalização das Expedições, do que poderia ser exportado, só foi possível pela influência da antropóloga Heloísa Alberto Torres, na época diretora do Museu Nacional e sua representante institucional no Conselho (Groupioni, 1998).

No levantamento dos itens registrados nos Livros de Tombo do SEE, 527 acusaram o nome de W. Lipkind. Majoritariamente composta por objetos de procedência Karajá e Javaé, possuía ainda artefatos de procedência Gorotire, Tapirapé, Apinayé, Xerente, Chavante, Caiapó, além de um conjunto de objetos cuja procedência não foi registrada (Ewbank, 2014). Segundo as tipologias de objetos referenciadas no *Dicionário do Artesanato Indígena* (Ribeiro, 1988), a coleção apresentava artefatos em plumária, cestaria, cerâmica, trançados, armas, instrumentos musicais, objetos do cotidiano, objetos rituais, mágicos e lúdicos.

Este primeiro levantamento da composição étnica e tipológica da coleção norteou o desenvolvimento de uma metodologia de trabalho que possibilitasse compreender quais os meios empregados para a sua formação. A verificação das perdas e das permanências do material no contexto de então contribui, sem

embargo, para a sua identificação no contexto atual pós-incêndio. As etapas subsequentes foram implementadas de forma a ampliar a acessibilidade da coleção ao público pesquisador e aos indígenas.

Redescobrimo a coleção

A percepção do objeto como mediador das relações sociais tem influenciado a reavaliação do papel dos museus e de seus acervos acerca da representação da diversidade social na qual se encontram inseridos (Moutinho, 1997). Adequando as bases e os direcionamentos das instituições patrimoniais de salvaguarda, busca-se alcançar uma ‘relação orgânica’ com as sociedades por meio das quais produzem, ou transmitem seus discursos (Moutinho, 1994). O alargamento das ações museológicas, de forma a alcançar estas demandas, tem contribuído para a promoção de uma abordagem interdisciplinar que valoriza as noções de identidade, patrimônio e cidadania. Nesse sentido, a enunciação de narrativas de origens diversas derivou na adequação da museologia, que passou do foco documental da relação sujeito-objeto ao foco social, privilegiando as relações que influenciam a interpretação do objeto e os seus processos biográficos (Brulon, 2015). Dessa forma, os objetos da coleção W. Lipkind foram compreendidos como mediadores do conhecimento aplicado pelo etnólogo norte-americano em campo, sendo o ponto de partida para o desvelamento do contexto no qual as demais relações entre pesquisador, indígenas e instituição se desdobraram.

O interesse na reunião de uma coleção consta entre os três objetivos elencados por Lipkind em seu pedido de autorização da expedição (MAST, Dossiê Lipkind, The Embassy of The United States of America, 11 de dezembro de 1937). Precedida, no documento, pela realização de estudos linguísticos – vertente na qual era especializado⁶ – seguido de estudos etnográficos, a aquisição de artefatos parece ter caráter secundário na expedição delineada. Não obstante, a escassa produção acadêmica deixada pelo etnólogo sobre os Karajá⁷ e o desconhecimento de outros registros sobre a expedição alçam o conjunto destes artefatos aos vestígios mais significativos da viagem.

No que concerne à conformação da coleção, uma carta escrita por Charles Wagley⁸ para Heloísa Alberto Torres, datada de 1 de maio de 1939, acrescenta outros caminhos de análise.

Ele [W. Lipkind] trouxe coisas muito bonitas (cocares, etc.) e me pergunta se eu acho que você ficaria feliz com essas coisas maravilhosas para o Museu. Respondi por você; a coleção do Museu seria enriquecida com elas. [...] De qualquer modo, Lipkind está juntando uma linda coleção para você e eu espero fazer o mesmo nos Tapirapé. (Corrêa, 2008, p. 143).

-
- 6 William Lipkind concluiu seu doutorado em Antropologia na Universidade de Columbia em 1945, com a tese intitulada *Winnebago Grammar*.
 - 7 W. Lipkind publicou somente dois pequenos artigos sobre os Karajá, nos quais não é feita qualquer menção à coleção (Lipkind, 1940; 1948).
 - 8 Colega de Lipkind na Universidade de Columbia, em Nova York, Charles Wagley integrou o grupo de antropólogos estadunidenses que veio ao Brasil, no final da década de 1930, colaborar nas pesquisas do Museu Nacional a partir do acordo informal estabelecido entre o museu e a referida universidade. Assim como Lipkind, lideraria uma expedição etnográfica em Goiás, entre os Tapirapé, período em que escreveu essa carta.

Figuras 1, 2 e 3 - Coroas verticais da coleção W. Lipkind



Fonte: Fotografia de Maria Piero Gripp, 2015.

As impressões de Wagley (1939) sobre a constituição da coleção por Lipkind nos parecem relevantes. Apesar do interesse pela formação de uma coleção etnográfica constar previamente entre os objetivos da expedição Lipkind, o estímulo para realizá-la deve-se igualmente ao incentivo da diretora do museu, para

quem Lipkind e Wagley estariam “juntando uma linda coleção”. Vale ressaltar que Alberto Torres integrava, nessa época, o Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil, opinando sobre a incorporação, ao patrimônio nacional, de bens coletados legal ou ilegalmente no país e sua redistribuição às instituições de salvaguarda de patrimônio. Nesse sentido, o aumento das coleções antropológicas e, sobretudo etnográficas, no período em que dirigiu o Museu Nacional (1938-1955) foi uma das etapas do projeto indigenista desenvolvido por ela em proveito da instituição e da profissionalização da Antropologia no Brasil, e constitui, juntamente com seu arquivo pessoal salvaguardado na Casa de Cultura Heloísa Alberto Torres, um de seus legados⁹ (Ewbank, 2017).

No que se refere à tipologia dos objetos etnográficos que hoje conformam o acervo de diferentes instituições museológicas, se, por um lado, a semelhança dos conjuntos aponta para um padrão ocidental de estética, o destaque dado a alguns objetos não é, necessariamente, o mesmo atribuído pela etnia produtora (Velthem, 2012). Sobre este aspecto é relevante a presença de adornos plumários na coleção W. Lipkind. Embora não esteja referenciada entre as tipologias visadas pelo etnólogo, a menção de Wagley supracitada aponta para o impacto que ela pode ter causado nele, derivando daí sua indicação na carta. Encomendada ou não por Alberto Torres, a coleta de um número considerável

9 Referimos-nos, aqui, à noção de legado trazida por Luciana Heymann (2005) na abordagem de arquivos pessoais de personalidades públicas, onde estes desempenham papel determinante nos projetos de monumentalização da memória destes indivíduos.

de adornos plumários demonstra que estes adquiriram, no momento da formação da coleção, um alto valor simbólico.

A transferência do objeto, do contexto no qual se encontra inserido, para ser musealizado configura em determinados níveis uma ruptura capaz de impor conflitos à construção de uma identidade única, seletiva, dificultando a salvaguarda de outras propriedades (Gallois, 2006 *apud* Lima Filho, 2015). A escolha por tipologias de objetos, assim como a nomeação de uma coleção pelo autor que empreendeu sua coleta, parecem estar presentes nas primeiras coleções etnográficas brasileiras dos museus nacionais, tal como aponta Lucia Von Velthem (2012), compreendendo que estas coleções são portadoras de “uma infinidade de referentes culturais, históricos, materiais, e aguardam envoltas em esquecimento, que sejam resgatadas e estudadas.” (Von Velthem, 2012, p. 52).

A percepção de que a organicidade na relação entre sociedade, objetos e museus pode requerer a inclusão de classificações distintas, mas não incompatíveis, tem propiciado a atualização dos discursos institucionais dos museus de cunho etnográfico com vistas a potencializar os enunciados dos próprios agentes e grupos ali representados, muitas vezes, apenas por seus objetos. A dinamização inerente à reformulação das fronteiras impostas pela classificação tradicional pode se desdobrar na polifonia do objeto, alargando a própria categoria na qual foi inserido e colocando em xeque seu enrijecimento no âmbito do museu. Essa ativação possibilita que o objeto passe de suporte material homogeneizado pela classificação museológica a *objeto-devir* (Brulon,

2015), “coisa” cujo significado se encontra nas diversas relações que configuram sua existência social, sem desmerecimento de uma ou de outra. A revisão e a ampliação dos indexadores e dos enunciadores dos meios de representação versam, portanto, sobre o direito à fruição cultural, à produção cultural e à participação em proveito de uma cidadania patrimonial (Chauí, 2006 *apud* Lima Filho, 2015).

Os dados descritos abaixo decorrem do desdobramento desta pesquisa e dos procedimentos efetivados pelas autoras na etapa museológica desenvolvida na reserva técnica do SEE = onde se encontrava salvaguardada a maior parte da coleção¹⁰ –, no período entre fevereiro de 2014 e dezembro de 2015.

Etapas museológicas

Primordiais na definição das ações e arranjos que moldam a missão do museu, as reservas técnicas “não representam o relicário dos objetos apresentados, mas sim o fundamento e a evolução do museu.” (Mirabile, 2010). Espaço de desenvolvimento dos métodos e práticas das teorias museológicas sobre os estudos de cultura material, a curadoria das reservas técnicas abarca ainda as pesquisas de áreas interdisciplinares. Segundo Bruno (2008, p. 17),

É possível constatar que o conceito de curadoria surgiu influenciado pela importância da análise das evidências materiais da natureza e da cultura, mas também pela

10 Dezesesseis lâminas de machado e tembetás, em pedra, estavam salvaguardados no Setor de Arqueologia do MN.

necessidade de tratá-las no que corresponde à manutenção de sua materialidade, à sua potencialidade enquanto suportes de informação e à exigência de estabelecer critérios de organização e salvaguarda. Em suas raízes mais profundas articulam-se as intenções e os procedimentos de coleta, estudo, organização e preservação, e têm origem as necessidades de especializações, de abordagens pormenorizadas e do tratamento curatorial direcionado a partir de um campo de conhecimento.

A definição de curadoria proposta pela autora compreende a relação, que se estabelece no processo de patrimonialização, entre o sujeito e o objeto, influenciando na representação que se constrói sobre este. Decorre daí a eliminação de qualquer imparcialidade que se possa tentar atribuir aos museus. No escopo do Projeto Kanaxywe, a busca por alternativas que preservassem a integridade dos objetos não implicou o abandono do sistema de classificação em uso, consistindo na remodelação do sistema de valores ao qual estes objetos estavam submetidos, de forma a ampliar a associação de informações sobre a coleção W. Lipkind e seus agentes.

O levantamento dos itens na reserva técnica do SEE foi realizado de forma a averiguar a totalidade da coleção existente no acervo, uma vez que os dados registrados na documentação histórica indicavam que a patrimonialização da coleção pelo MN correspondia ao excedente de duplicatas coletados pelo etnólogo. Os dados encontrados na pesquisa apontavam diferentes quantidades: 131 peças teriam sido incorporadas ao MN (Museu de Astronomia e Ciências Afins, Arquivo CFE, T.1.17.d24),

enquanto outras 153 obtiveram certificado de expedição para a Universidade de Columbia (Museu de Astronomia e Ciências Afins, Arquivo CFE, T.2.105.d20). Embora a soma destes dois dados resulte em um total de 284 peças, outra listagem existente no arquivo do Museu de Astronomia e Ciências Afins (Arquivo CFE, Dossiê Lipkind) permite observar que o registro da peça designava a morfologia do objeto, podendo conter mais de um item sob o mesmo número de registro. Os dados coletados no Livro de Tombo do SEE apontaram um total de 527 objetos na coleção W. Lipkind. No âmbito do Projeto Kanaxywe, foram localizadas 454 peças, sendo 374 de procedência Karajá e Javaé. Do total identificado, 16 itens encontravam-se acondicionados na reserva técnica do Setor de Arqueologia da mesma instituição.

Destoando das abordagens recentes sobre coleções museológicas e documentos arquivísticos, sem, contudo, desvincular-se das discussões que reverberam no meio acadêmico, o presente trabalho acrescenta ao repertório de estudos centrados nos objetos uma categoria de artefatos menos privilegiada, porém essencial pela carga identitária e memorial que configura no âmbito dos museus: os registros catalográficos dos objetos da coleção. Enquanto os objetos são resguardados de qualquer perda material através de mecanismos de conservação, tais como: o acondicionamento em material adequado; a guarda em mobiliários que os preservem da luz e de atritos mecânicos; o controle de umidade e o cumprimento das medidas de segurança do plano museológico,¹¹ entre

11 O incêndio do Museu Nacional começou com um curto circuito em um aparelho de ar-condicionado instalado em um dos auditórios no andar térreo do edifício.

outros, as fichas catalográficas funcionam como seus porta-vozes. Segundo Brulon (2015, p. 35), “é a documentação museológica que ganha ênfase, cabendo a ela o papel de documentação histórica e sociológica, registrando todos os estados do objeto e as relações estabelecidas em sua biografia.”. No jargão museológico, cabe dizer que é esta documentação que nos informa sobre as características ‘intrínsecas’ (materiais, técnicas, dimensões etc.) e ‘extrínsecas’ (nome do coletor, nome do artesão, data da coleta, função social etc.) do objeto, possibilitando sua identificação na reserva técnica sem necessidade de sua manipulação.

Nessa perspectiva, os museus atuam com o processamento de informações, com o registro de dados e com a elaboração de documentos patrimoniais e materiais que garantem a recuperação, a criação e o assentamento de conteúdos informacionais necessários para justificar sua existência institucional. Sob a retórica da salvaguarda de bens culturais através de documentação probatória (valorativa e de valor), o ato preservacionista outorga o tombamento dos objetos na qualidade de coleções museológicas (Grigoletto, 2012). Ao colocarmos tais questões no âmbito da constituição do patrimônio, dizemos que a intencionalidade no percurso da geração das informações presentes nos processos de tombamento pode garantir a transformação e a representação de diferentes tipos de objetos em documento(s) (Grigoletto, 2012).

Um registro precioso das informações relacionadas à coleção consiste, portanto, no conjunto de fichas catalográficas destes objetos. Analisando somente aquelas referentes aos itens da

coleção W. Lipkind, observou-se seis diferentes modelos elaborados e preenchidos entre os períodos de 1955 e a primeira década de 2000, por diversos profissionais vinculados ao SEE. Berta Ribeiro (1988), quem assina as fichas mais antigas deste conjunto, já indicava, na época, as incongruências da farta variedade de fichas produzidas pelos curadores conjugada à carência de uma base de dados que uniformizasse a sua classificação. A lacuna, em parte aliviada pela publicação do *Dicionário do Artesanato Indígena* (Ribeiro, 1988) – para o qual as peças da coleção W. Lipkind serviram de referência na definição de algumas categorias – e do *Thesaurus de cultura material dos índios no Brasil* (Motta, 2006), todavia permanecia no SEE, cujo sistema de classificação ainda dependia de fichas catalográficas em papel com dados muitas vezes desatualizados e omissos.

Tendo em vista o curto espaço de tempo do projeto, as diversas demandas oriundas do grupo de pesquisa e as dificuldades assinaladas quanto ao gerenciamento de dados do acervo, optou-se por elaborar uma nova ficha. A solução, que contribuía para a manutenção do esquema adotado até então, resultou na maneira mais adequada de ordenar categorialmente as peças ao reunir o conjunto de informações já produzido. Ademais, a opção por uma ficha em papel garantia a sua permanência no Setor, que não dispunha, no momento, de uma base de dados informatizada.

Figura 4 - Ficha catalográfica elaborada por Pacheco de objeto da coleção W. Lipkind

Etnografia Indígena
Catalogação: 30 749* e 30.750
local depósito caixa 29
Data dez. 1967

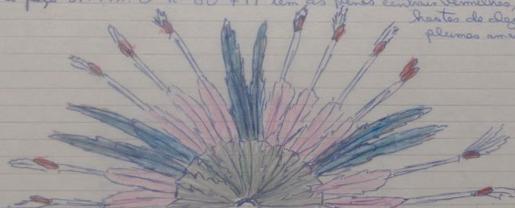
Local: bloco de Depoimento
Denominação em língua indígena: Sahedó (hausa)
Procedência: étnica: índios Karajós
geográfica: região de Itaguara
colôtor: W. Lipkind
Processo de aquisição: adquirido ao colôtor
Data: maio 1939

Referências Bibliográficas

Observação: Para maiores detalhes ver fichário Berta Ribeiro
* 30 749 = exposição S 14 A 10

matéria prima: penas roxas de colheiteiro e aguias de arara canindé (2ª camada)
1ª camada -> penas negras metálicas de ; penas de garça e arara
dimensões: 58 cm (altura) x 110 cm (largura) 30 750
66 cm (altura) x 116 cm (") 30 749

aspecto geral: 1ª camada de revestimento (2ª camada) e dupla. Processo de amassado
igual à peça 30 749. O nº 30 749 tem as penas centrais vermelhas, tb com as
pontas de abajardos, colôtor
penas amarelas.



função: adornos para cabeça usado pela rapariga sobretudo nas festas de dança.

Fonte: Fotografia de Maria Piero Gripp, 2015.

O modelo de ficha adotado prezou pela manutenção dos principais campos utilizados nos modelos anteriores, afinal era preciso manter também a relação da coleção W. Lipkind com as demais que se encontravam no Setor. A pesquisa em bases de dados de acervos etnográficos como as do Museu do Índio, no

Rio de Janeiro, as do Museu Paraense Emílio Goeldi e, ainda, as do Comitê Africano do Icom (Africom) contribuíram para a atualização de determinados campos inexistentes nas fichas do SEE. Observando o modelo adotado pelo Museu do Índio, cuja curadoria atual preza pelo compartilhamento de ações com os indígenas, optou-se por acrescentar o campo ‘notas gerais’, destinadas às informações atribuídas pelos próprios indígenas ao item referente. Também foram acrescidos os campos indicados à reprodução fotográfica e ao seu estado de conservação, ambos inexistentes ou raramente preenchidos nas fichas anteriores.

Outro fator considerado na remodelação das fichas foi a organização espacial do acervo geral do SEE na reserva técnica. Orientado em função das normas técnicas de preservação dos objetos, seu acondicionamento se organizava em função dos materiais (cerâmica, madeira, palha etc.) e da morfologia (armas, vasos, cestaria etc.). Assim, encontram consonância nas nove tipologias definidas no *Dicionário do Artesanato indígena* baseadas na associação destas duas premissas com os aspectos funcionais e simbólicos da produção indígena. Apesar das fichas catalográficas da coleção W. Lipkind disporem de um campo ‘categoria’, seu não preenchimento ou desatualização destoava da organização espacial da reserva.

Figura 5 - Detalhe de armário da reserva técnica do SEE com os itens de procedência Karajá organizados durante o projeto Kanaxywe



Fonte: Fotografia de Maria Piero Gripp, 2015.

A fim de ampliar a acessibilidade à coleção, optou-se por organizar as novas fichas em função das categorias definidas no referido *Dicionário*. Ademais, foram atualizados os dados relativos à localização dos itens na reserva técnica. As novas fichas foram reunidas em fichários, de modo a fornecer uma compilação das informações já conhecidas e preservar os registros precedentes que constituem, por si só, um arquivo valioso, e foram digitalizadas, para que a equipe do projeto sediada em

Goiânia pudesse trabalhar com os dados, garantindo também sua permanência e acesso em caso de perda física. Os 73 objetos não localizados tiveram suas fichas anteriores fotografadas na perspectiva de não haver perda de informação e possibilitar o resgate dos percursos e memórias que entrelaçam o caminho da própria instituição com a coleção.

Previsto no Projeto, o preenchimento dos campos das fichas catalográficas com informações trazidas pelos próprios Karajá, em ações de identificação e vivência do acervo, no intuito de reverter a exclusividade do patrimônio através da potencialização da demanda por cidadania (Lima Filho, 2015), foi parcialmente implementado, em virtude de limitações de tempo e de verba. Com esse fito, foi realizada uma oficina de três dias na aldeia de Santa Isabel do Morro, onde foram apresentadas reproduções fotográficas de itens da coleção às famílias do Sokrowé, do Beíalari e da Mahuederu, a fim de que cada um pudesse identificar e classificar os itens segundo uma lógica própria, realizando também novos arranjos curatoriais.

Conclusão

Abarcando apenas uma parte das atividades propostas no âmbito do Projeto *Kanaxywe e o mundo das coisas Karajá: patrimônios, museus e estudo etnográfico da coleção William Lipkind do Museu Nacional (RJ)*, o desenvolvimento das etapas museológicas tornou-se possível, antes de tudo, pelo acolhimento com o qual foi recebida pela equipe do SEE, facilitando o acesso à coleção e o desenvol-

vimento das demais atividades no seu espaço. As trocas entre as equipes contribuíram, ademais, para uma melhor compreensão da missão do Setor, essencial à implementação de propostas consonantes. Não menos importante, a correspondência frutífera entre a Museologia e a Antropologia foi essencial na condução de uma linha de trabalho voltada ao respeito pelo material e pelo imaterial. Ressurgindo a vivência de Berta Ribeiro com o mesmo acervo nas décadas de 1950 e 1970, reconhecemos que, embora a maioria dos museus etnográficos conte com museólogos para fazer a curadoria das coleções, estes não são treinados por antropólogos interessados em estudos de cultura material. Em consequência, pouco se beneficiam, uns e outros, das respectivas experiências. Esta carência determinou procedimentos descritivos e terminológicos independentes e dificilmente comparáveis de material etnográfico (Ribeiro, 1988, p. 14).

A construção documental elaborada a partir do ingresso da coleção W. Lipkind no MN pode definir diversas narrativas históricas, estéticas e éticas. A tentativa de requalificar estas informações, respeitando os limites dos ajustes possíveis de serem implementados em um espaço já estabelecido institucionalmente, funcionou como uma tentativa de otimizar o acesso à coleção e amplificar o pertencimento da etnia Karajá. O mapeamento de seus objetos e a (re)construção histórica de seus percursos possibilitaram refletir sobre os parâmetros simbólicos da cultura material nas discussões étnicas sobre empoderamento, apropriação e cidadania patrimonial. Esta movimentação em proveito da

ressignificação da coleção se mostra, todavia, mais importante após a destruição de grande parte do acervo do SEE no incêndio do MN. O registro fotográfico e de localização das peças na reserva técnica, presentes nas fichas catalográficas elaboradas para o projeto, favorecem o trabalho dos arqueólogos envolvidos no resgate do acervo do Museu, ainda em andamento, e na identificação dos fragmentos. Os tembetás de quartzo coletados por Lipkind, e que resistiram à catástrofe graças à sua natureza de cristal de rocha, foram um dos itens resgatados do acervo que integraram a exposição *Arqueologia do resgate*”, inaugurada em 2019, no Centro Cultural Banco do Brasil (RJ), com a devida identificação da coleção. Por sua vez, a existência de fotografias do objeto anteriores ao incêndio do MN permitirá verificar se a marca de queima de um fragmento de cerâmica resulta do processo de confecção do objeto ou do incêndio, como observou a arqueóloga Cláudia Rodrigues.

Figura 6 -Tembetás de quartzo do subgrupo Karajá coletados por W. Lipkink na Aldeia de Fontoura, região do Araguaia (GO) em março de 1939



Fonte: Fotografia Maria Pierro Gripp em 2016.

Conforme mencionado anteriormente, as etapas aqui narradas conformam apenas uma parte do projeto mais amplo desenvolvido e coordenado por Lima Filho, e tornado possível pela integração da equipe em trocas contínuas de saberes. Seus desdobramentos resultaram nas dissertações de mestrado de Rafael Andrade (2016) e de Cecília Ewbank (2017), nos Trabalhos de Conclusão de Curso de Marília Morais (2018) e de Gabriel Mezenas (2019), no catálogo ilustrado das bonecas que compõem a

coleção, realizado por Carolina Costa, além de artigos de Lima Filho (2017), e de Ewbank e Lima Filho (2017), além de trabalhos de iniciação científica. Criado em 2019, após o incêndio do MN, o Projeto *Thesaurus Karajá* também coordenado por Lima Filho, tem trabalhado na inserção digital dos dados museológicos da coleção – elaborados durante a pesquisa – na plataforma Tainacã, tornando acessível ao público os objetos da coleção W. Lipkind acrescidos das informações trazidas nas oficinas realizadas com os Karajá. Por fim, a digitalização para fins de pesquisa das fichas catalográficas mais antigas, assinadas por Berta Ribeiro, Heloísa Fenelon e Pacheco, garantiu sua sobrevivência, corroborando o aspecto teleológico dessa produção.

A cultura Karajá há muito vem sendo estudada por pesquisadores, e sua valorização na última década, em especial em 2012, com o título de Patrimônio Imaterial do Brasil¹² por meio das bonecas *Ritxoko*, possibilitou o fortalecimento e a perpetuação das tradições vinculadas ao fazer, ao narrar e ao expor, onde cada etapa constitui uma função lúdica, mas também socializadora do processo educacional indígena (Lima Filho; Silva, 2012). O registro, seja como bem nacional ou em uma ficha de catalogação referente a uma coleção etnográfica, contribui ainda para a visibilidade e a reflexão sobre a presença de (objetos) indígenas na construção social do país, suas representações e simbolismo, e se torna assaz importante no momento atual de pandemia do novo coronavírus,

12 Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), *Ritxòkò: Expressão Artística e Cosmológica do Povo Karajá*, inscrição no Livro de Registro das Formas de Expressão, 2012.

em que se tem denunciado a ineficiência do governo no controle do vírus nas comunidades indígenas.

O esforço de impetrar uma relação orgânica entre acervo, equipe, instituição e público não consistiu na modificação das suas normas, mas antes em um “drible” criativo à estandardização desta tipologia de museu (Chagas *et al.*, 2014). Ações como estas visam ativar a capacidade de reinvenção dos museus que, no Brasil, muitas vezes permanece estagnada e boicotada pela calcificação paulatina das suas estruturas. A prática museológica não se isenta de intenções nem omite nossa responsabilidade na construção da narrativa sobre a coleção William Lipkind, mas antes enseja a contínua ressignificação a que as coleções e os agentes que cruzam a sua trajetória estão sujeitos em sua (re)existência.

Referências

ABREU, Regina; SANTOS, Myrian S.; CHAGAS, Mário de Souza (org.). *Museu, Coleções e Patrimônios: Narrativas Polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária Ltda., 2007. (Coleção Museu, Memória e Cidadania, v. 3)

ANDRADE, Rafael Santana Gonçalves de. *Os Huumari, o Obi e o Hyri: a circulação dos entes no cosmo Karajá*. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

APPADURAI, Arjun. Introdução: mercadorias e a política de valor. In: APPADURAI, A. (org.). *A vida social das coisas*. Rio de Janeiro: Ed. UFF, 2008. p. 15-88.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989. (Memória e sociedade)

BRULON, Bruno. Os objetos de museu, entre a classificação e o devir. *Informação & Sociedade: Estudos*, João Pessoa, v. 25, n. 1, p. 25-37, jan./abr. 2015.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de curadoria: os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. In: BITTENCOURT, J. N.; JULIÃO, L. (org.). *Cadernos de Diretrizes Museológicas, 2*. Mediação em Museus: curadorias, exposições, ação educativa. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. p. 14-23.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica (1974). In: CERTEAU, M. de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. p. 56-109.

CHAGAS, Mário de Souza; GOUVEIA, Inês. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). Retomando a prosa e o verso conversar é preciso. *Cadernos do CEOM*, Chapecó, Ano 27, n. 41, p. 9-22, 2014. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2592>. Acesso em: 2 jan. 2021.

CHAMBERS, Iain; GRECHI, Giulia; NASH, Mark. Voices in the ruins. In: CHAMBERS, I.; GRECHI, G.; NASH, M. (org.). *The Ruined Archive*. Milão: Politecnico de Milan, 2014. p. 9-26.

CORRÊA, Mariza; MELLO, Januária. *Querida Heloisa/Dear Heloísa: cartas de campo para Heloisa Alberto Torres*. Campinas: Unicamp/Núcleo de Estudos de Gênero – PAGU, 2008. (Série Pesquisas)

EWBANK, Cecília de Oliveira. Documentação museológica da Coleção William Lipkind (1939-1939). Museu Nacional-UFRJ. *Relatório Técnico de Pesquisa*. Rio de Janeiro: Museu Nacional-UFRJ/CNPq, 2014.

EWBANK, Cecília de Oliveira. *A Parte que lhe Cabe neste Patrimônio: o projeto indigenista de Heloísa Alberto Torres para o Museu Nacional (1938-1955)*. 2017. Dissertação (Mestrado em História Cultural) – Programa de Pós-Graduação em História Cultural, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

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

GALLOIS, Dominique T. Patrimônio Cultural Imaterial e Povos Indígenas. São Paulo: Iepé, 2006 *apud* LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Cidadania Patrimonial. *Revista Antropológicas*, Recife, v. 26, p. 134-155, 2015.

GRIGOLETO, Maria C. Informação e Documento: expressão material no patrimônio. *Revista de Ciência da Informação e Documentação*, Ribeirão Preto, v. 3, n. 1, p. 57-69, jan./jun. 2012.

GRIPP, Maria Pierro. Documentação museológica da Coleção William Lipkind (1939- 1939). *Relatório Técnico de Pesquisa*. Rio de Janeiro: Museu Nacional-UFRJ/CNPq, 2015.

GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. *Coleções e Expedições Vigeadas: os etnólogos no conselho de fiscalização das expedições artísticas e científicas do Brasil*. São Paulo: Hucitecx/Anpocs. 1998.

HEYMANN, Luciana Quillet. *De “Arquivo Pessoal” a “Patrimônio Nacional”*: reflexões acerca da produção de “legados”. Rio de Janeiro: CPDOC, 2005.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (org.). *A vida social das coisas*. Rio de Janeiro: Ed. UFF, 2008. p. 89-121.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Cidadania Patrimonial. *Revista Antropológicas*, Recife, v. 26, p. 134-155, 2015.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Entre campos: cultura material, relações sociais e patrimônio cultural. In: LIMA FILHO, M.; TAMASO, I. M. (Eds.). *Antropologia e Patrimônio Cultural: trajetórias, conceitos e desafios*. Goiânia: Câne Editorial, 2012. p. 528-545.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira *et al.* *Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia – Dossiê descritivo do modo de fazer ritxoko.* Goiânia: Universidade Federal de Goiás/Museu Antropológico, 2011.

LIMA FILHO, Manuel F.; BRANDÃO, Eugênia A. N. *Cerâmica Karajá e Outras Notas Etnográficas.* Goiânia: UCG, 1982.

LIPKIND, William. Caraja Cosmography. *The journal of the American Folklore* [Online], v. 53, n. 210, p. 248-251, 1940.

LIPKIND, William. The Carajá. In: STEWARD, J. (ed.). *Handbook of South American Indians.* v. 3. Washington: Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology, 1948.

MIRABILE, Antonio. Reserva técnica também é museu. *Boletim Eletrônico da ABRACOR*, São Paulo, n. 1, jun. 2010.

MOTTA, D. F. *Thesaurus de cultura material dos índios no Brasil.* Rio de Janeiro: 15 Museu do Índio, 2006.

MOUTINHO, Mario Caneva de Magalhães. Theory and practice of social museology. *Malha Urbana*, Lisboa, v. 46, p. 22-26, 1997.

MOUTINHO, Mario Caneva de Magalhães. *Construção do Objecto Museológico/ The Construction of the Museological Object.* Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 1994. v. 1.

PROJETO Thesaurus Karajá. Disponível em: <https://acervo.museu.ufg.br/>. Acesso em ago 2020.

RIBEIRO, Berta Gleizer. *Dicionário do Artesanato Indígena.* Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Os nascimentos dos museus brasileiros (1870-1920). In: MICELI, S. *História das Ciências Sociais no Brasil.* São Paulo: Vértice, 1989. p. 20-71. v. 1.

TAVEIRA, Edna Luísa de Melo. *Etnografia da Cesta Karajá.* Goiânia: Ed. UFG, 1982.

VELTHEM, Lucia Hussak van. O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, Belém, v. 7, p. 51-66, 2012.



Folclore, práticas governamentais e coleccionismo: um caso de mediação entre agentes técnico-intelectuais e *remanescentes* indígenas na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

Carlos Guilherme do Valle¹

¹ Professor adjunto 4 do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (DAN-PPGAS-UFRN).

No presente texto,² pretendo discutir o *corpus* documental e cultural que foi constituído por uma equipe da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) em meados da década de 1970 a partir de pesquisa feita no estado do Ceará. Coordenada pelo músico Aloysio de Alencar Pinto, a equipe realizou o levantamento de expressões culturais em risco de “desaparecimento”. Essa equipe produziu conhecimento sobre grupos e comunidades cultural e socialmente diferenciadas, dentre elas os *remanescentes* dos indígenas Tremembé que vivem na localidade praieira de Almofala. Até a década de 1980, esse povo indígena foi considerado “integrado” à população cearense, mas certas expressões culturais, mantidas pelos *caboclos*, foram alvo da atenção de folcloristas, sobretudo a partir de 1940. Em pesquisa anterior, refleti sobre os modos pelos quais os Tremembé retomaram política e culturalmente a dança do *torém* (Valle, 1993, 2004, 2005),³ mas, neste texto, trato das ideias e práticas que nortearam o trabalho empírico e intelectual da CDFB, vinculada então ao MEC/DAC,⁴ privilegiando a coleção referente à comunidade de Almofala, conservada no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Faço uma discussão a respeito dos agentes que compõem o cam-

2 Agradeço a Edmundo Pereira e Manuel Lima Filho pelo diálogo franco, pela oportunidade e a enorme paciência para com a elaboração deste texto. Seus comentários, sugestões e críticas foram muito importantes.

3 Desde o mestrado, mantenho contato com os Tremembé, e meus interesses de pesquisa foram se renovando a partir dos tempos e contextos. Desde 2002, tenho reencontrado interlocutores e acompanhado as Marchas dos Tremembé em Almofala que ocorriam todo ano (antes da pandemia).

4 Ou seja, o Ministério da Educação e Cultura/Departamento de Assuntos Culturais.

po intelectual e institucional voltado ao “folclore”, o que tem implicações sobre a definição de cultura, de patrimônio e dos seus modos de representação. As perguntas que norteiam este trabalho são: *Qual era o perfil técnico-profissional dos agentes⁵ que produziram estes documentos? Como foi produzida uma documentação específica sobre desaparecimento cultural? Em que medida as práticas de mediação dos agentes em foco caracterizavam-se como uma prática tutelar? O que a formação de uma coleção de folclore nos diz sobre os modos de governar aqueles sem condições de “salvaguardar” sua cultura?* Tais questões envolvem preocupação antropológica sobre documentação, colecionismo e suas interpretações, pensadas a partir de um contexto institucional específico, o da atuação governamental sobre o folclore e a cultura popular durante a ditadura civil-militar.

Meu ponto central é que o caráter documental de uma fonte não é intrínseco, mas efeito de certo tratamento que lhe é dado histórica e socialmente. Assim, qualquer que seja o texto ou registro audiovisual em questão, eles podem ser entendidos como o resultado da articulação de pessoas, coletividades e instituições, por meio de saberes, interações, práticas rituais e políticas governamentais que levam à produção de arquivos, coleções e modos de ordenamento, classificação e representação da história, da cultura e da alteridade (Bennett *et al.*, 2017; Cohn, 1987; Lima Filho *et al.*, 2016; Said, 1990). Há um esforço em refletir

5 Uso a categoria “agente” para entender a “mediação técnico intelectual”, ou seja, ações variadas de pessoas com expertise (técnico-científica) atuando a partir de instituições públicas e/ou privadas.

sobre a produção de representações culturais, o que se torna relevante no caso da equipe da CDFB e seu interesse pelo “folclore musical” cearense. Quando falo do tratamento dado ao *corpus* documental, não podemos negligenciar as práticas voltadas à coletividade que produz a tradição cultural. Nesse caso, interessa entender, além da criação da documentação e de uma coleção de folclore, as ações e modos pelos quais a pesquisa foi feita.

Embora pesquisas tratem da criação da CDFB a partir da consolidação do *movimento folclórico brasileiro* (Vilhena,1997), meu objetivo principal é fazer uma reflexão sobre o processo que possibilitou a formação de um “grupo de trabalho” do MEC/DAC/CDFB para “levantamento folclórico no estado do Ceará”, a fim de entender as relações que envolveram agentes técnico-intelectuais voltados ao registro e resguardo uma manifestação cultural “em desaparecimento”: a *dança do torém*. Assim, esses agentes atuaram como mediadores com o propósito de registro e preservação de documentação cultural popular, o que constituiu parte de uma coleção específica dentre aquelas que compuseram os acervos da CDFB, os *Documentários Sonoros do Folclore Brasileiro* (DSFB). Entendo o problema teórico da mediação como sendo as práticas e relações que certas pessoas, agentes, grupos e instituições estabelecem entre níveis e/ou esferas sociais distintas, seja por dificuldades de contato e comunicação, o que se expressa através de uma distância diferencial entre “aqueles que têm ‘competência social e técnica’, os mediadores, para a garantia de suporte, de apoios diversos, de ajuda, de intervenção vista

como necessária e/ou merecida para os que são mediados” (Valle, 2016, p. 38). Portanto, os agentes mediadores conseguem ter controle de valores, dos modos de comunicação e de instrumentos técnicos que têm força e relevância nas “relações mantidas com aqueles que recebem ou merecem o apoio, as pessoas e os grupos que fazem parte do processo de mediação” (Valle, 2016, p. 39). Trata-se, portanto, de uma complexa dinâmica relacional, às vezes representando instituições (governamentais ou não) e agências da administração pública, tal como era a CDFB em sua vinculação ao MEC/DAC. Embora esteja focalizando a atuação de uma equipe composta por agentes que eram servidores públicos cujo trabalho envolvia pesquisa, entendo que eles agiram como mediadores técnicos ao responderem às demandas e objetivos específicos da CDFB e intervieram diretamente com pessoas e coletividades cujas expressões culturais eram objeto de interesse institucional, seja ele técnico, seja patrimonial, correspondente ao contexto histórico da ditadura militar, quando a equipe foi criada e a missão de pesquisa e registro realizada.

Em suma, trata-se de pensar os processos e as práticas de intervenção governamental em seu caráter processual, dinâmico e performativo, “apreensíveis na análise das condutas, desde os modos de pensar, falar, agir, como também de sentir, expressar emoções e se apresentar na interação cotidiana” (Souza Lima, 2012, p. 561). Mostrarei como as práticas de intervenção da equipe da CDFB geraram mediação, modos de ação e de representação que resultaram na formação e organização de um

corpus documental/cultural que serviu para compor parte da coleção dos DSFB.

De perdas, viagens e *remanescentes indígenas*

A conformação da coleção da CDFB sobre a cultura popular no Ceará está associada a um longo histórico de relações, interesses e intervenções de pessoas e instituições públicas em relação ao *torém* e à igreja barroca de Almofala. Estas relações envolviam intelectuais cearenses de diversas instituições, além de agentes governamentais, sobretudo do Rio de Janeiro, desde a década de 1930, retrocedendo à criação do Serviço de Patrimônio Histórico Artístico Nacional (Sphan). Além disso, pessoas associadas ao *movimento folclórico brasileiro* (Vilhena, 1997) foram centrais para entender a seletividade na escolha de um foco de pesquisa e ação governamental: o *torém*.

Durante a pesquisa de mestrado, conheci a trajetória de João Rescala, pintor e técnico do Sphan, que ao fazer missões a diferentes lugares do país, percorreu o Ceará em 1940-41 com o propósito de recolher informação e produzir documentação do patrimônio arquitetônico e histórico local. Rescala visitou Almofala, povoado que passou a ser conhecido porque sua igreja de 1712 ficou coberta por dunas de areia por quatro décadas, desde 1898. Em entrevista, ele contou do estado deplorável da igreja e da presença de indígenas “já integrados”. Se, por um lado, o cenário era de ruína, por outro, a desolação maior seria a “integração” dos Tremembé. Ao afirmar, décadas depois, que as

tradições indígenas teriam se “perdido”, Rescala reproduzia o argumento da perda cultural e assimilação dos povos indígenas no Nordeste:

Olha, naquela época não havia gravador; mas eu nunca vi aparecer tanto índio. Eu pensei que era um povoado pequeno. Mas veio índio de todo lado. Foi uma festa belíssima! Aquelas danças, as cantigas deles foram coisas que me emocionaram muito. E isto tudo perdido! (Serviço de Patrimônio Histórico Artístico Nacional, 1988, p. 7).⁶

Quanto a Rescala, não o vejo como um pioneiro do Sphan, mas como um agente técnico-intelectual que compunha uma rede ampla e heterogênea de especialistas a fim de mapear e produzir documentos culturais ao redor do país.⁷ Além da esfera de ação do Sphan, deve-se salientar que o Serviço de Proteção aos Índios (SPI) iniciara, desde a década de 1920, modos de intervenção administrativa e tutelar entre os *remanescentes* indígenas do Nordeste. Os modos de mobilização social e étnica dos indígenas no Nordeste chocavam-se com a incipiente atuação do SPI, tal como diz Oliveira (2004, p. 19): “o órgão indigenista [...] sempre manifestou seu incômodo e hesitação em atuar entre os ‘índios do Nordeste’, justamente por seu alto grau de incorporação na economia e na sociedade regionais”. Deve-se acrescentar que

6 “Ah, em Almofala. Havia lá a tribo dos índios Tremembé, já integrados, como disse. Eles resolveram então me fazer uma proposta: cantar pra mim. Juntar aquele povo e cantar. Mas eu tinha que fornecer cachaça à vontade para eles. Isto, naturalmente, foi o dono da venda que combinou com eles para me fazerem esta proposta” (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1988, p. 7).

7 Os agentes técnicos “viajantes” do Sphan podiam ser Rescala, Estevão Pinto (etnólogo), ou fotógrafos que faziam trabalhos comissionados, tal como Victor Gautherot (Segala, 2005).

categorias como aculturação ou integração eram usadas pela etnologia brasileira da época para caracterizar populações que, por terem se “misturado” aos “brasileiros”, evidenciavam “perda cultural”, o que corresponde à uma perspectiva intelectual e político-administrativa associada também ao patrimônio. Tratava-se de uma “etnologia das perdas” (Oliveira, 2004). Sem contar com o SPI, era alarmante a situação das populações vistas como *remanescentes* indígenas no Ceará. Se a situação era de suposta *perda cultural* e ausência de ação indigenista, o que motivava as visitas aos *remanescentes*?

O etnólogo Carlos Estevão de Oliveira, diretor do Museu Goeldi, também visitou Almofala em 1940, onde reuniu vasto conjunto de cultura material *remanescente* indígena, além de fotografar os moradores do lugar, a igreja em ruínas e a dança do *torém* que, talvez, seja seu primeiro registro fotográfico (Athias, 2016; Gomes, 2011). Tudo isso compõe parte de uma extensa coleção etnológica de Oliveira, cujas fotografias sublinham focos objetificados de modo imagético, que mostram a relação entre a igreja arruinada, uma paisagem movente de areia, habitada por *descendentes* de indígenas. Mesmo fora do alcance público por décadas, essas fotos compõem um exemplo prematuro da imaginação cultural que passou a se amalgamar sobre o *torém*. Também assombrou Carlos Drummond de Andrade, que trabalhava no Sphan:

Diante de algumas fotografias pertencentes ao arquivo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, assalta-me o desejo de convocar os poetas, os sociólogos, os pintores, os romancistas e os músicos do Brasil e pedir-lhes que

vejam, mas vejam longamente a igreja de Almofala. [...]. Almofala, como Tróia, não é: foi. (Andrade, 1946).

Se as igrejas foram tema de seus poemas, Drummond, como servidor do Sphan, tinha objetivos claros, pois estava a cargo da inscrição dos bens a serem tombados e a

constituição de um acervo para a biblioteca e a formulação de uma lógica para o arquivamento de toda a documentação produzida no órgão, constituindo, progressivamente e de modo peculiar, um acervo de documentação variada acerca do patrimônio histórico e artístico nacional, arquivado pelo endereço do bem cultural. (Chuva, 2003, p. 318).

Embora seja um *corpus* documental que foi sendo produzido para o futuro tombamento da igreja de Almofala, deve-se considerá-lo em paralelo com as práticas da CDFB duas décadas depois, embora sigam por direções diferentes, a depender da visão do que é patrimônio: monumento e/ou bem cultural? (Gonçalves, 1996). Na crônica *Areia e vento*, Drummond chega a dizer:

Outra fotografia, esta de há poucos anos, tirada por um representante da repartição, o pintor Rescala, mostra a fachada inteira, liberta do areial, e o mesmo óculo deixa passar o mesmo céu, prolongando a visão através de regiões desoladas. Os caboclos conseguiram, após 37 anos, remover a duna imensa, mas o templo está ermo e inútil, presidindo a solidão do lugar. (Andrade, 1946).

Em outro trecho, Drummond reforça o tom melancólico sobre o estado da igreja, mas a linguagem poética e as metáforas que usa não devem ser interpretadas apenas por seu sentido

literário.⁸ Seguindo Gonçalves (1996), creio que Drummond fala da igreja de Almofala como um “monumento do passado” que, após um processo lento de deterioração, “ficou sendo uma lembrança” (Andrade, 1946). É isso que Gonçalves define como a “retórica da perda” que salienta em texto a “perda de autenticidade” desgastada pelo tempo. O uso da metáfora de Tróia para pensar Almofala é evocativa. Se o Sphan foi criado como órgão estatal de salvaguarda do patrimônio, é porque ele “é percebido a partir de uma condição de possível ‘perda’, cabendo às agências de preservação resgatá-lo de um suposto processo de declínio e desaparecimento” (Gonçalves, 2015, p. 216). Mas como os Tremembé se apresentam a Drummond? Ora como “mortos”, ora como sobreviventes, “poucos e melancólicos”, “de sangue puro ou mestiço”. Como “caboclos” ou *remanescentes*, perderam sua ‘autenticidade’ cultural. A linguagem retórica da perda que pauta e mobiliza a política de patrimônio do Sphan coexistiu e convergiu com a etnologia das perdas culturais no caso dos indígenas no Nordeste.

Como síntese inicial, as preocupações quanto à igreja de Almofala e ao *torém* revelam ideias sobre patrimônio e a presença *cabocla/remanescente* no Ceará, mas tornam patente como viagens, objetos e fotografias apontam para relações mantidas e para os projetos institucionais implementados. Foram iniciativas

8 “Almofala (esta linda voz árabe quer dizer campo, arraial onde se reside por algum tempo) é uma aldeia morta, de mortos tremembés. E os que estão vivos, já disse não perderam somente sua igreja da Conceição; perderam também suas terras mesquinhas. Mas, isto é outra história. Vinde poetas e vinde sábios, vinde celebrar comigo este caso de vento e areia, e o índio disperso, e a soterrada igreja” (Andrade, 1946).

de formação de um *corpus* documental e de colecionamento, visando o futuro tombamento da igreja. Mostra como se engendra uma imaginação cultural sobre patrimônio e etnicidade a partir de significados de perda material e cultural, impasse real para a construção de um projeto de nação, tanto para o Sphan (Chuva, 2003; Gonçalves, 1996) como para o SPI (Oliveira, 2004).

Por sua vez, o Instituto do Ceará (IC, fundado em 1887) era uma entidade que reunia quadros de elite social e intelectual que mantinham posições dominantes na esfera pública. Sem a presença de universidades modernas até meados do século XX,⁹ o IC era uma das poucas instituições de produção intelectual no estado. Desde sua fundação, o IC edita revista de grande amplitude temática que se destaca pela publicação de estudos de história e antropologia, apresentando modos de entendimento socialmente hegemônicos. Além disso, o IC mantinha o fito de conservar documentação e coleções de cultura material, o que criaria antecedentes para a pesquisa da equipe da CDFB no Ceará a partir dos estudos feitos por dois de seus membros: Thomás Pompeu Sobrinho e Florival Seraine. Os dois mostram facetas distintas do que se entende como pesquisa etnológica e etnográfica.¹⁰

Thomás Pompeu Sobrinho pertencia a uma família cearense renomada, cujos membros atuaram em posições políticas e institucionais desde o século XIX. Engenheiro de formação, Pompeu

9 A existência das universidades brasileiras atuais, como espaços de formação de quadros técnicos, se constituiu a partir de 1930, mas irregularmente. A Universidade Federal do Ceará foi criada em 1954.

10 Realizei pesquisa em todos os números da Revista do IC entre 1930 e 1980, inclusive as atas das reuniões do Instituto, o que permite o entendimento de suas atividades.

Sobrinho presidiu o IC de 1938 a 1967. Com vasto conjunto de escritos publicados na *Revista do IC*, seus estudos caracterizam-se pelo viés historicista ou difusionista. Não chegou a realizar pesquisa empírica, escrevendo artigos e livros de revisão bibliográfica sobre arqueologia e linguística dos indígenas no Ceará, inclusive o artigo *Os índios Tremembés* (Pompeu Sobrinho, 1951), embora se fiasse nas informações obtidas em Almofala por Carlos Estevão de Oliveira e por Florival Seraine. Este último, por sua vez, era médico e trabalhou em órgãos públicos da área previdenciária, porém, ficou mais conhecido como *folclorista*. Em meados dos 1940, começou a participar do IC e a escrever artigos na revista do instituto. Foi, sobretudo, a figura chave na criação e manutenção da Comissão Cearense do Folclore (CCF), aspecto que o distinguia de Pompeu Sobrinho, que não se voltava para a questão. Quatro anos separam o artigo etnológico-bibliográfico de Pompeu Sobrinho do artigo de Seraine (1955), *Sobre o Torém: dança de procedência indígena*, quando seu autor já tinha presença significativa nas instituições intelectuais cearenses e participava do movimento folclórico brasileiro. Seguindo um viés empírico de pesquisa, Seraine fez visitas esporádicas à Almofala, “habitat dos descendentes dos indígenas regionais”, do final da década de 1940 até, ao menos, 1977, o que nos permite reconstituir sua prática de pesquisa entre os “caboclos”, “procedentes diretos (netos) de silvícolas” (Seraine, 1977). Como folclorista, interessava-se pela persistência da linguagem e das culturas indígenas por meio do *torém*, o que indica a importância que música e dança tinham para ele. Os estudos folcloristas de Seraine preocupavam-se,

sobretudo, em documentar de modo urgente o folclore e a cultura popular enquanto ainda existissem.

A partir de produção intelectual das décadas de 1950 a 1970, o *torém* foi definido por *folcloristas*¹¹ cearenses e outros pesquisadores como fenômeno cultural híbrido entre o etnográfico e o folclórico (Seraine, 1955). Em outro artigo, expliquei que o “fenômeno etnográfico é tomado como um domínio de alteridade absoluta, próprio das ‘culturas primitivas’, enquanto o ‘folclórico’ toma forma das expressões culturais ‘populares’, denotando traços regionais originados ao longo da formação do povo cearense” (Valle, 2005, p. 197). Em termos gerais, a diferenciação entre etnográfico e folclórico sugere que as tradições culturais, inclusive as musicais, devem ser tratadas como sendo a “salvaguarda dos valores de cada nação” (Carlini, 1994, p. 8), sobretudo ajudando a explicar a “formação étnica do povo brasileiro” (Carlini, 1994, p. 13; Travassos, 1997). É possível afirmar que o *torém* se tornou, para os folcloristas, uma expressão cultural importante para a reflexão sobre a continuidade do folclore e o risco de “desaparecimento”, o que explica, portanto, a urgência em documentá-lo.

Outra informação crucial é que o músico Alencar Pinto, supervisor da coleção dos DSFB e coordenador da equipe da CDFB que visitou Almofala, presenciara o *torém* duas décadas antes da pesquisa. Desde os 1940, soubera da dança, o que “despertou-lhe a curiosidade”. Buscou a literatura existente, inteirando-se mais

11 Folclorista é, de fato, uma categoria que não deve ser naturalizada, pois, segundo Vilhena (1997), teve ressignificações variadas de acordo com os contextos e tempos.

com o cearense Gustavo Barrozo, então diretor do Museu Histórico Nacional. Em terceira pessoa, ele diz:

Já em 1952, sendo convidado pelo então Prefeito de Itapipoca, Dr. Perilo Teixeira, parente e amigo, para assistir as festas de inauguração da rede pública de iluminação elétrica da referida cidade, teve a grande oportunidade de conhecer de perto a dança do torém, que a seu pedido o Prefeito fez constar da programação destes festejos. [...] Foi emocionado que presenciou a dança do Torém. Entrevistou o chefe do grupo, Zé Miguel, e esteve com os participantes da dança, na hospedaria em que se achavam.... Depois deste encontro em Itapipoca pôde trocar em palestra com Gustavo Barrozo, as impressões sobre os *caboclos de Almofala*. [...]. Depois de 23 anos realiza seu intento de divulgar um estudo sobre aquela expressão indígena”. (MEC/DAC/FUNARTE/CDFB, 1976, p. 121).

Foi mais um cearense capturado, “emocionado”, pelo *torém* e suas cantigas. Imagino o que as canções, entoadas e dançadas por pessoas com perfil social tão específico, o dos *caboclos de Almofala*, deveriam causar na percepção daqueles cearenses, habituados a uma imaginação cultural de um passado indígena desaparecido, retratado em *Iracema*, o romance de José de Alencar. Em suma, as diversas viagens a Almofala e os contatos realizados com os *caboclos* do lugar expõem os fluxos de pessoas entre cidades que sediavam espaços de produção intelectual e órgãos da administração pública. Havia uma rede social de pessoas que se conheciam, tinham apreço mútuo, partilhavam relações familiares, às vezes trabalhavam juntas e produziam intelectualmente sobre a mesma temática. Essas experiências, interesses e

contatos pessoais e intelectuais, conformam uma visão sobre o folclore e as tradições populares que resultarão, depois, em políticas públicas mais definidas de documentação e colecionismo. É importante, assim, considerar as linhas de articulação entre diferentes pessoas e suas instituições para pensar como foi idealizada e conduzida a pesquisa da equipe da CDFB em 1975.

Em “defesa do folclore brasileiro”: pesquisa, colecionismo e modos de governo

Na década de 1940, a grande variedade de projetos e iniciativas de estímulo à pesquisa do folclore e da cultura popular, em sua amplitude (governamentais ou não), passou a ser unificada por meio do chamado movimento folclorista brasileiro e articulou-se em termos institucionais à fundação, em 1947, da Comissão Nacional do Folclore (CNFL) como instância governamental (Vilhena, 1997). Essa dimensão política nacional voltada para o folclore, que engloba as ações e iniciativas locais, deve ser destacada. A CNFL estimulou que comissões estaduais de folclore fossem criadas, estabelecendo uma rede de entidades que se articulavam com o projeto de defesa e “salvaguarda” do folclore. No Ceará, foi criada a Comissão Cearense de Folclore (CCF) em 1948, reunindo estudiosos como Florival Seraine.

Em 1958, uma conquista decisiva da CNFL foi a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), vinculada como “órgão flexível” ao Ministério da Educação e Cultura (MEC) (Vilhena, 1997). Dentre suas principais “finalidades”, a CDFB

pretendia incentivar e realizar pesquisas e levantamentos folclóricos; proteger o patrimônio folclórico, as artes e os folguedos populares; organizar cursos de formação de pessoal especializado, organizar, exposições e festivais, lançar publicações e divulgar o folclore brasileiro, além de criar museus, bibliotecas etc. A princípio, os recursos do órgão seriam oriundos da União, do orçamento dos estados e municípios, contribuições de entidades privadas, donativos etc. Seria incentivada a assinatura de convênios entre a CDFB e as entidades públicas dos diferentes níveis e organizações e empresas privadas. De fato, dentre estes tantos objetivos, a maioria não foi realmente viabilizada. Porém, na gestão de Édison Carneiro na direção da CDFB foi criada a Biblioteca Amadeu Amaral (RJ) e a *Revista Brasileira de Folclore* passou a ser publicada, além de ser cogitada a criação do Museu de Folclore (Vilhena, 1997, p. 107), o que ocorreu em 1968 (Oliveira, 2011). Carneiro foi o responsável por iniciar a “composição de documentários fonográficos e fotográficos” a partir da CDFB (Vilhena, 1997, p. 106), o que posteriormente se tornará uma meta da campanha e resultará na coleção *Documentários Sonoros do Folclore Brasileiro*.

Por ora, é importante destacar que se evidenciou, portanto, um processo de gradativa autonomização de um campo institucional e de ações voltadas para o folclore em articulação com as práticas estatais (Cavalcanti; Vilhena, 1990). Os estudos do folclore alcançaram uma pujança na década de 1950 e 1960, em especial a partir das instâncias, eventos e instituições que abrigavam e apoiavam a pesquisa folclorista, vista como uma

“mediação necessária na relação entre os ‘intelectuais’ e ‘povo’” (Cavalcanti; Vilhena, 1990, p. 79), o que permite recuperar certos pontos sobre o tema da mediação explicitados antes, mas adianta questões a serem refletidas nesse artigo sobre quem tem a capacidade ou não de fazer pesquisa, coletar, manter e governar o *corpus* documental e as coleções das tradições populares. Quais são os limites do “povo” para isso? Para tanto, a pesquisa folclorista era vista como urgente: “Nos congressos do folclore, a ação, contudo, é pensada em certo sentido contra o tempo, contra o progresso avassalador: não tanto reconstruir, mas sobretudo preservar” (Cavalcanti; Vilhena, 1990, p. 77). Vilhena estabeleceu o ano de 1964 como recorte limite de sua pesquisa, de modo que não conseguimos saber das atividades e desdobramentos da CDFB durante a década de 1970, que, para o autor, foi um período de “refluxo do folclorismo brasileiro” (Vilhena, 1997, p. 145).

Por sua vez, sabe-se que os governos militares tiveram interesse de estimular, legislar, institucionalizar e controlar as diversas formas de criação e produção cultural, inclusive as expressões culturais populares. Com o decreto n° 56.747, o governo Castelo Branco instituiu o Dia do Folclore (24 de agosto) a fim de “assegurar a mais ampla proteção as manifestações da criação popular, não só estimulando sua investigação – estudo, como ainda defendendo a sobrevivência dos seus folguedos e artes, como elo valioso da continuidade tradicional brasileira” (Diário Oficial da União, 1965). A CDFB figurava como responsável por estimular os eventos comemorativos do Dia do Folclore, vistos

como centrais para a “formação cultural brasileira”, o que reflete significado especial para a ideologia dominante da época. Em 1966, Castelo Branco criou o Conselho Federal de Cultura (CFC) que teve forte influência política na gestão estatal da cultura no país (Calabre, 2009). Para essa autora, o CFC teve “existência e atuação efetivas”, além de contar com orçamento próprio, e “executou uma parte significativa dos objetivos traçados, sempre custeados com dotações extras” (Calabre, 2009, p. 71-2). O CFC atuou em quatro setores: artes, letras, ciências humanas e patrimônio – o que mostra seu amplo alcance, incluindo atuação e intervenção sobre o folclore e a cultura popular, que, junto do patrimônio, são importantes para este artigo sobre a atuação da CDFB em Almofala. Dentre os membros do CFC, estavam Rodrigo Melo Franco, diretor do Sphan desde sua criação, e o cientista social Manuel Diégues Junior.

Em suma, se houve incentivo à cultura, ele foi orientado de acordo com a visão ideológica dos governos militares, tal como presente em relatórios anuais da CDFB: “Tem sido dada grande ampliação ao sentido cívico do Folclore e, em 1970, foi incluído obrigatoriamente entre as comemorações do Dia da Pátria” (MEC/DAC/CDFB, 1970). Como disse Oliveira (2011, p. 93), “já que a aproximação com a academia havia sido frustrada, os intelectuais do folclore aproximaram-se do Estado”. Apesar do apoio público de Renato Almeida, diretor da CDFB, ao regime militar (Oliveira, 2011), o orçamento do órgão não atendia às expectativas, dificultando a execução da maioria das propostas de Almeida,

negociadas com as comissões estaduais do folclore, o que resultou em tensões e rupturas, inclusive por parte do coordenador da CCF, Florival Seraine, que renunciou ao cargo em 1968.¹²

Durante o governo Médici (1969-1974), foi dado um passo adiante a fim de viabilizar iniciativas e executar projetos governamentais na esfera “oficial” de cultura. Houve a criação do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) a partir da reformulação da estrutura administrativa do MEC (Calabre, 2009, p. 76). Deve-se ressaltar que a CDFB passou a ser vinculada ao MEC/DAC, ainda sob a coordenação de Renato Almeida. Em agosto de 1973, MEC/DAC foi o responsável por lançar o Plano de Ação Cultural (PAC), o que fortaleceu a área de cultura dentro do MEC. Mesmo assim, a CDFB não conseguiu atender suas expectativas. Os relatórios anuais do órgão, assinados por Almeida, indicam sua insatisfação ano após ano com a “falta absoluta de recursos financeiros” da CDFB, sobretudo no período de 1970 a 1973. Somente com o governo de Ernesto Geisel (1974-79) houve uma mudança mais significativa para a CDFB. O novo ministro empossado no MEC, Ney Braga, propôs que o PAC incrementasse “ação sistemática no campo do incentivo e da difusão culturais” (Calabre, 2009, p. 78), o que, segundo a autora, articulava-se também ao objetivo de “preservação e defesa dos bens culturais”

12 As cartas entre Renato Almeida e Florival Seraine indicam expectativas e queixas do presidente da CCF e as tergiversações de Almeida pela falta de recursos. Ao ser indicada para a coordenação da CCF, Cândida Galeno responde a Almeida lamentando a saída de Seraine: “Ninguém aqui com a autoridade técnico-científica dele para orientar os nossos trabalhos, e creio que esse seu afastamento foi motivado pela absoluta falta de ajuda, por parte da Comissão Nacional, para que levássemos adiante qualquer pesquisa, ou a publicação sequer de um simples boletim com os nossos trabalhos” (Galeno, 1968).

(Calabre, 2009, p. 78). Houve progressiva reestruturação da administração federal com a criação de órgãos federais (Calabre, 2009), além de situações e eventos que estimularam a criação da Política Nacional de Cultura (PNC), regulamentada em 1975. Para o MEC/DAC, foi designado Manuel Diégues Jr., que atuava na CFC e foi um dos fundadores da CDFB, cuja direção ficou sob a chefia de Bráulio do Nascimento,¹³ outro folclorista fundador da Campanha, substituindo Almeida. Em dezembro de 1975, houve a criação da Fundação Nacional de Arte (Funarte), vinculada ao MEC/DAC e que incluía a CDFB, que foi anos depois incorporada ao Instituto Nacional do Folclore (INF, 1980-8). Seus quadros técnicos contavam com a filha do presidente, Amália Geisel, o que contribuiu para a valorização da agência governamental e a promoção do colecionismo folclórico e cultural.¹⁴

Assim, a hipótese do “refluxo do folclorismo brasileiro” (Vilhena, 1997, p. 145) deve ser atenuada, pois se houve o enfraquecimento do “movimento folclórico”, foram fortalecidas as políticas culturais do Estado e a implementação de projetos específicos sobre folclore e cultura popular, que respondiam às expectativas dos folcloristas duas décadas antes. As pesquisas do MEC/DAC/CDFB podem ser vistas como formas de conhecimento (Cohn, 1987), cujo objetivo de coleta, preservação e representação

13 O paraibano Bráulio de Nascimento foi membro ativo do “movimento folclórico brasileiro”. Na CDFB, foi secretário da Revista Brasileira de Folclore. Nascimento chefiou o MEC/DAC/CDFB até 1982.

14 Em 2003, o INF passou a ser vinculado ao Iphan e renomeado como Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. A partir de 1985, Amália Lucy Geisel foi diretora do INF. Ver sua entrevista aqui: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/historia-oral/entrevista-tematica/amalia-lucy-geisel-1>

cultural do folclore e de tradições culturais, codificadas em produtos culturais (publicações ou discos) aproximavam pessoas que tiveram uma trajetória importante no movimento folclórico da década de 1950 e continuaram atuando durante o regime militar, então em posições e atividades governamentais, seja por meio da criação de museus, seja por meio da organização de eventos folclóricos etc. Há uma linha de continuidade que precisa ser entendida, que articula o período anterior ao golpe de 1964 e os desdobramentos institucionais durante os governos militares. Verificou-se, portanto, um período de valorização político-ideológica gradual e crescente do folclore, inclusive do incentivo e fomento à pesquisa a partir da PNC.¹⁵

Com essa situação favorável, o MEC/DAC/Funarte/CDFB teve amplas condições institucionais de realizar projetos, ações e produções culturais. Se a *Revista Brasileira de Folclore* (1961-1976) teve relevância na divulgação da cultura popular, ela foi sucedida por outras coleções e séries, os *Cadernos do Folclore* (1975), a expansão da série *Folclore Brasileiro* e a manutenção da coleção *Documentários Sonoros do Folclore Brasileiro*, muito mais eficaz, pois estimulava as sensibilidades por meio de formas expressivas musicais populares. Sendo projetos culturais de interesse da administração pública federal, tanto a *Revista*, os *Cadernos* como os *DSFB* se materializaram na forma de coleções para ampla divulgação nacional, ou seja, estamos lidando com a expansão de

15 Se Renato Almeida queixava-se ao MEC/DAC dos poucos recursos, eles passaram de cerca de 150 mil cruzeiros (1973) para mais de 1 milhão de cruzeiros (1977) durante a gestão de Manuel Diégues Jr. no DAC (1974-1979). Ver documento do órgão de 1978 disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=memoriadefesafolclore&pagfis=21819>.

práticas e modos de governo (Bennett *et al.*, 2017) voltados ao folclore e à cultura popular, estimulando o civismo, a identidade nacional e a cultura brasileira por meio de materiais educacionais. Foi ampliado o financiamento de pesquisas folclóricas locais, que podiam posteriormente se tornar um volume dos *Cadernos do Folclore*, até complementado com um disco dos DSFB.

Desse modo, a segunda metade da década de 1970 evidenciou investimentos políticos e orçamentários do Estado na área, resultando em mais pesquisa, documentação, colecionismo e produção cultural folclórica. Assim, projetos como a coleção *Documentos Sonoros do Folclore Brasileiro* (DSFB), iniciada, de fato, entre os anos de 1971-72, se impõem como objeto de interesse. A princípio, a proposta da coleção dos DSFB se adapta muito bem aos objetivos de “preservação” e “difusão”, a partir de uma política cultural pautada no colecionismo como um modo de governo de coletividades ou comunidades que ainda mantêm expressões folclóricas e que possam ser alvo de estratégias de difusão cultural que servirão para educar a “população nacional” sobre o “folclore brasileiro”. De fato, a coleção DSFB respondia à uma atualização institucional de valorização do folclore e da cultura popular. Com a coleção, boa parte das “finalidades” do Decreto nº 43.178, que criou a CDFB, eram concretizadas com a produção fonográfica industrial de discos voltados ao grande público, cuja finalidade seria a distribuição e até comercialização deste produto cultural “autêntico”, o folclore. Com uma indústria e um mercado fonográfico descomunal na década de 1970, os discos

compactos dos *DSFB* teriam grande apelo popular. Todavia, é crucial saber se essa situação era vivida pelas próprias pessoas e grupos que, como músicos, produziam as expressões culturais e artísticas dos *DSFB*.

Em seus 16 anos de duração (1972-1988), a coleção *DSFB* foi dirigida, sobretudo, por Bráulio do Nascimento, seu “produtor executivo” e diretor da CDFB, mas a supervisão técnica esteve a cargo de Aloysio de Alencar Pinto por quase todo o período de produção e lançamento de discos da coleção. Desse modo, por sua vinculação central no projeto, creio que a atuação de Alencar Pinto deve ser destacada. Foram produzidos e lançados, ao todo, 46 discos de vinil dos *DSFB*, dentre eles, 44 discos compactos de vinil (7”, 33 $\frac{1}{3}$ RPM) e dois LP, os últimos da coleção. Ficou evidente que, se houve regularidade anual de produção e lançamento de discos ao longo da duração da coleção, houve um período áureo de maior produção, 1975 a 1980, quando foram lançados 24 discos, ou seja, mais da metade da coleção. Especialmente, os anos de 1976 e 77 tiveram, cada um, seis lançamentos de discos dos *DSFB*. Esse foi o período em que o MEC/DAC ficou sob a direção de Diégues Jr. A meu ver, isso traz uma diferença significativa na condução do projeto por Bráulio de Nascimento e Alencar Pinto, evidentemente com maior aporte de recursos para viagens de pesquisa, composição de equipes, gastos com material, etc.

Alguns aspectos do histórico dos *DSFB* merecem discussão. De início, a coleção lançou apenas discos a partir de gravações co-

letadas e arquivadas por folcloristas ligados a CDFB em décadas anteriores. Isso foi usual de 1972 a 1975, talvez em razão da falta de recursos da CDFB para pesquisas *in loco* e para o processo de produção fonográfica. Assim, seis DSFB tiveram suas gravações feitas entre os anos de 1955 e 1960, tal como o caso do folclorista Théo Brandão (Chaves, 2012), cujas gravações de pesquisa, feitas nos 1950, ao serem *preservadas*, viraram três discos, mas também os registros sonoros oriundos do *levantamento folclórico* em Januária (MG), apoiados de modo institucional pela CDFB e pela prefeitura local (Fonseca, 2008). A partir de 1974, inicia-se a produção de discos dos DSFB resultantes de pesquisas de campo financiadas pela CDFB. Dentre os 46 discos lançados, 40 deles foram fruto de pesquisas de campo na própria época. Em resposta às demandas estaduais da CDFB, a coleção DSFB seguiu uma proposta bem abrangente e produziu discos de manifestações folclóricas brasileiras de diferentes estados, como, por exemplo: o fandango (SP); o ticumbi (ES); o tambor de crioula (MA); o boi calemba/Pintadinho (RN); a cambinda (PB); o fandango de Pajuçara (AL); o fado de Quissamã (RJ); a taieira (SE); o cururu (MT), etc. No caso do Ceará, cinco discos foram produzidos, três deles resultantes da pesquisa coordenada por Alencar Pinto e outros dois resultantes de projetos/pesquisas individuais.¹⁶

As equipes contavam tanto com pesquisadores mais experientes, que também atuavam em comissões estaduais de folclore, quanto com aqueles mais jovens que estavam se profissionalizando nas ciências sociais ou na antropologia. Há ainda padrões

16 Foram o DSFB 23 da banda Cabaçal do Crato (1978) e o DSFB 39 de Aboios (1983).

recorrentes no caso dos trabalhos de gravação, montagem e supervisão dos discos produzidos. Deve-se destacar o aporte de “técnicos de som” e de audiovisual, às vezes *in loco*, outras vezes apenas em estúdios de gravação, tais como o da Rádio MEC (Rio e Brasília), do Museu da Imagem do Som (RJ), sediados em órgãos estatais que serviram para gravação e montagem de discos. Isso não é mero detalhe, pois as tecnologias de gravação passaram a ser louvadas para o “registro” do folclore musical, haja vista a importância dada à acurácia, precisão e às múltiplas versões de caráter expressivo de culturas tradicionais, o que avizinhou folcloristas artistas, músicos e antropólogos (Bartók, 1976; Carlini, 1994; Goody, 2010; Pereira, 2016). Alguns técnicos de som eram regularmente chamados, dentre eles José Moreira Frade, ligado a CDFB, que merece destaque por ter atuado em ao menos 16 projetos de discos dos *DSFB*. Tendo em vista essa contextualização das políticas públicas de cultura e da criação de espaços institucionais e administrativos em relação ao folclore na década de 1970, convém focar as atividades da equipe da CDFB no Ceará.

Folcloristas em ação

Após dez anos de a ideia ser tratada em troca de correspondências entre Florival Seraine da CCF e Renato Almeida, um convênio foi assinado, em 1975, entre o MEC/DAC/CDFB e o Serviço Social da Indústria (Sesi) para um “levantamento folclórico” no litoral do Ceará. A equipe responsável pela pesquisa era composta por quatro membros. Pela CDFB, a coordenação da pesquisa ficou a

cargo de Aloysio de Alencar Pinto (1911-2007), que era “técnico em assuntos culturais” do MEC/DAC e supervisionava, como foi dito, a coleção dos DSFB, portanto uma pessoa chave nesse projeto de colecionismo cultural de uma agência governamental. Além dele, a equipe era composta pela folclorista Zaíde Maciel, pela musicista Irany Leme e por José Moreira Frade, técnico em audiovisual do MEC/DAC/CDFB. Realizada de novembro de 1975 a janeiro de 1976, a equipe viajou para os municípios de Aquiraz, Fortaleza, Caucaia, Camocim e Acaraú, onde ficava Almofala.

No Ceará, o Sesi foi o principal apoiador da pesquisa da CDFB, o que não é um aspecto menor, pois aponta para o estímulo, na época da ditadura, aos acordos e projetos entre “órgãos federais” e o empresariado privado, que se mostravam por meio de grandes obras, mas também nas colaborações em favor da “promoção do folclore”. Isso mostra uma mudança de postura diante do folclore, visto, então, como entretenimento a valorizar o setor turístico nacional. Assim, o que chamamos hoje *parcerias público-privada* podem ser identificadas nos 1970, incentivando práticas estatais e modos de governabilidade que produziam coleções folclóricas que pudessem ser até comercializadas. É preciso dizer que o Sesi era dirigido pelo empresário cearense Tomás Pompeu de Souza Brazil Neto, presidente da Confederação Nacional da Indústria, primo do etnólogo Tomás Pompeu Sobrinho (IC), o que revela como as relações familiares, de ami-

zade e de origem de uma rede social dominante articulavam-se em diversos espaços institucionais.¹⁷

Aloysio de Alencar Pinto não era apenas um “técnico” da CDFB. Cearense de nascimento, sua trajetória como renomado pianista, formado no Instituto Nacional de Música na década de 1930, e compositor, já era bem conhecida, tendo um longo histórico de apresentações solo e em concerto no exterior, o que mostra uma carreira de pianista muito bem firmada no mundo musical erudito.¹⁸ Como outros compositores da época, Alencar Pinto tinha também interesse por *folclore musical*, música brasileira e cultura popular. Há uma estreita relação entre a formação em Conservatórios e Escolas de Música e o interesse por folclore musical, pois isso aparece seja em Mário de Andrade, seja em Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (Mendonça, 2007) e Guerra Peixe (Barros, 2017). Todos eles foram responsáveis em organizar e coordenar missões e levantamentos folclóricos, bem como em criar coleções de folclore musical. Segundo Pereira (2020), Alencar Pinto chegou a fazer um curso de folclore com Renato Almeida e apresentou trabalhos em eventos folcloristas durante o período áureo do movimento folclórico brasileiro, além de ter escritos não publicados sobre o tema. As informações obtidas sugerem um interesse no estudo do folclore musical e na divul-

17 Tomás Pompeu de Souza Brasil Neto (1908-1985) foi presidente da CNI de 1966 a 1977, mas, durante o período, também foi diretor nacional do Sesi.

18 A trajetória de Aloysio de Alencar Pinto ainda merece maior atenção. Ele foi membro titular da Academia Nacional de Música e da Academia Brasileira de Música, o que evidencia o prestígio e o reconhecimento que tinha na área. O único artigo acadêmico encontrado a este respeito é de Pereira (2020).

gação das sonoridades populares brasileiras, a fim de atender um público não especializado e contribuir para a apreensão da diversidade cultural no país e suas implicações para a percepção da identidade nacional. Por muito tempo, atuou na Rádio MEC/RJ como diretor de programação, dedicando-se à divulgação da música popular.¹⁹ São diversos os fios que associam Alencar Pinto ao folclore, sejam esses de sua formação, sejam de sua carreira musical, em que a cultura popular está em diálogo com a inovação do “erudito”, constituindo uma esfera híbrida de modernidade musical nacional, tal como em Béla Bartók (Travassos, 1997). Suas harmonizações e gravações de melodias folclóricas indicam seus interesses de pesquisa, sua recriação musical e, assim, as propostas de divulgação cultural e educacional a partir de orientações eruditas — isso se verificou em seus *Acalantos do Folclore Brasileiro* (PEREIRA, 2020). Mas estes fios do folclore também se institucionalizaram a partir da década de 1970, com sua vinculação como “técnico” do MEC/DAC/CDFB. Essa gradual integração entre a carreira de músico e a de pesquisador é, a meu ver, essencial para entender sua trajetória de vida, seus trabalhos e projetos pessoais, aproximando-o do folclore musical em um período em que este estava sendo muito valorizado no campo da música erudita, no movimento folclórico, e pelas agências governamentais.

19 Na Rádio MEC, trabalhou com Haroldo Costa, ator e radialista negro, que tinha igualmente interesse no folclore musical e foi um dos fundadores do Teatro Folclórico Brasileiro. Ver <https://dicionariompb.com.br/artista/aloyisio-de-alencar-pinto/>. Acesso em: 15 mar. 2022.

Além de Alencar Pinto, a equipe era composta pela pianista e professora da Escola de Música da UFRJ, Irany Leme,²⁰ que estudou piano com Alencar Pinto e atuou igualmente como solista e camerista ao longo de toda sua vida, apresentando-se no país e no exterior. Contudo, é bom destacar a parceria profissional com seu mestre, Alencar Pinto, apresentando-se como pianista com ele em recitais e concertos. Tanto Leme como Alencar Pinto tinham um perfil acadêmico próximo, especializado em música erudita. Infelizmente não consegui encontrar informações mais extensas sobre a pianista, mas vale ressaltar que a Escola de Música foi a primeira instituição de ensino da área no país que teve a criação do Centro de Pesquisas Folclóricas, cuja relevância se expressou por meio da atuação de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (Mendonça, 2007). Ao ouvir as entrevistas gravadas na pesquisa, Irany Leme me pareceu manter uma relação empática e dialógica com os cantadores do *torém*.

Outra participante foi Zaíde Maciel de Castro, professora e técnica de educação do estado do Rio de Janeiro, que vinha pesquisando e publicando livros de folclore desde a década de 1960, sendo o mais conhecido sobre a Folia de Reis, cujo conteúdo era bem descritivo, detalhando suas etapas e funções internas, além de incluir fotografias e partitura (Castro; Prado, 1961). Ainda que fosse professora de educação física, Zaíde Castro ministrou cursos de danças folclóricas, lançou também o livro *Danças do Norte e do Sul* e fez parte da Comissão Nacional do Folclore (CNFL) e da Comissão Municipal de Folclore (RJ). Assim, era uma prota-

²⁰ Nascida no estado de São Paulo e falecida no Rio de Janeiro (1927-2013).

gonista do movimento folclórico brasileiro. Já tinha realizado pesquisa no Ceará, pois acompanhava o grupo que mantinha a dança da Cana Verde em Iguape desde 1967 que também se tornaria um disco da coleção DSFB. É importante salientar que Zaíde Castro era a pessoa de perfil mais “folclorista” na equipe. Assim, é curiosa, no mínimo, a total ausência de menção ao folclorista Florival Seraine no relatório da equipe, exceto como referência bibliográfica sobre o torém.

Além dos integrantes citados, a equipe contava com a presença de José Moreira Frade, vinculado aos quadros do MEC/DAC/CDFB, que, juntamente com um técnico de filmagem e de um técnico de gravação, ambos do SESI, registrou em áudio e imagem boa parte da pesquisa. Pode-se notar que a escolha dos quatro principais agentes que compõem o grupo de trabalho da CDFB correspondia também à importância dada ao perfil técnico ou especializado de todos os membros – em música, folclore e audiovisual –, o que retoma modelos anteriores de pesquisas folclóricas em equipe, tal como expliquei anteriormente. Assim, meu objetivo final aqui é refletir sobre as relações entre agentes ligados à CDFB, em termos de suas práticas de mediação com os *caboclos* (indígenas) de Almofala, e os efeitos de agenciamento que sua intervenção produziu, sobretudo no sentido de criar uma coleção de documentos e formas culturais específicas.

A equipe da CDFB produziu: 1) vasto conjunto de entrevistas de longa duração, registradas em áudio, com pessoas que organizavam socialmente essas tradições culturais em termos locais,

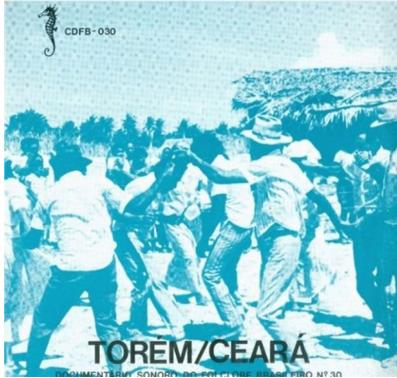
sem contar outras pessoas e agentes de atuação no contexto social, constituindo assim um valioso material de pesquisa etnográfica das relações ali apresentadas; 2) material fotográfico e audiovisual em película; 3) registros em áudio e gravações de formas culturais tradicionais, tal como a dança do torém, e ainda as cantigas e dança da Aranha, mantidas por um grupo que vivia na comunidade da Tapera, que fica cerca de 8 km de Almofala. Foi elaborado um relatório da pesquisa com mais de 200 páginas, além do conjunto de registros de imagem que ultrapassa 780 fotografias das pessoas e comunidades pesquisadas, caracterizando-as e representando-as a partir de certos critérios e princípios. Do total de fotos, 274 remetiam-se aos *caboclos* de Almofala. As cantigas do torém foram organizadas, selecionadas e editadas a fim de realizar a gravação de um disco compacto em vinil com 7 faixas, que compôs a coleção dos DSFB (nº 30, 1979).²¹ Além do torém, a equipe fez pesquisa e produziu mais 2 discos da coleção, mas eles não serão discutidos, pois o *torém* foi o principal foco do “levantamento folclórico”, tendo em vista a urgência na pesquisa para registro e preservação de *reminiscências* indígenas.²²

21 No disco DSFB 30, temos, no lado A: 1) a Louvação (pedido de licença)/O Veraniquatiá, 2) Água de manim/O Vidju/Monteguape/Canungadjá/Caninãna/Sara Mussará; 3) Guirará Tijú. No lado B, temos: 1) Agua de Manim/Gurái Puran/Brandim brandim poti, 2) Irapui nerém nembui/Mais o Pipi/Ereréquatiá, 3) Navura vai inché/Vamos pro Cuiabá, 4) Louvação (com maracá)/imitação da fala de Zé Miguel. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lmKb78ROUNY>. Acesso em: 27 mar. 2022.

22 Foram lançados também o disco do Coco dos jangadeiros de Iguape (DSFB 32, 1980) e a Cana Verde de Iguape (DFSB 37, 1982).

Folclore, práticas governamentais e colecionismo: um caso de mediação entre agentes técnico-intelectuais e remanescentes indígenas na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

Figuras 1 e 2 – Capa e contracapa do disco do torém – DSFB 30



Fonte: Arquivo pessoal.

A composição da equipe da CDFB sugere a importância de profissionais que pudessem se apoiar de modo rigoroso em um conhecimento simultâneo e aprofundado de áreas afins. Assim, o uso de fotografia e de filmagem por meio de um agente técnico, Moreira Frade, era pensado de modo complementar à pesquisa e registro do “folclore musical”. Segundo Carlini (1994, p. 33), na Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, a fotografia era pensada como meio de registro documental que reforçava a pesquisa etnográfica.²³ Tanto a Missão de 1938 quanto a pesquisa da equipe do CDFB privilegiaram a formação de um acervo de material sonoro, cuja finalidade incluía a gravação de discos de acetato reunindo manifestações e tradições culturais locais (Carlini, 1994). As duas pesquisas estavam baseadas em trabalho empírico e contato direto dos componentes das equipes com as pessoas alvo de seus objetivos e ações institucionais, em especial pessoas

23 Pode-se dizer o mesmo do trabalho de Michel Gautherot, contratado pelo Sphan (Segala, 2005).

e grupos que podem ser categorizados como das camadas populares e comunidades tradicionais específicas (eticamente ou não). A ênfase em pesquisa caracteriza a importância dada à coleta e ao colecionismo como meios de “preservação” do folclore musical a fim de se compreender o Brasil como nação (Carlini, 1994; Travassos, 1997). Talvez a grande diferença da CDFB em relação à Missão de 1938 foi o fato de os *DSFB* responderem a um colecionismo preservacionista como prática estatal e a um modo de se governar culturalmente os outros. Haveria um modo de governabilidade por meio da formação de coleções como os *DSFB*?

Ao ouvir as dezenas de gravações e entrevistas conduzidas pela equipe da CDFB, foi possível compreender muito mais do que se extrai do relatório final da pesquisa, tal como o registro de diversas situações e interações entre os agentes da CDFB e os *caboclos* de Almofala. Ficou bem aparente que as conversas e entrevistas eram conduzidas, sobretudo, por Zaíde Castro e Irany Leme. No caso de Alencar Pinto, era uma presença mais reservada, mas isso é mera suposição, enquanto a atuação de Frade é mais evidente na copiosa coleção de fotografias registradas por toda a viagem, mas sua voz é ausente. É necessário, então, discutir as dinâmicas societárias que envolveram os membros da equipe da CDFB, como mediadores técnico-intelectuais, e as pessoas que dançavam e cantavam o *torém*. Portanto, não estou considerando apenas o plano das políticas públicas de cultura e folclore tal como concebidas e elaboradas, mas, sim, os modos pelos quais elas eram implementadas na prática, o que exige

pensar nas relações interpessoais que envolviam dinâmicas sociais, às vezes assimétricas e até evidenciando relações de poder. Ou seja, os temas da prática, das intencionalidades e da agência devem ser tomados com cuidado e seriedade, pois as políticas públicas e as intervenções da administração pública são realizadas concretamente por pessoas específicas, cujas trajetórias, inserções e vínculos estão associados a redes pessoais e institucionais. Discuto isso agora a fim de refletir criticamente a respeito da formação dessa extensa coleção de discos de vinil, os *DFSB*, como uma prática técnica e institucional de colecionamento do folclore/cultura popular que é também um modo de governabilidade.

As gravações são reveladoras, pois conseguimos acompanhar as conversas, o *ethos* que motivava e expressava as relações entre as pessoas, o tom de voz, as interrupções, as perguntas feitas ou gritadas, as ameaças. Muitas pessoas aparecem falando, inclusive alguns poucos não indígenas que moravam nas cercanias de Almofala, tal como um comerciante local, Pedro Alves, que servia como mediador entre os agentes da CDFB, os indígenas e demais regionais. Nesse caso, os registros elucidam e expõem muito bem a dinâmica tutelar própria de técnicos/especialistas, “portadores e produtores de certos saberes que se cristalizam em setores da administração” (Souza Lima, 2002, p. 11), tal como a CDFB, e que se manifesta por meio de uma prática interpessoal, íntima, cuja rotina se reapresenta de modo persuasivo, por diversas vezes, ao longo das horas e horas de gravações e entrevistas. A meu ver, a folclorista Zaíde Castro personificou de

modo mais expressivo e objetivo essa relação de poder de caráter tutelar. Não estou querendo dizer com isso que os outros membros da equipe não fizessem o mesmo, mas, de algum modo, seu modo de atuação e experiência *in loco*, seu modo de agir, o *ethos* tão bem apresentado e registrado emocionalmente nas gravações sintetiza bem o meu argumento, contrariando todos os preceitos de escuta e dialogia, aos quais Bourdieu (2003)²⁴ se refere, na interação social que se dá por meio da entrevista e da conversa com o interlocutor.

Foi com Zaíde Castro que se tornou possível perceber um tom mais impositivo, coercitivo que, às vezes, combinava ou mesclava jocosidade e até agressividade. Isso acontecia com diversas pessoas que ela interagiu, sobretudo com os *caboclos* Tremembé que conheciam mais profundamente as diversas cantigas do to-rém. Ao saber que Leonor, filha da famosa Chica da Lagoa Seca, citada em artigos de Seraine (1955), era vista como a pessoa que mais conhecia as cantigas, Zaíde Maciel passou longas horas fazendo perguntas, incentivando-a a cantar enquanto o gravador registrava tudo. Conheci *Dona* Leonor durante minha pesquisa e era muito gentil e humorada. O atual cacique Tremembé, João Venâncio, é sobrinho neto dela. Ao ser apresentada para Leonor, Zaíde Maciel perguntou seu nome e ao receber a resposta, comentou inquisitiva e seca: “você já viu algum dia Marques do Nascimento ser nome de índio? De onde você tirou esse Mar-

24 Segundo Bourdieu, é “o pesquisador que inicia o jogo e estabelece a regra do jogo, é ele quem, geralmente, atribui à entrevista, de maneira unilateral e sem negociação prévia, os objetivos e hábitos, às vezes mal determinados, ao menos para o pesquisado” (2003: 695)

ques e esse Nascimento?” Leonor apenas disse que não sabia. Um homem por perto chegou a comentar que “foram os (*caboclos*) mais novos”. A conversa se desenrolou sobre a dança do torém e um diálogo muito interessante merece ser aqui transcrito para se entender a dinâmica da conversação. Alguns trechos curtos foram eliminados para facilitar o entendimento da relação mantida, mas eles não modificam a trama da interação e da conversa. Em geral, a folclorista espera que Leonor cante as diversas cantigas do torém:²⁵

Zaíce Maciel (ZM): Escuta, Leonor, como é a história daquela dança? Conversa aí.

Leonor: As cantigas do torém, né? Cantiga é fácil de a gente aprender.

ZM: Então, mete os peitos aí e canta!

Pedro Alves (um não indígena que mediava a conversa): Mas primeiro faz a roda, né!

Leonor: Primeiro, faz a roda pra poder começar né.

Pedro Alves: A gente bota uma pessoa dentro. Pra dirigir.

Leonor: Pra dirigir.

Pedro Alves: Essa pessoa que... era... justamente que trabalhava. Era o seu tio, o finado Zé Miguel.

Leonor: Era, José Miguel.

ZM: José Miguel era quem ficava no centro com o maracá? Chamando o povo para dançar?

25 Todos os trechos de fala e conversa estão reunidos no CD 0278 v. 10, um dos que compõem o vasto material do grupo de trabalho de levantamento folclórico do MEC/DAC/FUNARTE/CDFB (1976).

Leonor: Agora, ele morreu e ficou o compadre Aristides.²⁶

ZM: Onde está o compadre Aristides? [perguntando bem determinada]

Leonor: Ele mora bem acolá.

ZM: Manda buscar o compadre Aristides! [impositiva]

(Risos)

Pedro Alves: Será que ele está em casa?

ZM: Vá lá minha filha! (pede para uma outra mulher) Fala com compadre Aristides e peça para ele vir aqui por favor! Que aqui tem uma cervejinha pra ele! Vamos Leonor, conversa aí!

Leonor: Aí, a gente começa a cantar e a dançar (o torém).

ZM: Então, começa aí a cantar. Como é?

Leonor: Quando a gente vem chegando na casa, a gente diz assim: “O senhor dona da casa, licença quero pedir, o senhor dono da casa, licença quero pedir.... [continua...]

ZM: Mas começa! Continua! Mete os peitos! Vamos embora!

(Leonor ri e continua cantando....)

ZM: Mais alto!

Leonor: Eu canso.

[Interrompe a entrevista].

ZM: Leonor, agora você já descansou! Canta outros cantos da roda! Mete os peitos aí e canta!

Pedro Alves: Ela, quando está cantando o torém, ela gosta de umas caninhas (cachaça).

ZM: Mais tarde, eu dou umas caninha pra ela! Já tomou cerveja. Também não pode ser assim. Mete os peitos aí!

26 Aristides Marques do Nascimento era irmão de Leonor, também filho de Chica da Lagoa Seca. Em 1991, fui com ele e João Venâncio até a Lagoa Seca, cerca de 6 kms de Almofala.

Anda Leonor! Depois dessa, eu dou uma caninha. Vamo embora!

[Interrompe a entrevista de novo].

Nessa conversa, havia uma pessoa perguntando e dirigindo a entrevista, a folclorista, outra que mediava, o comerciante não indígena, Pedro Alves, enquanto Leonor buscava responder as perguntas ou apenas seguia e complementava a fala de Pedro que, de algum modo, ajudava que a própria conversa se desenrolasse, facilitando o trabalho de Zaíde Maciel. Segundo Bourdieu, é preciso considerar o “sentido que o pesquisado se faz da situação da pesquisa em geral, da relação particular na qual ela se estabelece” (Bourdieu, 2003, p. 695), ou seja, como lidar com essa “espécie de intrusão” que é a relação de entrevista? Com certeza, a possibilidade de Leonor interromper a conversa era constante, tanto que, em certo momento, se intimidou e se calou. Sabe-se que o desconforto e o constrangimento dizem muito das interações, inclusive indicando as assimetrias entre pessoas, pois é importante entender quem cria e como se cria o embaraço, suas condições de realização (Goffman, 2011) O convite à bebida torna a situação mais complexa, pois se poderia diminuir o desconforto em Leonor, mas prestava-se também como chantagem. A bebida mediava uma relação cuja reciprocidade era necessariamente assimétrica e desequilibrada em favor da produção de informações e de conhecimento que ajudassem à pesquisa da CDFB. Com certeza, toda essa cena nos traz de volta ao triste “folclore” das pesquisas antropológicas do passado em que a oferta de tabaco servia como moeda de troca para se garantir uma relação

social de pesquisa estruturada, mas hierarquizada, o que até mesmo assinalou Bartók (1976). Isso aparece em outras pesquisas com os *caboclos* de Almofala nas décadas de 1950 e 1960 (Novo, 1976; Seraine, 1955). Poderia ser visto como um processo sedutor, mas também aliciador. No contexto que estamos analisando, isso foi externado diversas vezes e essas ocasiões que envolveram Zaíde Maciel expõem muito bem o que está em jogo, aliás um jogo sério de interações em que as práticas de mediação seguem uma dinâmica intersocietária de pesquisa, coleta e acúmulo de documentação cultural que acompanha unilateralmente as demandas do colecionismo folclórico da CDFB. Um último trecho da conversa entre Zaíde Maciel e Leonor Nascimento reforça ainda mais este argumento:

ZM: Quero saber como fazia antigamente! [Impositiva]
Era só com o maracá?

Leonor: Era só com o maraca!

ZM: Então, não pode dizer “pode acompanhar!” Porque daqui a pouco vocês vão botar violão, viola, banjo! Não! Quero saber como era! Era só com maracá?

Leonor: Era só com maracazinho somente!

ZM: Antigamente, era só de cabaça, mas como agora não tem mais cabaça, vocês fazem de lata?

Leonor: Uma latinha.

ZM: Vocês sabem dançar o que?

Venância [irmã de Leonor]: Aquelas danças que a gente sabe pra traz. Pratraramente!

ZM: E só isso que você sabe dançar? Pratraramente?

Risos [a conversa envolve o nome de uma mulher presente e há uma interrupção].

ZM [voltando a falar]: Ô, Leonor, agora você já descansou. Já tomou sua pinga! Vamos logo, outra! Lembra logo! Ainda vai custar a lembrar!? Não vai custar, não? Não vira a cara pra lá não, Leonor! Está com raiva de mim? Vamos embora! Mete os peitos! Ela gosta né! Vamos embora!

[Leonor passa a cantar outra cantiga do torém].

ZM Alto! [Impositiva]

Leonor, canta e diz... São bem curtinhas mesmo!

Ao ouvir a primeira faixa do disco do torém, a cantiga *O Veraniquatiá*, percebe-se, além de Leonor cantando, a voz de uma mulher demandando que ela entone “mais alto”.²⁷ Pode ter sido Zaíde Castro quem comandou o processo de gravação e, assim, sua voz foi também registrada de modo permanente em vinil, dando um tom artesanal ao disco, mas reforça meu argumento em favor de uma linguagem de comando que muito provavelmente foi presente durante a pesquisa, ao menos por parte de um de seus integrantes. O *ethos* impositivo, autoritário me causou estranheza, e me intrigou se era um padrão comum de interação nas práticas de mediação que envolviam pessoas, expressões culturais e as instituições de pesquisa, documentação e colecionismo. Não convém dizer nem que foi uma situação excepcional, nem afirmar que era o padrão exclusivo de interações em uma pesquisa folclórica, mesmo porque as trajetórias e inserções dos pesquisadores eram diferentes e as interações e condutas são di-

27 Ver e ouvir em: <https://www.youtube.com/watch?v=lmKb78R0UNY>. Acesso em: 27 mar. 2022.

nâmicas e o processo é relacional, portanto não é possível ter uma visão determinística e uniforme das práticas de pesquisa. Não cheguei a identificar o mesmo modo de interação por parte de Irany Leme e de Alencar Pinto ao ouvir o material gravado.

Todavia, é interessante refletir sobre certos modos de interação e como eles chegam a ser descritos até mesmo pelos folcloristas em seus textos (artigos, relatórios, discos etc.). Em artigos antigos sobre o torém, pode-se apreender tanto uma visão mais objetiva, “científica” digamos, do contato pessoal (Seraine, 1955, 1978, 1979), quanto uma descrição mais densa das relações com os *caboclos* de Almofala, tal como faz Silva Novo (1977), outro folclorista cearense. Visitando Almofala para pesquisar o torém desde 1964, ele chegou a organizar a apresentação da dança no I Festival Folclórico do Ceará. Segundo ele, foi uma “luta cerrada” que mesclava “alegria” e “amizade” de ambas as partes, não apenas em razão dos “presentes e prendas” que dava. Apesar da vacilação dos *caboclos*, o folclorista não se abateu:

Queria eu que a Fortaleza inteira, que os folcloristas do Ceará e de muitos Estados do Brasil, sentissem e vissem de perto e com os olhos bem arregalados, aquela beleza de folclore já quase deturpado. E, então, insisti, persuadei, motivei e, reunindo todos os dançadores, convenci-os (Novo, 1977, p. 45).

Esse caso mostra bem a coexistência ambivalente de intenções que pode haver em pesquisas folclóricas e antropológicas: a demonstração e mistura de afetos e relações de poder, muitas vezes combinados em uma linguagem de comando (Cohn, 1987): “Foi

uma luta difícil. Mas a vitória verdadeira só é gostosa e grande quando a batalha é acirrada e dura. E eu queria aquela vitória. Queria apresentá-los na forma de índios, vestidos de tucuns” (Novo, 1977, p. 48). Em uma narrativa esfuziante, ilustrada por metáforas de guerra e conquista, creio que Silva Novo foi apenas um caso a expor como as relações entre folcloristas e indígenas se apresentavam por personalidade marcada de modo pendular entre amizade, afeto, autoridade e relações de poder, intercaladas com as representações de primitividade e de aculturação do “outro” *caboclo*.

Comparado a Silva Novo, a situação da folclorista Zaíde Castro pode ser vista como exemplo extremo de práticas de pesquisa folclórica pautadas na hierarquização criada pelas diferenças de conhecimento qualificado (o do pesquisador) e pela percepção “salvacionista” das tradições folclóricas e culturais, cujos próprios produtores (os *caboclos*, o “povo”, em geral) não teriam capacidade de mantê-las efetivamente, o que as colocaria, assim, em risco. Os trechos de entrevista citados são bem expressivos do modelo de interações entre mediadores técnicos intelectuais e *caboclos*/indígenas, responsáveis por uma prática estatal específica, a de produção de um colecionismo folclórico e de cultura popular, cujo respaldo era a concepção retórica da perda e do desaparecimento cultural. De modo implícito, a performatividade desta prática insinuava uma dimensão tutelar evidente. Com isso, não quero dizer que os encontros, conversas e momentos entre agentes técnico-intelectuais da CDFB e os *caboclos* Tremembé não apresentassem também experiências vibrantes de

“entusiasmo”, tal como assinala Alencar Pinto, descontração, humor e dialogia, pois a equipe era composta por quatro pessoas e, embora estejamos enfocando o caso da folclorista Zaíde Maciel, não podemos ter uma perspectiva maniqueísta, afinal ela mesma esteve presente em momentos e situações sem tensão ou coerção. Não estou falando de boas e/ou más intenções na pesquisa, mas se a proposta de preservação das expressões folclóricas e da cultura popular era indispensável para o MEC/DAC/CDFB, inclusive utilizando-se de tecnologias de coleta (gravadores, câmeras fotográficas/vídeo), a documentação não apenas registra a cultura “autêntica”, tal como incentivava Bartók (1976), mas pode ainda registrar as falas, os modos de comunicação e as interações entre os presentes, ou seja, contribui para registrar também a “autenticidade” da linguagem de comando, o que seria ponto importante para nós antropólogos atentarmos. Trata-se de uma riqueza cultural e etnográfica para admirar e também para refletir criticamente sobre sua complexidade intersocietária.

O “entusiasmo” dos folcloristas não pode ser visto como um encontro dialógico exemplar, irradiando afeto, amizade e reciprocidade. Não se pode desprezar que as práticas estatais, as relações de poder e a socialidade da experiência vivida se investem por meio de uma linguagem cultural das emoções e dos estados afetivos, em que até o humor, a brincadeira e o afeto estão presentes. No entanto, nem por isso apagam ou removem a dureza, a coerção, a violência simbólica e a força da imposição tutelar, que certamente se apresenta facilmente pela lógica do cuidado protetor e da consideração supostamente afetiva, em-

bora assimétrica, nos juízos de valor que se expressam pelas interações entre mediadores e *caboclos*. As tecnologias de coleta e registro e os acervos e coleções que estão disponíveis não deveriam ser tomados de modo unilateral, o que pode criar mal-estar para alguns, mas infelizmente esse é o “dado”, mal ou bem deglutido, agora demandado e questionado pelos povos e comunidades que foram historicamente foco de pesquisa etnográfica e folclórica.

A fim de evitar uma visão unilateral, é crucial ressaltar que a documentação coletada pela equipe da CDFB impressiona também porque as entrevistas nos permitem entender, mesmo parcialmente, os modos de pensamento e as singularidades de reflexão cultural entre os *caboclos*/Tremembé na época. Na verdade, ao ouvir as gravações, constatei as mesmas questões e temas que trabalhei ao fazer minha pesquisa de mestrado, quinze anos depois. As falas, relatos e narrativas dos dançarinos do torém e outros moradores de Almofala e da Tapera, entrevistados pela equipe da CDFB, tinham evidente similaridade com a discursividade que identifiquei como o campo semântico da etnicidade Tremembé (Valle, 1993, 2004, 2005).

Pode-se cogitar que o colecionismo folclórico no Brasil, historicamente, apresentou essa dimensão tutelar em que a coleta e o registro documental servia para alguns, enquanto para os outros, os produtores das manifestações culturais colecionadas, a reciprocidade era cumprida parcialmente ou até descumprida. Quais foram os benefícios da pesquisa da equipe da CDFB para

os *caboclos* do torém? Com a produção e divulgação nacional do torém como um dos discos do DSFB, eles receberam exemplares? E se tivessem recebido, de que serviria? Todos eles viviam em casas sem eletricidade e muito menos tinham condições de ter um toca-discos. Durante minha pesquisa, mais de dez anos depois do trabalho da CDFB, nenhum interlocutor meu, todos entrevistados pela equipe, tinha um exemplar do disco do torém.

Bernard S. Cohn argumenta que as formas de conhecimento produzidas nas situações coloniais envolviam um investimento político e cultural de via dupla, pois esses saberes envolvem tanto o “comando da linguagem” (cultural) como a “linguagem do comando”, que é evidentemente social (Cohn, 1987, p. 5-56). Ou talvez, nas palavras de Bourdieu (2003), uma “dissemetria social” que expressa a linguagem do comando. Embora não estejamos tratando de uma situação colonial, acredito que seja possível fazer um paralelo com os intrincados acionamentos e dinâmicas de poder tutelar que estiveram presentes durante o levantamento folclórico da CDFB no Ceará. Mas tenho consciência da enorme facilidade de se repetir o mesmo tipo de relação de pesquisa autoritária que comanda a linguagem sobre o outro, tal como diz Cohn (1987). Tudo isso nos diz muito de uma política pública da cultura cuja intervenção expressa tão bem a capilaridade das práticas de mediação e da administração pública por meio de agentes técnico-intelectuais, tais como os da CDFB, devotados aos modos de governabilidade e ao colecionismo do folclore e da cultura popular.

Conclusão: “Salvemos Almofala”

Em janeiro de 1976, uma matéria de jornal com esse título informava sobre uma reunião pública da equipe da CDFB com a chefia da Empresa Cearense de Turismo (EMCETUR), autoridades públicas estaduais, folcloristas, intelectuais e músicos com a finalidade de discutir sobre a “Almofala em agonia” (Rodrigues, 1976). Nesse apelo, é possível reconhecer a articulação feita entre lugares com patrimônio histórico e desenvolvimento econômico (Calabre, 2007, p. 85). Ao se garantir a preservação do patrimônio material, seria possível um maior incentivo ao turismo, área econômica que recebeu estímulo durante a ditadura. O relatório final da equipe da CDFB reforça tudo isso, sugerindo a criação da *Operação Almofala*, a fim de “solucionar não apenas o problema de seu povo”, qual seja, o “estado de miséria, doença e de dificuldades em que se encontra” (MEC/DAC/FUNARTE/CDFB, 1976, p. 175),²⁸ mas também acelerar o processo de tombamento da igreja barroca, o que retoma a expectativa gerada na visita de José Rescala do Sphan, que tanto assombrou Drummond. De fato, o tombamento da igreja de Almofala felizmente ocorreu em 1980. É muito provável que a mediação da CDFB tenha contribuído para essa conquista. Todavia, a “Operação” não saiu do papel. Os “problemas” constatados pela equipe não chegaram a ser resolvidos com o tombamento. Pode-se até afirmar que não houve qualquer impacto positivo de maior monta para as pessoas que cantaram as cantigas do torém

28 Assinada por Irany Leme, “As providências tomadas após a realização da pesquisa”, destacam o contato feito com a EMCETUR, o que levou a equipe a apresentar sua pesquisa em Fortaleza.

e falaram tanto de sua própria realidade para a equipe da CDFB. É quase surpreendente pensar que o disco do torém foi produzido em uma época na qual não havia nem energia elétrica em Almofala, portanto o uso de equipamentos, tal como vitrolas, só poderia ser feito à base de pilhas. Mas de que adiantaria? Ou seja, os *caboclos* do torém continuaram negligenciados social e politicamente, tendo em vista a ausência de políticas públicas inclusivas na época. Mas é importante ressaltar uma diferença significativa. Houve um processo gradativo e crescente de mobilização étnica indígena a partir de 10-15 anos depois da pesquisa da CDFB em três dos municípios visitados pela equipe (Caucaia, Acaraú/Itarema e Aquiraz).²⁹

A equipe da CDFB coletou e organizou um acervo de documentos textuais e audiovisuais que está *preservado* como legado cultural dos *remanescentes indígenas* para que as cantigas do *torém* sejam encontradas em bibliotecas, acervos, escolas ou mesmo na casa de outros brasileiros através de discos, relatórios, artigos e livros publicados. O “folclore musical” foi, de fato, *preservado*, embora provavelmente desconhecido pelos Tremembé de hoje. Mas o disco do torém da coleção DSFB apresenta uma domesticação, uma limpeza e apagamento das condições sociais de produção do próprio disco, exceto nos deslizos aparentes de comando oral, registrados em vinil. Com isso, reproduz o silenciamento de experiências, de memórias e socialidades étnicas que estiveram presentes na época da pesquisa. De fato, o disco foi produzido e

29 São os povos Tapeba e Anacé (Caucaia), Jenipapo Kanindé (Aquiraz) e os Tremembé. Isso mostra outro momento, que foi produzido pelo campo intersocietário local de cada processo de emergência étnica, embora o histórico de ações de mediadores técnico-intelectuais tenha relevância aqui.

distribuído para não indígenas, o que tem seu lado bom, contudo, evidencia um descompasso social e político entre os produtores das cantigas e os produtores da coleção DSFB. Além disso, descortina claramente a dinâmica das relações de poder tutelar que se expressaram por essa incapacitação dos Tremembé de experienciar sua música e sua cultura a não ser no ato do registro documental da gravação sonora. Revela ainda o modo particular de governabilidade em que as canções e expressões sonoras tradicionais se constituem como coleções musicais indígenas e/ou folclóricas, inscrevendo-se em um regime de representação que destitui o músico ou artista indígena de sua própria produção cultural. Com toda a beleza e os efeitos reais de preservação e “salvaguarda” que os discos da coleção DSFB provocam, ela foi feita para outrem brasileiro e não, a princípio, também para um indígena Tremembé.

Mas não é equívoco algum dizer que os *Documentários Sonoros do Folclore Brasileiro* são primorosos e de uma beleza única – nisso respondem ao que pretendiam. O *disco do torém* é muito bem-acabado e traz em suas cantigas as vozes e performances musicais expressivas dos Tremembé, que cativavam a eles próprios, mas também a seus ouvintes não indígenas, inclusive a mim, desde 1988, quando os conheci. Há muitas regravações das cantigas do torém feitas por artistas cearenses ou não, reconhecimento cultural importante, tal como Marlui Miranda fez em espetáculo recente.

Na pesquisa no CNFCP, identifiquei uma fotografia que não estava na coleção da CDFB. Era uma foto dos anos 1960, feita por fotógrafo anônimo, referindo-se a “dançarinos do torém”. A foto

retratava uma família, que incluía algumas mulheres jovens e um casal mais velho com crianças ao redor. Algumas das jovens na foto foram entrevistadas pela equipe da CDFB e estimuladas a falar concretamente de seus parentes que organizavam longamente a dança do torém. Imaginei que, dentre as pessoas fotografadas, estivesse, quem sabe, a Chica da Lagoa Seca. Algumas dessas jovens foram também minhas interlocutoras de pesquisa nos anos 1990. Durante a Marcha dos Tremembé de 2019, mostrei a foto, a única que me foi cedida, para o cacique João Venâncio, dos Tremembé de Almofala, que, ao observar com atenção, reconheceu a avó e sua tia Leonor, a mesma forçada a cantar pela folclorista. Além delas, assegurou que a foto retratava uma outra tia viva que morava perto. Foi chamá-la e, ao chegar, presenciei uma situação de forte emoção ao terem diante de seus olhos a família e a própria retratada, quando jovem, materializada por uma fotografia antiga da década de 1960.

Figura 3 - Foto de João e tia



Foto: Carlos Guilherme do Valle, tirada em 7 de setembro de 2019. Fonte: arquivo pessoal.

Aquela rede de dançarinos e pessoas que compunha e organizava o torém de Almofala jamais teve acesso à documentação obtida pela equipe da CDFB, nem ao disco de vinil, muito menos ao vasto acervo fotográfico. É preciso destacar que são essas pessoas que configuram e constituem a representação cultural e imagética dos *remanescentes* indígenas. Foi através delas e suas redes de relações e interações que pudemos construir um certo modo de representação sobre os Tremembé. Mas as práticas de mediação próprias que caracterizaram a pesquisa da CDFB, respondendo a um modo específico de governo por meio das coleções como a da CFDB e a série DSFB, se por um lado ajudaram a contribuir com a divulgação pública nacional do torém como folclore, ao mesmo tempo contribuíram para a blindagem e apropriação da documentação obtida, inacessível aos Tremembé. Isso caracterizou boa parte das pesquisas sociais e culturais que estiveram associadas seja aos modos de intervenção governamental, seja às pesquisas acadêmicas. O poder tutelar que se reproduz por meio das práticas de mediação cultural e técnico-política impede o acesso e o controle de uma produção intelectual e de documentação que, mesmo contribuindo para a salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro, poderia, ao menos, responder também ao direito à memória dos povos indígenas. Cada vez mais, os povos indígenas têm demandado saber do destino da produção cultural e intelectual que foi coletada e feita sobre eles. Sejam pesquisas de folcloristas, sejam de cientistas sociais, guardadas em arquivos pessoais, arquivadas e colecionadas em instituições públicas e governamentais como museus e universidades, os indígenas do

Ceará e de todo país vêm demandando mais parceria a fim de ter acesso à documentação, aos acervos e coleções sobre eles. Trata-se de um compromisso ético e da responsabilidade profissional que o antropólogo deve seguir. Como a pesquisa etnográfica, o processo de devolução é complexo, sensível e político, orientado por dinâmicas interpessoais e demandas heterogêneas, mas ele se tornou uma questão necessária e crucial, pois a documentação e os acervos de pesquisa não são simplesmente pessoais e/ou particulares, mas são um produto de relações entre pesquisadores, indígenas, instituições e as associações do movimento indígena organizado. Toda essa história está se fazendo ainda ou se desfazendo mais.

Referências

- ANDRADE, C. D. de. Areia e vento. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1946.
- ATHIAS, R. A coleção etnográfica Carlos Estevão de Oliveira: pesquisa e documentação. In: ATHIAS, R.; GOMES, A. *Coleções etnográficas, museus indígenas e processos museológicos*. Recife: Editora da UFPE, 2016.
- BARROSO, F. Limites do projeto modernista. Guerra Peixe entre o folclore e os grandes centros. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 36, n. 1, p. 215-234, 2017.
- BARTÓK, B. Why and how do we collect folk music? In: SUCHOFF, B. (ed.). *Béla Bartók Essays*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1976.
- BENNETT, T. et al. *Collecting, Ordering, Governing. Anthropology, Museums, and Liberal Government*. Durham: Duke University Press, 2017.
- BOURDIEU, P. Compreender. In: BOURDIEU, P. (coord). *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- CALABRE, L. *Políticas culturais no Brasil*. Dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2009.
- CARLINI, Á. *Cante lá que gravam cá*: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938. 1994. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.
- CASTRO, Z. M. de; COUTO, A. do P. *Folias de reis*. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado da Educação e Cultura, 1961.
- CAVALCANTI, M. L.; VILHENA, L. R. Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização dos estudos de folclore. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 75-92, 1990.
- CHAVES, W. N. D. Identidade, narrativa e emoção no Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore. *Anthropológicas*, Recife, v. 23, n. 2, p. 50-97, 2012.
- CHUVA, M. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 313-333, 2003.
- COHN, B. S. *Colonialism and its forms of knowledge*. The British in India. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987.

DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO. *Decreto n. 56.747*, de 17 de agosto de 1965, seção 1, p. 8302, 18/8/1965.

FONSECA, E. J. de M. Etnomusicologia e Folclore: O caso do Levantamento Folclórico de Januária-MG e as gravações etnográficas das músicas de tradição oral no Brasil hoje. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, IV., Maceió, 2008. *Anais [...]*. Maceió: ABET. p. 138-145.

GALENO, C. M. S. Carta a Renato Almeida. Casa Juvenal Galeno, 4 de outubro de 1968. Documentação referente à Comissão Cearense de Folclore. Arquivos da CDFB. Biblioteca Amadeu Amaral/CNFCP, 1968.

GOODY, J. *Myth, Ritual and the Oral*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

MEC/DAC/CDFB. *Relatório do ano de 1973*. Arquivos da CDFB. Biblioteca Amadeu Amaral/CNFCP.

MEC/DAC/FUNARTE/CDFB. *Relatório do grupo de trabalho, designado pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, para pesquisas folclóricas no litoral do estado do Ceará, em julho de 1975*. Rio de Janeiro: MEC, 1976. [mimeo].

MEC/DAC/FUNARTE/CDFB. *Torém/Ceará*. Documentário sonoro do folclore brasileiro, n. 30. Registro discográfico, com apresentação de Aloysio de Alencar Pinto, ficha técnica, pesquisa e gravação. Rio de Janeiro: MEC/Secretaria de Assuntos Culturais/Funarte/CDFB, 1979.

GOFFMAN, E. Constrangimento e organização social. *Ritual de interação*. Ensaios sobre o comportamento face a face. Petrópolis: Vozes, 2011.

GOMES, A. O. O torém entre o folclore e a antropologia: pesquisas de campo e escrita da história entre os Tremembé de Almofala (1940-1955). *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo: ANPUH, 2011.

GONÇALVES, J. R. *A Retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; Iphan, 1996.

GONÇALVES, J. R. O mal estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 55, p. 211-228, 2015.

LIMA FILHO, M.; ABREU, R.; ATHIAS, R. (org.). *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: ABA; Editora da UFPE, 2016.

MENDONÇA, C. de. *A coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: música, memória e patrimônio*. Dissertação (Mestrado em Memória Social) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

NOVO, J. S. *Almofala dos Tremembé*. Itapipoca (CE), 1977. [mimeo].

OLIVEIRA, J. P. de. (org.). *A Viagem da Volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*. Rio de Janeiro: Contracapa/Laced, 1999.

OLIVEIRA, V. D. E. de. *Museu de Folclore Edison Carneiro: poder, resistências e tensões na construção da memória da cultura popular brasileira*. Tese (Doutorado em Memória Social) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

PEREIRA, E. M. M. Notas sobre representação fonográfica, ritual de gravação e tradição cultural. In: LIMA FILHO, M. et al. (org.). *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: ABA; Editora da UFPE, 2016.

PEREIRA, M. V. M. *Acalantos do Folclore Brasileiro: terror, escravidão e (des)encontros culturais*. *Opus*, v. 26, n. 2, p. 1-40, 2020.

POMPEU SOBRINHO, T. Os índios Tremembés. *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, v. LXV, p. 257-267, 1951.

RODRIGUES, E. Salvemos Almofala. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 08/01/1976.

SAID, E. *Orientalismo*. O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 73-134, 2005.

SERAINE, F. Sobre o Torém. *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, v. LXIX, p. X-XX, 1955.

SERAINE, F. Para o estudo do processo de folclorização. *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, v. XCI, n. 91, p. 48-56, 1977.

SERAINE, F. *Folclore Brasileiro*. Ceará. Rio de Janeiro: MEC/DAC/FUNARTE/CDFB, 1978.

SOUZA LIMA, A. C. de. Introdução. Sobre gestar e gerir a desigualdade: pontos de investigação e diálogo. In: SOUZA LIMA, A. C. de. (org.). *Gestar e gerir*:

estudos para uma antropologia da administração pública no Brasil. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SOUZA LIMA, A. C. de. Apresentação. Dossiê Fazendo o Estado. *Revista de Antropologia da USP*, São Paulo, v. 55, n. 2, p. 559-564, 2015.

SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL _- SPHAN. *Memória Oral*, n. 3. *Depoimento de João José Rescala*. Brasília: Ministério da Cultura. Secretaria do Patrimônio, Histórico e Artístico Nacional; Fundação Nacional Pró-Memória, 1988.

TRAVASSOS, E. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Brasília; Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

VALLE, C. G. do. *Terra, Tradição e Etnicidade: os Tremembé do Ceará*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - PPGAS/MN/UFRJ, Rio de Janeiro, 1993.

VALLE, C. G. do. Experiência e Semântica entre os Tremembé do Ceará. In: OLIVEIRA FILHO, J. P. (org.). *A Viagem da Volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contracapa/LACED, 2004.

VALLE, C. G. do. Compreendendo a dança do torém: visões de folclore, ritual e tradição entre os Tremembé do Ceará. *Revista Antropológicas*, Recife, v. 16, n. 2, p. X_XX, 2005.

VALLE, C. G. do. (org.). *Etnicidade e mediação*. São Paulo: Annablume, 2016.

VILHENA, L. R. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro; Brasília: Fundação Getúlio Vargas; Ministério da Cultura/FUNARTE. 1997.



“Gente da sua gente”: os registros sonoros de Théo Brandão¹

Wagner Neves Diniz Chaves²

E assim fomos a Rio Largo, Utinga e Paripueira. Em toda parte, o Dr Théo Brandão era logo reconhecido pelas pessoas que faziam as brincadeiras. E, imediatamente se estabelecia um ambiente de confraternização, de envolvimento em que o grande folclorista, falando a cada um, conhecendo seu nome, suas ocupações e até seus problemas se tornava realmente gente da sua gente. A figura do homem sábio se apagava para dar lugar ao homem simples, que era admirado e estimado pelo seu povo.

Dulce Lamas

-
- 1 Este texto é uma versão ligeiramente modificada do artigo de mesmo título, originalmente publicado na coletânea *Enlaces: estudos de folclore e culturas populares* (2018), organizada por Maria Laura Cavalcanti e Joana Corrêa. As fotografias e imagens que integram a presente versão foram gentilmente cedidas pelo Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore da Universidade Federal de Alagoas, a quem agradeço na pessoa de seu diretor, Victor Sarmento.
 - 2 Professor do Departamento de Antropologia Cultural e do Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ).

Figura 1 - Théo Brandão e mestre Alfredo durante uma sessão de gravação



Fonte: Acervo MTB/UFAL.

O excerto utilizado como mote para iniciar este escrito foi retirado do depoimento que a folclorista Dulce Martins Lamas concedeu à *A Revista*, órgão literário publicado em Maceió, em número especial de novembro de 1981, dedicado à memória do antropólogo, médico e folclorista Théo Brandão (1907-1981). Lamas, ex-aluna, discípula e sucessora de Luiz Heitor Correa de Azevedo na coordenação do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, lembra com essas palavras a viagem à capital alagoana realizada em dezembro de 1968, quando teve a oportunidade de, ao lado

de Théo Brandão, “*sentir os folguedos natalinos*”. Da experiência de estar com o professor, então com 61 anos, durante o ciclo natalino – momento especialmente propício às manifestações e brincadeiras populares –, um aspecto parece ter despertado a atenção da folclorista: o modo como Théo Brandão se relacionava com as “*pessoas que faziam as brincadeiras*”.

Em torno dele, quando em companhia da “*gente do povo*”, se criava um ambiente de *confraternização e envolvimento*. Nessas ocasiões, o estimado folclorista reconhecia as pessoas pelos seus nomes, conhecia suas ocupações e, o que mais chamou atenção da visitante, até seus problemas. A proximidade entre Théo Brandão e “a gente do povo”, todavia, parece permeada de desigualdades, assimetrias e relações de poder. A própria folclorista nos dá algumas pistas nessa direção ao mencionar que ele (não por acaso tratado como Dr. Théo Brandão) “*se tornava realmente gente da sua gente*”, “*era estimado e admirado pelo seu povo*” (ênfases minhas).

Neste texto, pretendo contextualizar o projeto etnográfico de Théo Brandão focalizando as práticas, interações e trocas que o folclorista manteve com dois de seus principais *informantes* e colaboradores – o cantador e repentista Manoel Neném e o mestre de folguedos e cantador Manoel Lourenço. O material etnográfico mobilizado é fundamentalmente sonoro – gravações realizadas pelo folclorista com os dois cantadores ao longo do tempo e em diferentes espaços. A escuta das gravações, que integram uma rica e ainda pouco conhecida coleção fonográfica, é o meio pelo

qual me aproximo de Théo Brandão, dos cantadores e, principalmente, do modo como interagiam nas situações de gravação.³

Ao lado do material propriamente sonoro, outra fonte foi de fundamental importância para este exercício de contextualização etnográfica. Refiro-me à documentação que Théo Brandão elaborou a partir do seu acervo, dando origem ao *Catálogo das Gravações Folclóricas*. Nesse documento, além de informações sobre o conteúdo, músicos, data e local das gravações, constam, ao final das páginas, as chamadas *notas*. Nelas, o folclorista apresenta informações complementares acerca dos participantes, das circunstâncias em que ocorreram os registros, incluindo menção a questões relativas à performance e ao desempenho dos

3 O acervo sonoro de Théo Brandão foi constituído em três décadas (entre 1948, ano em que adquire seu primeiro gravador, e fins de 1970, quando temos notícias das últimas gravações que realizou), é composto por um conjunto de mais de 150 documentos sonoros, distribuídos em diferentes suportes (discos de acetato, fitas de rolo e fitas cassete) e apresenta uma impressionante diversidade de formas sonoras e expressivas alagoanas – de gêneros cantados, com ou sem acompanhamento instrumental, como cocos, emboladas, cantorias de viola, rodas e aboios, à musicalidade dos guerreiros, fandangos, pastoris, baianas, reisados, caboclinhos, passando por poemas, glosas, pregões, estórias e entrevistas com mestres, cantadores e brincantes. Em 1979, parte do acervo foi transferido para o então Instituto Nacional do Folclore (INF), hoje Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), para fins de duplicação; passando, em seguida, a integrar, nos arquivos da instituição, a Coleção Théo Brandão com setenta e nove fitas contendo aproximadamente 68 horas de gravações originais de Théo Brandão. A Coleção Théo Brandão é uma das mais importantes coleções do CNFCP e integra o Catálogo das gravações do núcleo de música do Instituto Nacional do Folclore – música folclórica e literatura oral (Travassos, 1984). Quanto às fitas originais, após serem copiadas, retornam à residência de Théo Brandão, em Maceió onde permanecem até que, em 1982, após a morte do folclorista, sua família as doa para o Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore (MTB), pertencente a Universidade Federal de Alagoas (Ufal), onde atualmente se encontra. Meu contato com essa coleção remonta a 2010, quando assumi a direção do MTB e iniciei um trabalho de recuperação dos acervos da instituição, entre os quais o sonoro. Esse trabalho culminou com convênio firmado em 2012 entre MTB/Ufal e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)/CNFCP, que resultou no envio de cópia digitalizada da Coleção Théo Brandão para o museu alagoano. Para mais informações sobre esse processo e sobre o itinerário e história de vida dessa coleção, ver Chaves (2016).

músicos e tocadores, a eventuais problemas técnicos ocorridos com o gravador, com as fitas e microfones, além de indicações sobre edições, regravações e colagens que, porventura, tenha feito nas fitas.

Partindo dessas duas fontes (uma sonora e outra escrita), abordo o projeto etnográfico (e colecionista) de Théo Brandão, direcionando ao material algumas perguntas: em que condições (onde, quando e como) ocorreram as gravações com os cantadores? Ao lado do etnógrafo, dos cantadores e demais pessoas, como os equipamentos se fazem presentes nas gravações? Que vozes (e como as) escutam através dos registros? Qual o conteúdo das gravações e como está descrito e sistematizado no catálogo? Com estes questionamentos, e a partir da descrição das trocas e interações que Théo Brandão manteve com os cantadores ao longo do tempo, pretendo problematizar tais relações chamando atenção para as ambiguidades e contradições nelas implicadas.

Para encaminhar e desenvolver estas reflexões, o texto está estruturado em quatro partes. Na primeira, teço algumas observações teórico-metodológicas em torno de como abordar gravações e sonoridades de um ponto de vista etnográfico. Em seguida, apresento aspectos da trajetória de pesquisa de Théo Brandão, suas influências intelectuais e primeiras experiências como pesquisador. Na terceira parte, através da escuta das gravações e da consulta ao *Catálogo das Gravações Folclóricas*, acompanho as relações, desdobradas no tempo e no espaço, entre o folclorista e os dois mestres e cantadores. Finalmente, na

última e quarta seção, os métodos, práticas e mediações observadas no caso de Théo Brandão serão relacionados com dois outros casos de pesquisadores que constituíram importantes coleções fonográficas de música tradicional. Refiro-me à Mario de Andrade, idealizador e coordenador da Missão de Pesquisas Folclóricas, que percorreu, em 1938, em pouco mais de três meses, os estados de Pernambuco, Paraíba, Maranhão e Pará, e à Luiz Heitor Correa de Azevedo, que organizou e realizou, entre 1942 e 1946, Quatro Viagens Etnográficas para a coleta de música folclórica nos estados de Goiás, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Ceará.

Estes dois casos não serão abordados em sua complexidade e singularidade, mas tão somente como bons contrapontos para um melhor entendimento do projeto etnográfico de Théo Brandão.⁴

Gravação, escuta e performance

Imagine, leitor, Théo Brandão em campo durante um dia de gravação. Não é difícil perceber como ele e seu equipamento, ao registrarem o que está diante deles (e, às vezes, realizado para eles), são eles próprios agentes e produtores daquela situação,

4 Para realizar esse exercício comparativo, da ampla e diversificada bibliografia disponível, principalmente sobre Mario de Andrade – Sandroni (1988), Travassos (1997), Jardim (1999), Nogueira (2005), Cavalcanti (2004), só para mencionar alguns –, mas também referente a Luiz Heitor – Prass (2013), Aragão (2005), Mendonça (2007) –, recorri especialmente aos trabalhos de Carlini (1993, 1994) para o primeiro (com ênfase na Missão de Pesquisas Folclóricas) e Barros (2013) para o segundo. A escolha destas pesquisas para um diálogo mais estreito se deu por razões etnográficas e metodológicas, já que ambas, assim como é minha intenção neste texto, abordam aspectos do projeto etnográfico dos referidos pesquisadores. Tanto a descrição minuciosa de Carlini sobre o dia a dia da Missão de Pesquisas Folclóricas quanto a de Barros acerca dos métodos e mediações envolvidas na produção dos registros de Luiz Heitor me inspiraram a pensar o caso de Théo Brandão.

daquele evento. O tipo de gravador, o suporte de gravação, o microfone usado, bem como onde e de que modo é posicionado, tudo isso interfere na apresentação e, conseqüentemente, em seu registro (Brady, 1999). Embora possa ser posteriormente fixada e estabilizada em suportes materiais e circular no tempo e no espaço, a gravação pode ser concebida como um acontecimento, vivenciado pelos participantes em sua duração (Schutz, 1976 [1951]), por meio das interações entre o pesquisador, o equipamento, os músicos e demais presentes. Conceber o registro sonoro como um evento construído situacionalmente, através das relações, agenciamentos e mediações diversas, nos permite tratá-lo, nos termos de Bauman (1977) e Shieffelin (1998), como uma performance.⁵

Assim como a gravação pode ser percebida como performance, a própria escuta, já que capaz de produzir e dar sentido às músicas e aos sons ouvidos, é também uma ação, um evento, evidenciando as experiências, conhecimentos e mediações (Blacking, 1973, 2007; Feld, 2017; Frith, 1996, 2007; Hennion, 1993, 2011) implicados no ato de escutar (ou melhor, no escutar como ato). Quando ouvimos uma gravação como as de Théo Brandão, a

5 Bauman (1977), em seu clássico *Verbal Art How Performance*, entende "performance" como uma ação, um modo de comunicação que relaciona, através de diferentes formas expressivas (sons, gestos, imagens) os performers e a audiência em um determinado cenário (ou lugar) apropriado. Em sua perspectiva, a performance se caracteriza por seus aspectos "contingentes" (já que construídos nas interações concretas situadas no tempo e no espaço) e "emergentes" (já que, em virtude de sua realização, coisas acontecem, relações são produzidas e transformadas). A noção de "performance", longe de ser consensual na antropologia ou nas ciências humanas, vem sendo objeto de debates, acordos, desacordos e diferentes perspectivas (ver, entre outros, Bauman, 1977; Peirano, 2001; Schechner, 1988; Shieffelin, 1999; Tambiah, 1985; Turner 1987).

sensação é a de que somos transportados para o acontecimento, para a situação tal como se manifesta sonoramente nas falas, nos cantos, nas vozes e silêncios. Ouvir os sons captados pelo microfone de Théo Brandão há mais de cinco décadas (e que hoje nos chegam graças a uma cadeia de mediadores – pessoas, instituições, objetos e equipamentos) é uma forma de engajamento sensorial com o evento. A esse respeito, Makagon e Neunann (2009, p. 12, tradução minha) em um interessante estudo sobre o potencial da gravação em áudio como método para a pesquisa etnográfica, lembram que os “sons gravados – independentemente de sua temporalidade – preservam um senso de presença e imediatismo que inserem o ouvinte na cena”.

Se o som fez a conexão entre o folclorista e os músicos nas situações de gravação, é ele também quem me conecta com Théo Brandão, com os músicos, com as situações e as performances, com outras escutas e experiências, tornando uma etnografia (a minha) das (e com) gravações um exercício de escuta e interpretação dos sons, e o principal, das relações construídas por meio deles. Ao seguir os sons para me aproximar das trocas que Théo Brandão mantinha com seus interlocutores, esta reflexão, assim como o exercício do folclorista ao gravar, editar e classificar seu

material sonoro, podem ser pensados, nos termos de Feld (1994, 1996, 2004) como experimentos de *antropologia no som*.⁶

Para analisar as relações entre o pesquisador e seus colaboradores por meio dos sons registrados em sessões localizadas no tempo e no espaço, trato as próprias gravações como narrativas etnográficas. Narrativas sonoras que, muito embora produzidas e até certo ponto controladas pelo pesquisador, revelam vozes em geral suprimidas no texto escrito. Vozes estas que vêm nos lembrar, como salientava Fabian (2010), na linha do argumento de Feld, que *uma etnografia de é sempre uma etnografia com*.

6 Diferentemente de uma antropologia do som, que apesar de se ocupar do som, ainda se expressa através da escrita, uma antropologia no som o faz através da mediação do som - gravando, escutando, editando e produzindo representações sonoras. Nessa perspectiva, o som deixa de ser uma mera fonte de dados para a construção da narrativa escrita, e passa a ser compreendido como o meio, o conteúdo e a forma de comunicação e expressão do conhecimento etnográfico. Como esclarece Feld em entrevista concedida à antropóloga brasileira Rita de Cácia: "Agora estou pensando a acustemologia também de uma outra maneira: como conhecer o mundo não apenas pelo som, mas pela gravação do som" (Feld, 2015, p. 446). A ampliação do entendimento do que vem a ser "acustemologia" (termo cunhado por Feld para conceber a relação entre som, conhecimento e experiência), incorporando em seu escopo a gravação e o registro sonoro, ainda segundo ele, é um dos caminhos para a renovação do campo da antropologia do som. Como sugere e adverte em outra entrevista, cujo título é "Doing anthropology in sound" (Feld, 2004, p. 271): "Até que o registro sonoro seja apresentado e compreendido como uma tecnologia de mediação criativa e analítica, o que requer, assim como a escrita, habilidade, edição e articulação, pouco irá acontecer de interessante na antropologia do som". Fazer antropologia através do som envolve, entre outras habilidades, um aprendizado da escuta. Nessa antropologia no som, os sons, produzidos nos contextos de pesquisa e registrados pelo gravador do pesquisador, tornam-se fontes de conhecimento, experiência e interpretação tanto para os músicos quanto para o etnógrafo. Théo Brandão, quando realiza suas gravações, está produzindo com os demais participantes uma narrativa sonora do universo pesquisado. Indo além, podemos dizer que, se por um lado o som é um dos modos como Théo Brandão se aproxima e conhece o mundo que pesquisa, o som é o meio pelo qual acesso o modo como ele fazia pesquisa e se relacionava com seus informantes e interlocutores. Ambos os projetos (o dele e meu), embora distintos no modo como são apresentados (um através do som e o outro através de palavras), podem ser pensados como experiências distintas de antropologia sonora.

A coexistência no espaço e o compartilhamento do tempo que a gravação e a escuta revelam (sinal do que Fabian chama de “coetaneidade”⁷) evidenciam que o projeto e a práxis etnográfica sempre implicam relacionamentos, interações e negociações entre o pesquisador e os interlocutores. A dimensão humana e relacional da experiência e produção de documentação etnográfica em contextos de pesquisa é evidenciada por Cooley e Bartz (1997) quando dizem que “A reunião de dados etnomusicológicos é essencialmente um intercâmbio humano, e a qualidade da relação humana entre pesquisador de campo e especialista, aluno e professor, está no coração do esforço”. (Cooley; Bartz, 1997, p. VII, tradução minha).

Antes de mergulharmos no “coração do esforço” e na qualidade da relação que Théo Brandão manteve com os dois cantadores, vamos acompanhar algumas das influências e vivências que despertaram seu interesse pelo folclore e o conduziram às suas primeiras incursões de pesquisa e documentação.

7 Fabian (2013) usa o termo “coetaneidade” para se referir ao compartilhamento do tempo e à intersubjetividade presente nas interações comunicativas entre o etnógrafo e as pessoas e grupos pesquisados. Segundo ele, as estratégias retóricas da antropologia, especialmente em suas vertentes culturalista, estruturalista e estrutural-funcionalista, ao se valerem do uso recorrente de modelos e metáforas visuais e espaciais (texto, estrutura, organismo, sistema, padrão etc.), produziram distanciamento temporal (e espacial) entre o autor e aqueles sobre os quais escreve, gerando narrativas “sobre outros homens, num outro tempo” (Fabian, 2013, p. 160). Esse procedimento, já que pressupõe diferenciações entre “nós” e “eles”, acaba negando a “coetaneidade”, que, para ele, é uma condição epistemológica fundamental para um projeto etnográfico não colonialista.

Influências, repercussões e primeiras pesquisas

Nascido em 1907, no município de Viçosa, zona da mata alagoana, oriundo de uma família tradicional de senhores de engenho, Theotônio Vilela Brandão, em suas memórias, faz questão de lembrar como iniciou seu envolvimento com o universo do folclore e dos folguedos populares:

Vocês perguntarão, mas como vem esse interesse para você? Primeiro, realmente eu me criei passando férias no Engenho Boa Sorte, no engenho do meu avô, assistindo reisados, cavalhadas, cheganças, pastoris, porque naquele tempo não havia televisão, então as festas natalinas, com esses grupos que eram os grupos quase que de *com-media dell'arte*, saíam de município para município, eles saíam para se exibir nos diversos municípios. Isso naturalmente deixa cá dentro de nós uma repercussão que não desaparece, é indelével (Rocha, 1988, p. 28-29).⁸

A referência ao Engenho Boa Sorte, de seu avô, localizado em Viçosa, é reveladora das origens sociais de Théo Brandão. Descendente de duas importantes famílias da região – os Vilela, por parte materna, e os Brandão, pela paterna – Théo Brandão, com 10 anos, deixa Viçosa e migra para a capital Maceió, acompanhando seus pais. O costume de passar as férias no engenho, justamente no período natalino, o mais propício para a realização

8 Em outubro 1979, Théo Brandão concebe uma entrevista para o então diretor do Instituto Nacional do Folclore, Bráulio do Nascimento, como parte de uma série intitulada Depoimentos de Folcloristas Brasileiros. Em seu depoimento, Théo Brandão, que na altura gozava de prestígio e reconhecimento como um dos principais folcloristas brasileiros, assume um viés marcadamente autobiográfico e memorialista, esclarecendo-nos diversos aspectos de sua trajetória. Ao longo deste e dos próximos segmentos do texto, farei uso de trechos desta entrevista-depoimento que foi oportunamente transcrita por Rocha (1988).

dos folguedos populares, acabou gerando nele, como relata, um intenso envolvimento e empatia com tais as manifestações.⁹

Se o contato e a experiência com os folguedos na infância produzem, como salienta, uma *repercussão* intensa e duradoura *cá dentro de nós*, sua aproximação e gosto pelo folclore (como campo de conhecimento) também se dará por outras vias. Como recorda, seu pai, o médico e farmacêutico Manuel de Barros Loureiro Brandão, apreciador e leitor de livros de folclore, foi quem lhe apresentou e o incentivou a ler as obras dos principais folcloristas

9 Nesse sentido, a trajetória de Théo Brandão é um bom exemplo de como os jovens da sua geração, filhos e netos de membros da aristocracia rural, ao migrarem das antigas áreas de ocupação dos engenhos para a cidade em busca de uma formação intelectual e profissional distinta da de seus antepassados, mantinham laços afetivos duradouros com a vida dos engenhos. Como aponta Diegues (1949 [2012]), o engenho de açúcar, enquanto instituição total (base da vida econômica, social, política, cultural e religiosa) vinha atravessando, desde o final do século XIX, um processo de transformação ocasionada tanto pelo aparecimento das usinas quanto pela mudança do eixo econômico, do nordeste para o sul e sudeste, com a ascensão da economia cafeeira e da industrialização. Período este, como argumenta Albuquerque (2009 [1999]), que coincide com a emergência da ideia de cultura nordestina, propagada por uma elite intelectual de forte ascendência aristocrática, como era o caso de Gilberto Freire, mentor e organizador do chamado “Movimento Regionalista e Tradicionalista”. Nesse imaginário, a região é definida por seu caráter tradicional e rural (sustentado no latifúndio, na monocultura, no sistema patriarcal e escravista). O saudosismo e a identificação com a “vida” e “paisagem” do engenho – termos que aparecem no subtítulo do livro “Nordeste”, publicado por Freire em 1937 e que, na interpretação de Albuquerque, representou um dos marcos fundadores desse ideário de “invenção” do Nordeste — podem ser notados no caso de Théo Brandão quando, em carta enviada ao seu primo Aloísio Vilela, no ano de 1928, assim se expressa: “e como você, porque não perdi a constituição de sertanejo e de nordestino, eu amo toda esta paisagem, a casa grande, o engenho, o canavial, o roçado etc. e toda esta vida: a pegada do boi, a plantação, a moagem, o coco, o reisado” (Rocha, 1988, p. 198). A influência de Freire no pensamento de Théo Brandão é mais uma vez explicitada por este quando, no mencionado depoimento que concedeu ao então diretor do Instituto Nacional do Folclore, esclarece que se tornou seu discípulo através da leitura dos artigos que o “Mestre de Apicucos” escrevia no jornal Pernambucano “A província”, lido semanalmente por ele entre 1928 e 1929, justamente no período em que escreve para Vilela se auto identificando como sertanejo e nordestino. As conexões de Théo Brandão com Gilberto Freire e com o ideário regionalista, aqui sinalizado, merecem um estudo a parte.

de então, como Gustavo Barroso, João Ribeiro, Lindolfo Gomes e Leonardo Mota. Théo Brandão diz que foi por meio destas leituras que ele e seu primo, Aloisio Vilela, tiveram contato com estes autores e com suas ideias em torno do folclore.¹⁰

Figura 2 - Aloisio Vilela, Câmara Cascudo e Théo Brandão



Fonte: Acervo MTB/UFAL.

10 José Aloísio Brandão Vilela, que também se tornou um respeitado folclorista, participante ativo do chamado movimento folclórico brasileiro (Vilhena, 1997), foi um grande parceiro e cúmplice de Théo Brandão. Os dois eram primos maternos, conviveram na infância e compartilharam o interesse pelo folclore. Vilela veio a falecer de modo trágico, em um acidente de carro, em setembro de 1976, quando se deslocava de Viçosa, cidade onde sempre viveu, para ministrar palestra em Aracaju a convite da Comissão Sergipana de Folclore. Dentre suas publicações, o destaque é o livro *O Coco de Alagoas*, prefaciado em sua primeira edição, de 1961, por Câmara Cascudo.

Esse interesse será confirmado e lapidado posteriormente, quando trava contato direto com o campo intelectual e com determinadas figuras influentes. A primeira grande influência nessa direção ocorre ainda durante seus estudos na faculdade de medicina da Bahia, entre 1924 e 1928, quando conhece o também alagoano Arthur Ramos, três anos à sua frente no curso, e que, na época, já gozava de algum prestígio intelectual. Conhecedor e divulgador da teoria psicanalítica de Freud e do culturalismo norte-americano, Ramos, nesse período, começava também a demonstrar interesse pelo estudo do negro e da herança africana na sociedade brasileira (Barros, 2005; Duarte, 1999). O contato e a aproximação com as ideias e com a pessoa de Arthur Ramos foi fundamental na formação e trajetória de Théo Brandão, a ponto de ele, na mesma entrevista, dizer que Ramos foi *“uma das influências que me levaram para o folclore”*.

A influência de Arthur Ramos, todavia, não se fez somente no plano das ideias, sendo responsável também pela inserção de Théo Brandão no círculo social de intelectuais e estudiosos que se mobilizavam para organizar esse campo de estudos. Destaca-se que foi Ramos quem o convidou, em 1941, para se juntar à recém-fundada Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia,¹¹ em cujas reuniões conheceu intelectuais como Câmara Cascudo, com quem cultivou grande e duradoura amizade, e Renato Almeida, o principal articulador do Movimento Folclórico

11 A Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia (SBAE), criada e dirigida por Arthur Ramos, de 1941 até sua morte, em 1949, embora de curta duração, teve importante papel nos debates raciais do período, tendo elaborado manifestos e divulgado mensagens contra as perspectivas e teorias racistas vigentes. A esse respeito, ver Azeredo (1986).

Brasileiro (Vilhena, 1997), com quem trabalhará intensamente durante toda a vida.

Outra referência que teve participação decisiva em sua trajetória (e invenção) como folclorista foi o também alagoano Manuel Diegues Júnior. Théo Brandão chega a dizer, referindo-se a Diegues, que foi "*ele que me inventou como folclorista*", aludindo a um texto de Diegues que, dedicado "*ao folclorista Théo Brandão*", comentava seu artigo *Folclore e educação infantil*, publicado em 1931.

Diegues, que veio a se tornar importante personagem das Ciências Sociais brasileiras, tendo sido presidente da Associação Latino-Americana de Sociologia (Alas) em dois mandatos (entre 1964 e 1969) e da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), de 1966 a 1974, além de professor de Antropologia Cultural e Diretor do Departamento de Sociologia e Política da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ), foi também um mediador fundamental para o sucesso do Movimento Folclórico Brasileiro, especialmente no período em que atuou como diretor-geral do Departamento de Assuntos Culturais do então Ministério da Educação e Cultura (DAC-MEC), de 1974 a 1979 (Faria, 1993; Vasconcelos Filho, 2012).

Ainda de acordo com os registros de Théo Brandão, graças a Diegues seu nome foi indicado para secretário geral da Comissão Alagoana de Folclore, criada em abril de 1948, e para integrar, em 1961, o grupo de conselheiros do Conselho Nacional de

Folclore.¹² Além destas indicações para cargos no âmbito do Movimento Folclórico, a articulação de Diegues foi decisiva para a escolha de Alagoas como sede da IV Semana do Folclore Nacional, em 1952, considerada uma das mais importantes realizações do Movimento.¹³ Passados pouco mais de vinte anos da memorável semana, em 1977, Diegues novamente será decisivo por ter agilizado o patrocínio do DAC, por ele dirigido, que viabilizou a realização da V Festa do Folclore Brasileiro na capital alagoana.

Na referida entrevista à Bráulio do Nascimento, Théo Brandão, ao ser indagado sobre suas primeiras pesquisas de campo, recorda-se que, nos idos dos anos 1930, foi organizada, em Maceió, uma Semana de Estudos Afro-Brasileiros. A pedido de Aurélio Buarque de Holanda, outro alagoano, organizador da semana, ele foi convidado a escrever um trabalho sobre o folclore negro de Alagoas. A questão era: como realizar uma pesquisa sobre este tema? De que modo a viabilizar em pouco tempo? Quem procurar? A solução para enfrentar um assunto, então distante de suas

12 O Conselho Nacional de Folclore reunia os principais nomes da Comissão Nacional de Folclore e era a instância responsável pela tomada de decisões acerca dos rumos da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Na gestão de Edison Carneiro (1961-1964), o Conselho foi ampliado para 12 integrantes, dentre os quais Théo Brandão (Vilhena, 1997).

13 A IV Semana do Folclore Nacional ficou marcada na história do “movimento folclórico” como sendo o momento em que os folcloristas reunidos definem o “folguedo” como sendo o objeto privilegiado de estudo e documentação na pesquisa folclórica. Em seu balanço histórico sobre os estudos de folclore no Brasil, Carneiro (1962) entende essa opção pelo “folguedo” como um avanço qualitativo nos estudos de folclore (não à toa, no título do artigo aparece o termo “evolução” para se referir a esse movimento em direção ao folguedo). Théo Brandão assim se refere à semana: “eles todos acharam que a semana tinha sido tão boa, tinha tomado um vulto tamanho que não se devia fazer mais nenhuma semana, porque já tinha sido quase um congresso” (Rocha, 1988, p. 32). De fato, após a IV Semana de 1952 o “movimento” só organizou congressos nacionais – Curitiba (1953), Salvador (1957), Porto Alegre (1959), Fortaleza (1963) – além de um congresso internacional, em São Paulo (1954).

preocupações (o tema de seu interesse era inicialmente a medicina popular), foi em grande medida familiar. Como ele explica, para fazer essa pesquisa “*saí com os meus primos pelos engenhos a coligir dados sobre o folclore negro*”.¹⁴

Enquanto essa pesquisa foi realizada com os trabalhadores negros dos antigos engenhos, outras investidas, notadamente sobre medicina popular, eram viabilizadas com seus tios e sua própria mãe:

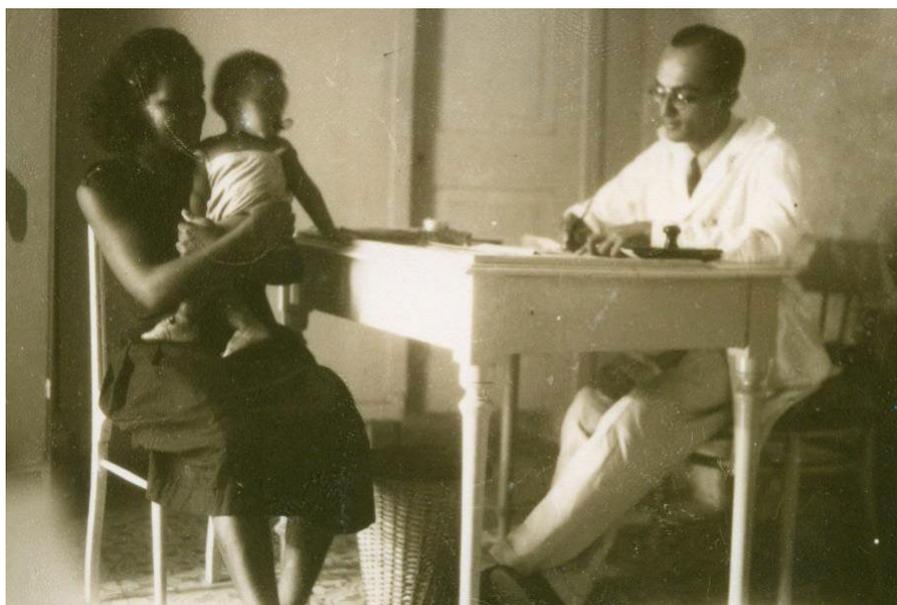
Minha mãe sabia de muita coisa e, claro que sendo filha de senhor de engenho, aprendera muitos remédios caseiros e muitos remédios dela curavam. Tive depois meu primo Sinfrônio Vilela, poeta popular que chegou a exercer o ofício de curandeiro e que era uma enciclopédia viva de medicina popular; ainda está vivo com 87 anos e que, em conto popular e medicina popular é um grande informante. Foi informante de Vilela, companheiro de andanças nas pesquisas de Vilela, meu e de José Maria Melo (Rocha, 1988, p. 29-30).

Paralelamente a pesquisas com seus parentes e os negros trabalhadores dos antigos engenhos, a maioria de suas investidas etnográficas iniciais se deu em outro espaço que lhe era também próximo – o consultório médico. Como ele enfatiza, o interesse cultivado pelas práticas e concepções populares de cura era, em grande medida, motivado pelas observações que fazia no ambulatório, quando as mães levavam seus filhos para com ele se consultar:

14 O resultado dessa incursão pelos engenhos foi publicado em 1938/39 na Revista do Instituto Histórico de Alagoas com o título “Da África e da Europa ao Brasil”.

Eu nunca fui um homem de sair por aí para fazer uma pesquisa de campo, pelo menos no começo, não havia ciência social nessa época, e eu fazia pesquisa no ambulatório de Puericultura e Pediatria, isto é, eu consultando as mulheres que vinham se consultar comigo, trazia o pescoço cheio de botões de ceroulas, com saquinhos amarrados no pescoço dos meninos. Era com elas que eu colhia os primeiros materiais de puericultura e medicina de folc, credices superstições. Era no próprio ambulatório de pediatria, era no exercício da minha atividade como médico (Rocha, 1988, p. 29).

Figura 3 - Théo Brandão em seu consultório



Fonte: Acervo MTB/UFAL.

Com essas informações pontuais sobre sua trajetória, já podemos vislumbrar como, com quem e em quais circunstâncias Théo Brandão desenvolveu suas primeiras pesquisas. Se a An-

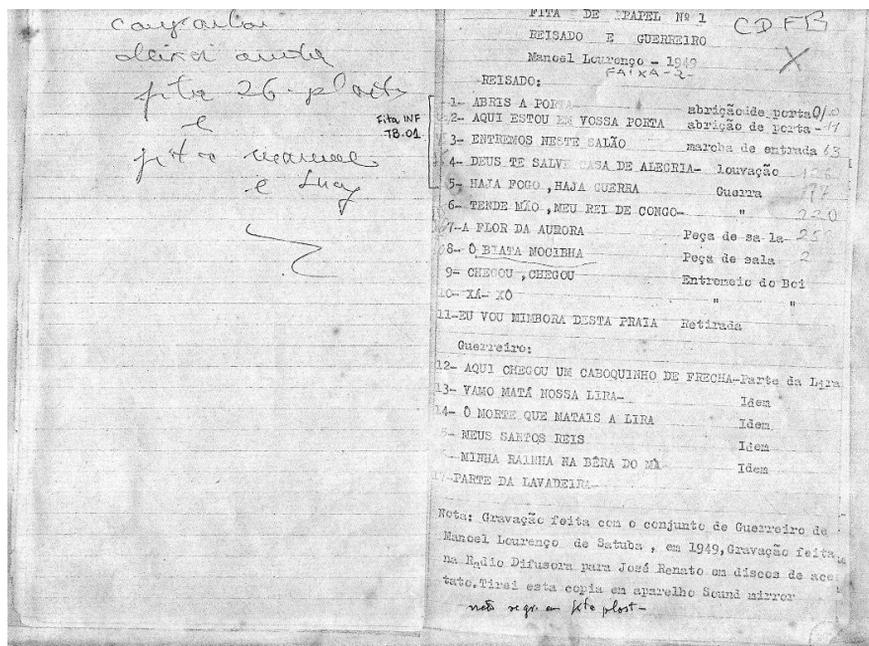
tropologia, como sugere Peirano (1999), sempre implica alguma dimensão de alteridade em relação aos seus temas e objetos de estudo, o caso em tela revela que a busca de Théó Brandão não foi em direção a um “outro” distante social, cultural e espacialmente, mas, sim, rumo ao que lhe era próximo e familiar – seja pesquisando mulheres das classes populares em seu ambulatório ou tomando informações com seus parentes e familiares ou mesmo quando os pesquisados eram os negros dos engenhos, o que se observa é que a interação entre o pesquisador e os pesquisados é mediada pelas relações familiares, de trabalho e por duradouros afetos. Vejamos, a seguir, partindo de dois casos, como tais relações foram sendo construídas ao longo do tempo.

Manoel Lourenço: “nosso principal informante”

“Agora temos uma peça de entrada: aqui estou em vossa porta”. A voz que ouvimos logo na abertura da gravação, ocorrida em 1949, na sede da rádio difusora, em Maceió, é de Théó Brandão. Como de costume, a voz do pesquisador, pausada, firme e direta, é a primeira a ressoar, apresentando as faixas que serão em seguida ouvidas. Estamos diante de uma sessão de gravação com o grupo de guerreiro do mestre Manoel Lourenço, embolador de coco e cantor, com quem o folclorista alagoano realizou diversos registros no decorrer de uma década de contato entre os dois. Após as palavras de Théó Brandão e o breve silêncio que se segue, tem início o canto da *peça* com Manoel Lourenço seguido de coro: “*aqui estou em vossa porta / feito feixinho de lenha / esperando*

pela resposta / que de vossa boca venha / aqui estou em vossa porta / em figura de raposa; esperando pela resposta / que de vossa boca corra". O conjunto é formado por sanfona, pandeiro, ganzá e tambor. Entre uma quadra e outra, enquanto os músicos tocam o estribilho instrumental, ouvimos gritos e interjeições vocais de Mateus, personagem cômico que integra o conjunto dos brincantes do folgado e que também se faz sonoramente presente na situação.

Figura 4 - Catálogo das Gravações Folclóricas



Fonte: Acervo MTB/UFAL.

O registro que agora me inspira a iniciar este segmento é hoje acessível graças a uma cadeia de mediadores que tornaram um encontro fortuito, ocorrido a 71 anos atrás, em um documento

sonoro duradouro. Ao lado das presenças do folclorista, munido de seu equipamento de gravação e dos técnicos e aparelhagens do estúdio, o registro sonoro só foi possível porque os músicos, integrantes do grupo liderado por Manoel Lourenço, se dispuseram a cantar, tocar e a ter suas *peças* gravadas.

O encontro e a gravação nos estúdios da rádio, todavia, não foi o primeiro encontro nem o primeiro registro que Théo Brandão fez com Manoel Lourenço, ocorrido um ano antes, em um espaço bem familiar para o folclorista: o Engenho Boa Sorte. Na altura com 41 anos, e já reconhecido como folclorista, o principal de Alagoas, ele retorna ao lugar onde sua família fincou raízes e onde férias memoráveis foram vividas em sua infância. Só que agora tinha uma motivação especial: conduzir sessões de gravação com músicos e cantadores do seu torrão natal. Não dispomos de muitas informações sobre as condições de realização dessa viagem, mas ela se torna de suma importância, pois nela o folclorista utilizou pela primeira vez seu recém-adquirido equipamento de gravação – um aparelho *reco play* que gravava discos de acetato de cinco polegadas e que, posteriormente, como o próprio Théo Brandão revela em seu *Catálogo das Gravações Folclóricas*, foi por ele adaptado para gravar discos de oito polegadas.¹⁵

15 Ele assim se refere ao equipamento: "O aparelho reco play foi o primeiro aparelho de gravação que possuí. Comprado em 1948, gravava pequenos discos de acetato - 5 polegadas, com disco guia como trilha. Consegui modifica-lo e assim gravar discos de 8 polegadas que se encontram no álbum nº 3. Para ele é que comprei o microfone dinâmico atualmente em uso [o ano que escreve é 1960] com o web cor [trata-se do terceiro equipamento utilizado pelo folcloristas, que grava em fitas rolo de plástico, e foi usado por ele até o final da década de 1960] em vista da fragilidade do microfone de cristal. Foi adquirido pelo preço de [...]" (Brandão, 1960).

Quando visualizamos estas primeiras gravações como um todo, elas estão separadas, de acordo com a organização e classificação do próprio folclorista, em dois álbuns, que correspondem ao tipo de suporte usado (discos de 5 e 8 polegadas), compreendendo um total de 33 discos.¹⁶ Com relação ao conteúdo das gravações, 6 dos 12 discos que integram o primeiro álbum são dedicados ao gênero musical denominado desafio de viola e foram produzidos com os cantadores Otávio e Limeira. Estas gravações foram realizadas, segundo informações contidas no catálogo, no próprio Engenho Boa Sorte (e posteriormente regravadas em fitas de papel). Os demais discos apresentam registros dos seguintes folguedos: baianas (4 discos), que ficamos sabendo se tratar do grupo do mestre Berto do Poço (bairro popular de Maceió); guerreiro (1 disco); fandango, reisado e pastoril (que integram o último disco deste conjunto). De acordo com a notas escritas pelo folclorista, sabemos que o pastoril e o reisado também foram gravados no Engenho Boa Sorte, “*com o povo de casa, Vivaldo, Eloi, Ligia e etc*”. Já no guerreiro e no fandango, o intérprete é José Soares, a quem Théo Brandão se refere como um empregado seu. Uma das faixas, inclusive, traz o título *Usina Boa Sorte*, em clara alusão ao antigo engenho (transformado em usina) pertencente à família do folclorista.

16 Esses discos lamentavelmente se encontram em avançado estado de deterioração nos arquivos do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore (MTB), em Alagoas, mas por sorte parte de seu conteúdo havia sido regravado pelo próprio Théo Brandão em fitas magnéticas de plástico, estas por sua vez foram duplicadas pelo Instituto Nacional de Folclore, como já comentei.

Já o segundo álbum, que me interessa particularmente, compreende 15 discos de 8 polegadas, dos quais 11 são dedicados ao reisado e guerreiro de um mesmo grupo, tendo como mestre Manoel Lourenço, que viria a ser uma figura importante para Théo Brandão. Manuel Lourenço se tornaria o seu principal *informante* (termo usado por ele) nas pesquisas sobre o reisado desenvolvidas na década de 1940 e publicadas em 1949 com o título *Reisado Alagoano*.¹⁷

De acordo com informações fornecidas, notadamente em relação às datas e aos locais onde o pesquisador recolheu, com Manoel Lourenço, os cantos transcritos no livro, nota-se que Théo Brandão se encontrou com Manoel diversas vezes entre 1943 e 1948, antes, portanto, de adquirir seu equipamento de gravação. Observando onde aconteciam esses encontros, percebe-se que, inicialmente, haviam ocorrido em Maceió (1943 e 1944) e depois passaram a ocorrer no Engenho Salgado, em Pilar (1945, 1946 e 1947), local onde Manoel ensaiava seu reisado naquele período.

Em relação aos registros propriamente ditos que se seguem ao de 1948 no Engenho Boa Sorte, o primeiro deles, já em fita de rolo e não mais em discos de acetato, aconteceria naquele mesmo ano, só que na residência do folclorista, em Maceió. Nessa ocasião, Lourenço estaria junto do cantador Rochinha (que ocupava

17 Com esse trabalho, Théo Brandão foi agraciado com o 1º prêmio no Concurso de monografias sobre o Folclore Nacional, instituído pela Discoteca Pública Musical do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Ao final do estudo, quando apresenta seus "informantes", refere-se a Manoel Lourenço como sendo "um dos melhores mestres da atualidade e nosso principal informante" (Brandão, 1949, p. 81).

a função de Mateus no seu reisado) e ambos, acompanhados do coro de vozes femininas e de um pandeiro, executaram *cocos ou rodas*, nomeados por Théo Brandão em uma série de variações: “*coco de balamento, coco de embolada, rodas de tropel, roda de passeio e roda de valsar*”.¹⁸

Em um outro conjunto de registros, Manoel Lourenço já aparece em companhia de um cantador de nome João Grosso. Não sabemos exatamente a data nem o local, mas trata-se de uma sessão de gravação em que, como naquela que a precedeu, os solos dos cantadores alternam-se com o canto feminino em coro. No entanto, diferentemente do registro anterior, centrado nos gêneros musicais *cocos e rodas*, esse registro se concentra no repertório de cantigas de maracatu, reisado, guerreiro, quilombo e baiana. Diferentemente ainda dos registros anteriores, nos quais se percebe um maior desenvolvimento das cantigas, as gravações agora são bem mais curtas, e Théo Brandão se limita a gravar um pequeno trecho da melodia.

O folclorista vai explicar que a redução e o corte nos registros se deram por razões financeiras, que o impeliam a economizar as fitas, gravando somente o necessário para a compreensão da melodia da música

18 Ouvindo as gravações e consultando o catálogo (como ele escreve e classifica este mesmo repertório) chama atenção o domínio de Théo Brandão em relação às musicalidades e sonoridades populares. Tal familiaridade e proximidade, que aparece nesse exemplo com o uso apropriado dos termos “nativos” próprios do universo dos cocos e emboladas, estende-se a outros repertórios pesquisados e documentados, como veremos mais adiante em relação à cantoria.

Isso é o que eu digo, é que o financiamento era feito pela minha própria bolsa, eu não tinha universidade, nem secretaria de educação nem coisa nenhuma, e então, eu tinha que poupar o material, as vezes gravava apenas o começo da música .. quando fui gravar a chegada, foram três fitas da chegada, então eu mandava que eles cantassem e só as primeiras coplas eu registrava, as outras eu copiava a mão para poupar claro o material. (Rocha, 1988, p. 34).

Manoel Lourenço ainda está presente na coleção em mais um registro – justamente naquele mencionado acima, que aconteceu nos estúdios da rádio difusora, em Maceió, em 1949. Observando a relação entre o folclorista e o mestre, tal como revelada pelas gravações, percebe-se que ela foi intensa (com diversos encontros, em diferentes situações) e se desenrolou por uma década (entre o início dos anos 1940, quando Théo Brandão iniciou suas pesquisas sobre reisado, e 1949, quando encontramos o último registro com Manoel Lourenço). Não sabemos exatamente as razões pelas quais o mestre não aparece mais nas gravações após esta data. No entanto, o que se sabe é que, em 1951, quando o livro *Reisado Alagoano* foi publicado, o afamado cantador e principal colaborador de Théo Brandão no período se encontrava no Rio de Janeiro trabalhando e ensaiando para o Teatro Folclórico Brasileiro.¹⁹ Até o presente momento da pesquisa, não encontrei maiores dados que expliquem o paradeiro de Manoel Lourenço,

19 O Teatro Folclórico Brasileiro foi um grupo teatral criado no Rio de Janeiro por Haroldo Costa e Solano Trindade. em 1949. e se destacou, na linha de outras companhias como o Grupo dos Novos e o Teatro Experimental Negro (TEN), por trabalhar com elementos do folclore e da cultura negra, levando para os palcos cocos, maracatus, sambas, frevos e pontos de macumba (Lima, 2012).

mas não seria estranho pensar que esse deslocamento do mestre alagoano para a capital tenha sido mediado pelo folclorista que tanto o estimava e o admirava.

Manoel Nenen: “Adeus doutor Théó, até outro dia”

Se a relação entre Théó Brandão e Manoel Lourenço perdeu por uma década, com o poeta, cantador e repentista Manoel Floriano Ferreira (1884-1979), Manoel Nenen, considerado pelo folclorista o maior cantador do sertão alagoano, foi ainda mais duradoura e, em determinados momentos, dramática. Consultando as gravações que o folclorista realizou com o cantador em três ocasiões – em 1957, na fazenda Boa Sorte, e quase dez anos depois, em 1968, em duas ocasiões, em sua residência –, ficamos sabendo que o primeiro encontro entre os dois se deu em 13 de novembro de 1933, quando Manoel Nenen, na época com 49 anos, retornava à cidade de Viçosa, onde passou sua infância e mocidade. Na ocasião, o cantador havia sido convidado pelo tio materno de Théó Brandão, Olegário Brandão Vilela, para se apresentar, no então Engenho Boa Sorte, para um grupo de jovens intelectuais, entre os quais Théó Brandão.

Cinco anos transcorridos deste primeiro contato, há um novo encontro entre Théó Brandão e Manoel Nenen, por ocasião das festividades juninas, agora na residência de veraneio do folclorista, a beira mar, no bairro de Jatiúca. Como revela no artigo *Uma imagem poética de Manoel Nenen* (Brandão, 1977), na véspera do São João de 1938, como de costume, Théó Brandão armou em sua casa

uma fogueira e convidou amigos para juntos celebrarem o dia do santo popular. Para abrilhantar a noite festiva, havia um convidado de honra: o cantador Manoel Nenen. De acordo com a descrição de Théo Brandão, naquela noite Nenen cantou durante três horas (até quase meia noite) para uma plateia atenta e seleta, que contava com personalidades como Manuel Diegues Junior, Aurélio Buarque de Holanda e José Aloízio Vilela. Foi nessa ocasião e na presença da ilustre plateia que “Manoel Nenen empregou pela primeira vez uma de suas mais belas e vigorosas imagens poéticas, das mais elaboradas e cintilantes de toda a literatura oral brasileira” (Brandão, 1979, p. 4). Trata-se dos versos “*As águas do rio da vida / faz barra no mar da morte*” que serão utilizados como *mote* para desenvolvimentos improvisados pelo cantador.²⁰

Esses dois encontros entre Théo Brandão e o cantador ocorridos na década de 1930, quando o primeiro iniciava sua trajetória como folclorista, ficaram registrados em sua memória e nos seus escritos, mas não em gravações. Três outras situações de encontro entre eles (uma em 1957 e duas em 1968) foram registradas – a primeira, em Viçosa, na fazenda Boa Sorte, e as demais em Maceió, na casa de veraneio do folclorista.²¹

No primeiro destes encontros, como podemos acompanhar ouvindo a gravação, Théo Brandão, dirigindo-se ao cantador,

20 O *mote*, na cantoria, é um verso ou um conjunto de versos utilizado como tema para ser desenvolvido pelos cantadores durante seus improvidos cantados. Para uma reflexão etnográfica sobre a prática e a poética do improviso nas cantorias, ver Sautchuk (2012).

21 Da Coleção Théo Brandão, que abrange 79 documentos sonoros e integra o Catálogo das Gravações do Núcleo de Música do Instituto Nacional do Folclore – música folclórica e literatura oral, 10 fitas são dedicadas à Manoel Nenen, sempre acompanhado de outros cantadores - Joaquim Victorino (8 fitas), Amaro (1 fita) e Mauro (1 fita).

pergunta: “*Você se lembra ainda daquele dia que você cantou para mim lá na casa do doutor Olegário*”? Ao que o poeta responde: “*Lembro*”. Théo então segue: “*Naquela tarde que eu mandei lhe buscar e depois ficamos conversando muito até a madrugada*”. Manoel então pontua: “*Conversando e escrevendo*”, ao que o folclorista esclarece: “*é, e eu escrevendo, bom, naquele tempo precisava escrever, agora não precisa escrever, é só falar né?*”.²²

Em seguida, o folclorista, novamente se dirige ao cantador, é lhe interroga: “*Se lembra ainda de umas glosazinhas daquelas aí*”? Ao que ele responde: “*me lembro*”. Théo Brandão, em tom imperativo: “*Então faça aí .. quando a tarde vem caindo/ minhas ideias vem chegando... você lembra dessa glosa aí?*”. Diante desse pedido/comando, Manoel Nenen começa a declamar a glosa.²³

Terminada a glosa, a gravação segue com o som da afinação das violas, instrumento que, ao lado do canto, distingue sonoramente a cantoria de viola como estilo musical. Ao lado de Manoel Nenen e de Théo Brandão, está presente nesta sessão de gravação o cantador e poeta Joaquim Victorino. O som da afinação das violas é interrompido (a sensação é de que a fita foi cortada e editada) e a gravação reinicia com a voz de Manoel Nenen, a pedido de Théo Brandão, percutindo cada corda de seu instrumento enquanto as enumera como “primeira, segunda, terceira, quarta e quinta”.

22 Nessa passagem da conversa entre Manoel Nenen e Théo Brandão, ambos explicitam como o uso do gravador (substituindo as anotações) transforma a relação entre eles (Brady, 1999). Para uma interessante reflexão sobre as implicações do uso do gravador em contextos de pesquisa etnográfica, recomendo o texto de Goody (2001).

23 Glosa é termo que se refere à declamação de versos improvisados sem acompanhamento instrumental.

Após Nenen, é Victorino quem toca cada corda separadamente, da primeira (mais aguda) para a quinta (mais grave).²⁴

Depois dessas explicações, Théo Brandão se dirige novamente aos cantadores com uma série de perguntas:

TB: “Mas a sua viola, Manoel Nenen, foi feita por você?”.

MN: “Foi sim senhor”.

TB: “qual é a madeira que fabrica?”.

MN: “É madeira compensada, imbuia”.

TB: “Imbuia compensada?!”.

MN: “É sim senhor”.

TB (Agora, para Francisco Victorino): “E a sua, não é não ? Mas a sua é viola ou violão?”

FV: “A minha é um violão transportado a viola”.

TB: “Quer dizer, a corda é de violão mas tá afinado para viola, é isso?”.

FV: “É”.

TB: “Agora vocês vão cantar e tocar isso que vocês chamam de ..essa música que vocês tocam antes de começar a cantoria.. como é que vocês chamam?”

MN: “baião”!

TB: “Baião ou baiana”?

FV: “Baião!”

TB: “Nunca chamaram baiana?”

MN: “Não senhor”

A gravação é novamente interrompida e, quando retorna, já se ouve a batida das violas dando o som e o ritmo para o *baião*,

²⁴ A afinação dos instrumentos musiciais em contextos religiosos e festivos vem despertando meu interesse e foi assunto de dois recentes artigos (Chaves 2021a e 2021b).

executado no início das cantorias, como explicam os cantadores. Composta por *sextilhas*, *décimas*, *martelo agalopado*, *dez pés em quadrão*, de acordo com as informações dadas pelo próprio pesquisador em seu catálogo, a cantoria neste dia durou aproximadamente 97 minutos.

Figura 5 - Catálogo das Gravações Folclóricas

INF	REG	Descrição	Tempo
		FITA ELÁSTICA - Nº 18	
		LADO A	
		CATEGORIA DE VIOLA	
		MANOEL NENEN E JOAQUIM VITORINO	
		1-Início e glória: Quando a tarde vem calma-1/17	
		2-Infamações e teço de baifo-	
		3- Apresentação- 18 a 34	
		Elogio a Viçosa- 35 a 43	
		Elogio ao Dr. Cláudio- 44 a 51	
		4-Varia- 52 a 60	
		Viçosa Alagoas- 61 a 65-	
		Deceitosa- 66 a 70-	
		Morta- 71 a 87	
		5-Elogio a Viçosa- 90 a 95	
		" aos presentes 96 a 102-	
		6- Trecho desgruado	
		Rever- 103 a 111	
		Receitas- 112 a 115	
		Mulheres de Nenem- 116 a 126	
		6- Mulheres Nenem- 127 a 129	
		Mãe de Vitorino- 130 a 135	
		Reconhecimento- 136 a 152-	
		Receitas- 153 a 175	
		8-Marcha- viola a repulso de viola	
		9-Viçosa 6 o bango da poesia- 176 a 187	
		10- Nas cordas de uma viola o cantador- 188 a 193	
		11- Quem tem casa tem cantoria- 194 a 199	
		Nota: as numerações da seqüência correspondem aos registros em que a cantoria mudou de música ou interfereu para por diálogo, teço, variações de ritmo e outras coisas.	

Fonte: Acervo MTB/UFAL.

No terceiro encontro gravado, que também acontece na residência do folclorista, em 16 de fevereiro de 1968, além de Théó Brandão e Manoel Nenen, na época com 84 anos de idade, estava presente o cantador de nome Amaro, que ficamos sabendo ser de Caruaru, Pernambuco. A gravação principia com as seguintes palavras de Théó Brandão: “*gravação, gravação ou regravação da cantoria feita por Manoel Nenen em companhia do violeiro Amaro,*

de Caruaru, no dia 16 de fevereiro de 1968 por ocasião de sua visita à Jatiúca, em Maceió”. Após estas palavras, que parecem ter sido gravadas posteriormente e editadas por Théo Brandão, ouvimos, em um áudio (provavelmente o original) com muito ruído, outra entrevista do folclorista com o cantador.

A conversa segue, e entre uma informação e outra, ficamos sabendo que Manoel Nenen nasceu em Bom Conselho, na fronteira entre Alagoas e Pernambuco, passou sua infância em Viçosa, começou a cantar aos 15 anos de idade e, ao longo da sua trajetória de cantador, já cantara com mais de 90 cantadores, entre os quais o afamado Pinto Teixeira (Pinto do Monteiro), de São José do Egito, “o mais falado do sertão” (Nunes, 2014).

Manoel ainda relata que deixou Viçosa em razão de desentendimentos com um fazendeiro de nome Zé de Freitas, por conta de um roçado de algodão plantado por ele na propriedade do fazendeiro e pelo qual este não quis pagar o valor devido. Esse desgosto fez com que ele migrasse para a cidade de Toritama, em Pernambuco, onde residiu por 16 anos, até retornar e se fixar definitivamente em Alagoas. No momento da entrevista, Manoel, que residia em Palmeira dos Índios, se queixava de sua saúde, debilitada pela paralisia nas pernas que o impedia de caminhar e trabalhar. Acompanhando a gravação, meio que abruptamente Manoel muda o tom da conversa, começa a declamar uma *glosa* e, em seguida, inicia a afinação de sua viola. Ouvimos algumas interrupções do áudio seguidas de cortes, até que novamente o som retorna com os cantadores já em ação, improvisando

sextilhas. A sessão de gravação, naquele dia, foi breve e não ultrapassou vinte minutos.

Na última gravação que Théo Brandão fez com Manoel Nenen, Joaquin Victorino e um cantor de nome Mauro Barbosa estão presentes. A sessão acontece na residência do folclorista, quatro meses depois da anterior, em 12 de junho de 1968. Nessa ocasião, Théo Brandão realiza mais uma entrevista com o cantador. Ao que tudo indica, como no registro anterior, as únicas presenças na situação, além dos cantadores, são Théo Brandão e seu equipamento de gravação. Na cantoria, com duração de aproximadamente noventa minutos, os cantadores desenvolvem em versos *sextilhas*, *décimas*, *mourão de sete pés* e *quadrão*.

Partindo de um padrão rítmico e melódico reconhecido, cada cantador se expressa de um modo próprio, criativo – tanto no jeito de tocar a viola como no canto –, o que torna a cantoria uma conversa e ao mesmo tempo um embate poético. A amistosidade entre os cantadores sempre corre o risco de se transformar em provocações, desafios e até insultos. A esses momentos de disputa, Théo Brandão se refere como “*trechos de desagravo*”. Esta memorável sessão de gravação se encerra com os cantadores, em homenagem ao folclorista doutor, cantando uma sextilha com o tema “*adeus, adeus, doutor Théo / adeus, até outro dia*”.

E esse outro dia, mencionado na cantoria, tardou, todavia, chegou. Em 1977, durante a já mencionada V Festa do Folclore Brasileiro, que reuniu importantes nomes do Movimento Folclórico, novamente temos notícias do já velho e debilitado Manoel

Nenen.²⁵ De acordo com o relato de Rocha (1988), naquela ocasião, ele, acompanhado do maestro Aloysio de Alencar, responsável pelo setor de música da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, e do técnico de som José Moreira Frade, foram ao encontro de Manoel Nenen em Palmeira dos Índios, e lá realizaram o que viria a ser a última gravação com o cantador.²⁶

Ainda de acordo com o relato de Rocha, o estado de saúde e as condições de vida do cantador eram precários, e Théo Brandão, sensibilizado pela situação do cantador, tomou a iniciativa de levá-lo para uma casa de idosos em Maceió, onde Manoel Nenen passou seus dois últimos anos de vida, recebendo, vez por outra, a visita do folclorista. Nestas visitas, segundo Rocha, Théo Brandão lembrava trechos da vida de Manoel Nenen, ao que

O poeta, com grandes dificuldades, fazia um riso maroto, como a afirmar o que o mestre dizia. Interessante é que no primeiro encontro entre Théo e Nenen, o mestre estava eufórico, nervoso, Nenen olhou para ele e o conheceu, começou a dizer forte: 'é o doutor ...é o doutor' afirmava feliz! Num domingo, 7 de outubro de 1979, falecia o incansável batalhador, poeta que um dia criou lapidares versos que diziam: as águas do rio da vida / faz barra no mar da morte. (Rocha, 1988, p. 88-89).

25 A realização, em Maceió, desse importante evento acontece juntamente com a inauguração do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore em sua nova e definitiva sede (cf. Dantas; Lobo; Mata, 2008).

26 Essa gravação, que ainda não consegui acessar, faz parte da Coleção Alagoas, que assim como a Coleção Théo Brandão integra o Catálogo das Gravações do Núcleo de Música do Instituto Nacional do Folclore – Música Folclórica e Literatura Oral (1983), e contém gravações realizadas em Alagoas (Maceió e Palmeira dos Índios), durante a V Festa do Folclore Brasileiro, de 21 e 23 de agosto de 1977.

Métodos, mediações e práticas de colecionamento em contraponto

A documentação do folclore musical alagoano, como estamos vendo até aqui, foi uma preocupação constante e permanente na trajetória de Théo Brandão, muito embora o folclorista não se considerasse entendedor de música e nem a música fosse, de fato, o tema central em seus estudos e reflexões. É ele próprio quem esclarece o ponto:

Em relação ao meu arquivo musical, vocês me perguntarão, mas que ideia foi essa de começar a gravar e quando começou a gravar? Exatamente porque eu não tinha a memória privilegiada de Vilela (alusão ao seu primo e também folclorista José Aloísio Vilela) logo cedo verifiquei que tinha que registrar, de modo que me interessasse logo cedo pelos gravadores. O 1^o gravador que eu comprei foi um gravador de acetato, de disco de acetato, que eu ainda hoje tenho em casa, guardado, com peças de pastoris, reisados, etc. Eu o adquiri em 1948 e comecei, às minhas custas, a fazer gravações sobretudo de músicas, porque eu não entendo nada de música, mas sabia que, gravando um trecho musical, deixava esse material para quando eu morresse ou quando viesse alguém que pudesse passar a limpo essas músicas (Rocha, 1988, p. 34).

A mesma coisa não se pode dizer de Mário de Andrade e Luiz Heitor Correa de Azevedo, que antecederam Théo Brandão na constituição de acervos sonoros do folclore musical no Brasil. Mário de Andrade e Luiz Heitor eram musicólogos e a música foi o assunto central em suas pesquisas e documentações. Na

comparação com esses outros empreendimentos, dois aspectos parecem importantes destacar, já que têm implicações diretas para pensarmos os métodos, técnicas e mediações que viabilizaram os respectivos trabalhos e projetos de documentação sonora.

O primeiro aspecto diz respeito ao escopo das iniciativas em questão. Tanto no caso da Missão idealizada por Mario de Andrade quanto nas *viagens* realizadas por Luiz Heitor, a documentação produzida por eles ocorreu no âmbito de iniciativas institucionais, com recursos públicos e em articulação com uma série de parceiros e colaboradores – sejam instituições públicas ou órgãos governamentais ou mesmo parcerias internacionais. A Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF) de 1938, por exemplo, foi uma iniciativa governamental, patrocinada pela Discoteca Pública Municipal, seção da Divisão de Expansão Cultural, pertencente ao Departamento de Cultura de São Paulo, na época dirigido pelo próprio Mário de Andrade (Carlini, 1994). Já as *viagens etnográficas* de Luiz Heitor, entre 1942 e 1946, foram viabilizadas mediante convênio entre a Escola Nacional de Música da antiga Universidade do Brasil, através do Centro de Pesquisas Folclóricas, então coordenado pelo folclorista, e a Biblioteca do Congresso norte-americano, por intermédio do etnomusicólogo Alan Lomax, que concedeu empréstimo de equipamento de gravação e apoio financeiro para duas de suas viagens de campo (Barros, 2013).

Em ambos os empreendimentos, em se tratando de projetos institucionais, envolvendo pesquisa e o uso de recursos públicos,

nota-se a produção de uma série de documentações complementares ao próprio registro, como diários de campo, anotações diversas, autorizações, cartas, notas de despesas, prestações de contas, correspondências oficiais etc. Bem diferente é o caso de Théo Brandão, que se dedicou ao registro e documentação como uma missão pessoal, levada a cabo com recursos próprios, como um *hobby*. Como ele diz, sem deixar de demonstrar uma certa ironia em relação ao modo de se fazer pesquisa social no seu tempo,

ocê me pergunta sobre pesquisas: eu nunca fui um pesquisador que saísse assim para fazer uma pesquisa armado de todo aquele aparato dos sociólogos e de uma equipe que pudesse ajudar. Não, eu saía sozinho, as vezes acompanhado de Sinfrônio (seu primo poeta e curandeiro) ou outra pessoa qualquer, por exemplo, no pastoril, eu tinha o Lula, do Instituto Histórico, que era torcedor do azul e me acompanhava quando eu saía para gravar os pastoris. Mas isso tudo eu fazia roubando sábados e domingos da minha atividade como médico, era meu "hobby", descanso da minha profissão. (Rocha, 1988, p. 31).

O caráter amador e pessoal do projeto de Théo Brandão certamente contribuiu para que ele, diferentemente dos outros casos, não tenha sistematizado seus registros de campo com a produção de documentação complementar – com a notável exceção do já mencionado *Catálogo das Gravações Folclóricas*. Uma das dificuldades, já notada por Travassos (2011), em pesquisar o acervo do folclorista alagoano é justamente a falta de documentos (diários e notas de campo, cartas, entre outros) que contextualizem sua produção. Como o que se perde de um lado se ganha de outro, a

falta constatada acaba também sendo reveladora do espírito que animava seu projeto.

O segundo aspecto que gostaria de destacar na comparação entre os referidos projetos diz respeito a suas dimensões espaciais e temporais. Partindo desses eixos, as diferenças são evidentes, pois enquanto a Missão e Luiz Heitor realizaram viagens para regiões afastadas dos locais de origem dos pesquisadores (São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente), em breve espaço de tempo, Théo Brandão realizou seus registros por mais de três décadas e percorreu lugares próximos e familiares.

Enquanto Théo Brandão se referia a seu trabalho de pesquisa e documentação como uma atividade corriqueira (em certo sentido um não trabalho), levada a cabo sem muito planejamento e *roubando* seus finais de semana, para Mário de Andrade e Luiz Heitor a concepção e a prática da pesquisa eram bem diferentes. Os próprios termos *missão* para o primeiro e *viagens etnográficas* para o segundo nomeiam modelos de pesquisa que envolveram um aparato material, logístico e capital social de outra natureza. Caracterizadas por ampla extensão territorial e curta duração temporal, o mapeamento e o registro das musicalidades, em ambos os casos, implicaram, entre outros aspectos, custos com transporte de pessoal e equipamento, hospedagem, deslocamentos nas regiões pesquisadas, pagamento de colaboradores, contatos com uma série de mediadores, locação de espaços para realização das gravações etc.

A MPF, por exemplo, que contou com uma equipe de quatro pessoas e uma enorme quantidade de equipamento e outros materiais para pesquisa, percorreu, durante 145 dias (entre fevereiro e julho de 1938), 28 cidades pertencentes a 6 estados – Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará.²⁷ Durante esse período, a Missão visitou centenas de localidades, registrou mais de 70 grupos e músicos e retornou para a capital paulista com uma impressionante quantidade de material – cerca de 1500 melodias gravadas em 169 discos de acetado; 6 rolos cinematográficos silenciosos de 16 mm, P&B, documentando 12 manifestações folclórico-musicais; 1060 fotografias; cerca de 7000 páginas manuscritas com anotações diversas em cadernetas de campo, além de aproximadamente 600 objetos de cultura popular (Carlini, 1993, 1994).

Em suas quatro *viagens etnográficas*, Luiz Heitor, sempre acompanhado por um assistente, escolheu percorrer propositalmente estados não cobertos (ou não suficientemente cobertos, como o caso do Ceará) pela Missão: Goiás (1942), Ceará (1943), Minas Gerais (1944), e Rio Grande do Sul (1946). Destas quatro *viagens*, que resultaram na produção de um acervo de aproximadamente 300 discos e algo em torno de 1000 músicas, além de documentos variados, como cartas, cadernos, diários e fichas de campo, fotografias etc. (Mendonça, 2007), somente as viagens para o Ceará e Minas foram custeadas pela Biblioteca do Congresso norte-

27 Integavam a equipe da MPF: Luiz Saia, chefe da expedição; Martin Braunwieser, músico, maestro e responsável pela parte musical da missão; Benedito Pacheco, funcionário do Departamento de Cultura e conhecedor do equipamento de gravação; Antonio Ladeira, auxiliar geral e assistente de gravação (Carlini, 1994).

americano. A expedição para Goiás contou com recursos da Comissão Executiva do Oitavo Congresso de Educação Brasileira, que acontecia na recém-fundada cidade de Goiânia, pois embora o convênio com a instituição norte-americana já houvesse sido assinado, o equipamento e a verba de custeio ainda não haviam sido liberados (Barros, 2013).

Se tanto a Missão como as *viagens etnográficas* implicaram uma logística própria para viabilizar os deslocamentos e a permanência das equipes nas localidades visitadas, os referidos projetos só se realizaram a contento porque, em ambos os casos, uma série de mediações (cartas de recomendação, instruções e fichas de coleta, autorizações policiais, dinheiro, bebidas etc.) aproximaram os pesquisadores dos músicos e grupos populares.

No caso de Luiz Heitor, para chegar até os músicos e grupos (aos quais ele se referia como *informadores*), o pesquisador acionou toda uma rede de colaboradores (do alto escalão dos governos federal e estadual aos membros das elites locais, passando, é claro, por seus pares, folcloristas e entendidos do folclore, músicos e compositores). Como descreve Barros (2013), em Minas Gerais, por exemplo, o contato do pesquisador com os grupos de congado foi mediado pelo folclorista Aires da Mata Machado. Já em Goiás, o registro é da colaboração e empenho do prefeito de Goiânia e do diretor local do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (ligado ao DIP do Estado Novo). O próprio ministro da educação na época, Gustavo Capanema, na fase mineira e cearense do projeto, que transcorreu sob os auspícios do referido

convênio, sensibilizado pela relevância da proposta, recomenda em carta que as autoridades facilitem o acesso do pesquisador aos grupos e músicos populares (Barros, 2013).

Os encontros dos integrantes da Missão com os agentes populares também foram mediados por uma série de figurais locais que tinham contato com os músicos e agentes populares. Para viabilizar essa rede, Mario de Andrade enviou, por intermédio dos participantes da Missão, uma série de cartas dirigidas a possíveis colaboradores. Consultando a documentação da Missão, Carlini observa que Mário

Redigiu diversas cartas de recomendação destinadas aos seus amigos folcloristas (Câmara Cascudo, Ademar Vidal, Ascenso Ferreira, entre outros), que foram entregues aos componentes desta expedição com intuito de facilitar a pesquisa e a coleta musical de manifestações folclóricas já conhecidas desses estudiosos. (Carlini, 1993, p. 26).²⁸

O cuidado e preocupação de Mário em facilitar a relação entre os pesquisadores e os músicos através da mediação dos folcloristas, intelectuais e políticos locais, todavia não impediu alguns contratemplos durante a viagem. Em Pernambuco, por conta da situação política local, o interventor, nomeado por Getúlio Vargas, era opositor de Gilberto Freyre, contato de Mário, que ao final não pode ser acionado. Ao mesmo tempo, como os cultos afro-brasileiros, que interessavam particularmente à Missão documentar, sofriam perseguição policial, outras mediações, como,

28 Na documentação consultada por Carlini, ao lado das cartas escritas diretamente por Mario, aparecem outras cartas de apresentação e recomendação assinadas por Arthur Ramos e Jorge de Lima aos seus amigos e possíveis colaboradores da Missão no Nordeste.

por exemplo, com o delegado de polícia, se fizeram necessárias para viabilizar o bom andamento dos trabalhos de registro.

Outro aspecto importante de ser mencionado, e que também aparece como um elemento que diferencia os referidos projetos, diz respeito às estratégias e aos métodos de pesquisa. Além dos diários e cadernetas de campo, a preocupação com a adoção de uma metodologia científica para os registros produzidos pela Missão fica evidente pelo uso e preenchimento de fichas catalográficas para a coleta e documentação musical em campo, bem como por uma série de outras instruções (como os procedimentos de aquisição, identificação e classificação de instrumentos musicais e outros objetos relacionados à produção musical, o uso da fotografia, instruções sobre quais manifestações folclóricas e onde registrá-las etc.). Tal procedimento e padronização metodológica para a coleta do folclore musical foi em grande medida fruto do Curso de Etnografia e Folclore promovido pelo Departamento de Cultura de São Paulo, idealizado por Mário de Andrade, e ministrado no segundo semestre de 1936 por Dina Dreyfus, então esposa do jovem antropólogo Claude Lévi-Strauss.²⁹

Assim como o projeto da Missão implicava o estabelecimento de parâmetros metodológicos para a coleta e documentação do

²⁹ Com o objetivo de socializar com os alunos os métodos científicos para a coleta de dados etnográficos, a parte relativa à pesquisa e colheita do folclore musical (como o uso de registros mecânicos e não mecânico, a classificação de instrumentos musicais, o uso das fichas catalográficas etc.) foi tema de 3 das 21 sessões do curso. Dentre os alunos que participaram do curso, estavam Luiz Saia, que seria, dois anos depois, o chefe da expedição, e Oneyda Alvarenga, chefe da Discoteca e organizadora das fichas catalográficas utilizadas pela Missão (Carlini, 1994). As relações entre Mario, Dina e Claude Lévi-Strauss, no âmbito do Departamento de Cultura e da Sociedade de Etnografia e Folclore, foram abordadas no trabalho de Valentini (2013).

folclore musical, o trabalho de registro de Luiz Heitor também foi conduzido segundo padrões considerados científicos. A esse respeito, o texto *A escola nacional de música e as pesquisas de folclore musical no Brasil*, especialmente o item "Instruções para a coleta de discos de música folclórica brasileira", forneceu as bases metodológicas para a elaboração e preenchimento das *fichas de colheita* (com informações sobre o gênero/conteúdo musical e os informantes), dos procedimentos de entrevista (*inquéritos*) e indicações técnicas sobre como conduzir as gravações. Além das fichas e dos discos com os registros sonoros, as expedições produziram material documental (como diários, relatórios, cadernos de contabilidade, fotografias etc.), ambos depositados no Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ (herdeiro do antigo Centro de Pesquisas Folclóricas), e que vem sendo, assim como o material da Missão, objeto de teses, dissertações e estudos.

Por fim, um último ponto a ser discutido diz respeito ao modo (e em que termos) a pesquisa e documentação, nos três casos, envolveram trocas nas quais o dinheiro era uma mediação importante. Partindo da suposição, já explicitada no início deste texto, de que toda pesquisa implica trocas e relações de reciprocidade entre pesquisador e pesquisado (Mauss, 2003 [1925]), podemos nos perguntar como, em cada caso, se davam os pagamentos que viabilizaram a produção das gravações. Ausente no caso de Théo Brandão, o pagamento dos músicos e grupos por sua participação nas gravações era prática constante tanto da Missão

quanto do projeto de Luiz Heitor.³⁰ Consultando as *instruções* elaboradas por ele, a gratificação dos músicos era uma das recomendações expressas e constava como item de despesa em seu caderno de contabilidade e prestação de conta. No planejamento da *viagem* ao Ceará, inclusive, encontra-se uma tabela com os valores a serem pagos aos grupos e indivíduos participantes das gravações (Barros, 2013).³¹

No caso da Missão, ao lado da remuneração dos músicos e grupos e do pagamento do seu transporte aos locais de gravação, o material pesquisado por Carlini revela, ainda, que uma estratégia de aproximação dos pesquisadores envolvia distribuir, aos seus colaboradores, agrados, como comidas, bebidas (aguardente principalmente), tabaco, além de viabilizar reparos e consertos nas roupas e adereços utilizados nas performances (Carlini, 1993).

A remuneração dos participantes, se revelava a valorização do trabalho dos músicos, que dispendiam tempo e, às vezes, recursos para participarem das sessões de gravação, também apontava para um tipo de relação (de cunho profissional e até pessoal)

30 Interessante notar que o folclorista e músico húngaro Bela Bartók (1936), que se dedicou à coleta de música folclórica e tradicional no leste europeu (Romênia e Hungria principalmente), em 1936, quando publica um guia para coleta de música folclórica, menciona a remuneração dos músicos como uma das condições para que o trabalho de gravação fosse viável. Para um interessante estudo comparativo acerca das concepções estéticas e nacionalistas de Mario de Andrade e Bela Batók, remeto mais uma vez ao trabalho de Travassos (1997).

31 No décimo item das instruções, referente à remuneração dos "informadores", lê-se a seguinte recomendação: "As gratificações aos informadores deverão ser despendidas prudentemente, consultando-se as condições regionais e levando em conta, tão somente, as horas de trabalho perdidas pelo informador e sua locomoção, no caso de ser ele chamado ao local de gravação" (Azevedo, 1943, p. 22).

que tinha por objetivo se encerrar ali quando se trocava trabalho (e tempo) por dinheiro (e agrados).

Quando observamos a relação entre Théo Brandão e Manoel Lourenço ou Manoel Nenen se desdobrando no tempo, mantida e alimentada em variados contextos e situações, através de trocas envolvendo dons e contra dons, em que favores, auxílios e assistências circulam ao lado de cantorias, músicas e saberes, parece que estamos diante de um regime de reciprocidade distinto daquele presente nos casos de Mário de Andrade e Luiz Heitor. É como se a relação entre o folclorista e seus pesquisados os envolvesse, todos, em um processo de dar-receber-retribuir, em que a busca não é pelo encerramento da relação com o pagamento a uma das partes (como em uma dívida, contrato ou mesmo promessa), mas seu prolongamento, sua permanência e continuidade no tempo e no espaço.

Considerações finais

Retomar o trabalho etnográfico de folcloristas que atuaram entre a primeira e a segunda metade do século XX, em um momento importante do campo intelectual brasileiro, quando as Ciências Sociais se institucionalizavam nas universidades, pode ser um proveitoso caminho para refletirmos sobre as formas de fazer e conceber a pesquisa no período em questão. O caso do folclorista, médico e professor Théo Brandão parece ainda mais interessante nesse contexto, já que sua trajetória, como vimos, foi construída não no centro desse processo, representado pelo

eixo Rio–São Paulo, mas em um pequeno estado nordestino, que, apesar de muitas vezes esquecido e insulado – como certa vez, em tom de lamento, Théo Brandão refere em carta para Renato Almeida (Vilhena, 1996) –, era nutrido por uma viva e diversificada cultura popular. Tão viva que parece ter impregnado e afetado sobremaneira o folclorista, que a ela dedicou uma vida inteira.

No momento em que a antropologia, como desdobramento da chamada *reflexive turn* iniciada nos anos 1980, com as preocupações em torno da representação escrita da alteridade (daí o título do livro seminal do movimento ser *Writing Culture*), passa a olhar, a partir dos anos 1990, para o trabalho de campo (Cooley, Barz, 1997; Faubion, Marcus, 2009; Marcus, Fischer, 1999), uma série de personagens, como os próprios folcloristas, que não foram reconhecidos por suas reflexões teóricas ou interpretações abstratas, tornam-se bons para pensar uma série de questões relacionadas às dimensões práticas, subjetivas, e interativas e colaborativas da pesquisa etnográfica. Nesse horizonte de abertura para uma antropologia da antropologia, a pesquisa sobre a produção e a documentação etnográfica sonora dos folcloristas se torna particularmente promissora.

Isso porque, diferentemente da representação através da escrita, mais domesticada e sob maior controle do escritor (afinal, ele é o autor de seu texto), as gravações deixam transparecer vozes e sonoridades menos controladas e, portanto, a representação aí veiculada revela algo dos aspectos dialógicos (incluindo, aqui, além das vozes dos pesquisados, a voz e a presença do etnógrafo) do trabalho de campo (em geral suprimidos do texto

escrito final). Ouvir as gravações de campo nos coloca diante de uma situação concreta (no tempo e no espaço) em que pessoas estão se relacionando, negociando e construindo conjuntamente o real, e isso nos dá acesso aos bastidores (ao laboratório existencial, experiencial e colaborativo) em que a produção do conhecimento etnográfico é gestada.

Nesse sentido, a documentação etnográfica aparece tanto como uma performance, um evento, já que é produzida (ou feito) no aqui e agora das situações etnográficas e suscetível às vicissitudes desse encontro situacional entre os participantes, quanto como um meio que aproxima o etnógrafo das práticas e pessoas pesquisadas. A situação de gravação, através dessa cadeia de mediações, ao mesmo que produz pessoas – o pesquisador (etnógrafo/folclorista) e os pesquisados (artistas, músicos, mestres, tocadores e cantadores) e musicalidades (os estilos e gêneros musicais populares com as suas denominações próprias) – cria relações entre elas e delas com as coisas (objetos), com os sons, os corpos e seus movimentos.

Levar a sério a documentação sonora como performance, evento, encontro, experiência e método de pesquisa nos possibilita, entre outras coisas, relativizar a centralidade atribuída à visualidade e textualidade como modalidades privilegiadas para a transmissão de conhecimentos e representações etnográficas (Fabian, 2013; Feld, 2012 [1982], 2004; Seeger, 2015 [1987]; Stoller, 1989, entre outros).

Neste texto, voltei-me para um aspecto da atuação do folclorista: sua prática etnográfica e seu projeto de documentação sonora das tradições musicais alagoanas. Ao focalizar o arquivo musical do folclore alagoano, produzido em quase trinta anos (entre 1948 e meados da década de 1970), propus uma reflexão sobre as condições em que Théo Brandão realizou suas pesquisas e documentações em campo, sobre as formas pelas quais concebia e através das quais fez pesquisa e documentação etnográficas (seus métodos e técnicas de pesquisa e da documentação sonora). Observei a produção da coleção tendo como eixos descritivos e analíticos as dimensões temporais e espaciais implicadas no seu projeto, evidenciando sua produção através de deslocamentos e encontros entre o folclorista e os agentes do folclore (músicos, mestres, cantores e cantoras, brincantes) que se estenderam no tempo, implicando uma modalidade de troca e colaboração duradouras, que prolongavam a relação, diferentemente do que acontecia no caso da Missão de Pesquisas Folclóricas, idealizada por Mario de Andrade, e das viagens etnográficas realizadas por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

Os projetos de Mario de Andrade e Luiz Heitor Correa de Azevedo, por meio do contato com um "outro" distante social, cultural e geograficamente, foram concebidos como viagens de *descoberta*, de contato com algo desconhecido, mas que se acreditava fundamental para a construção de uma identidade coletiva (o "nós" nacional construído a partir do lastro da cultura do povo). As viagens de Théo Brandão, por sua vez, têm um sabor

de retorno a um “eu” coletivo adormecido em suas mais atávicas lembranças de alguém que conviveu (e viveu), desde a mais tenra infância, com o (no) universo popular. Sua busca, portanto, não é em direção a um “outro” distante, que está lá, mas rumo a um “outro” que se encontra perto e que proporciona, entre outras experiências, um reencontro com a suas raízes familiares.

Esse contexto familiar, tal como uma sombra (ou fantasma), está sempre presente (mesmo quando invisibilizado) a nos indicar que a proximidade, admiração, familiaridade, cumplicidade e lealdade mantidas com os sujeitos pesquisados não impedia que a relação entre eles também envolvesse alto grau de distanciamento, desigualdade, assimetria e poder. Nesses termos, as impressões de Dulce Lamas, com as quais iniciei este escrito, ganham sentido mais amplo, e as ambiguidades e contradições percebidas no modo de relacionamento de Théo Brandão com os agentes populares podem ser ampliadas para pensar outros contextos e práticas de colecionamento.

Referências

ALBUQUERQUE, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4. ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009 [1999].

ARAGÃO, Pedro de Moura. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os Estudos de Folclore no Brasil: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947)*. 2005. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

AZEREDO, Paulo R. *Antropólogos e pioneiros: A história da Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia*. 1986. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. *A escola nacional de música e as pesquisas de folclore musical no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisas Folclóricas/Escola Nacional de Música n. 1, 1943.

BARROS, Felipe. *Música, etnografia e arquivo nos anos 40: Luiz Heitor Correa de Azevedo e suas viagens a Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944)*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2013.

BARTOK, Bela. Why and how we collect folk music? In: SUCHOFF, B. (Ed.). *Béla Bartók essays*. Lincoln e London: University of Nebraska Press, 1936. p. 9-24.

BAUMAN, Richard. *Verbal arts as performance*. Massachusetts: Newbury House Publishers, 1977.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* London: Faber & Faber, 1973.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 16, p. 201-218, 2007.

BRADY, Erika. *A spyral way: how phonograph changed ethnography*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 1999.

BRANDÃO, Théo. Folk-lore e educação infantil. *Revista Novidade*, Maceió, n. 8, 1931.

BRANDÃO, Théo. Da África e da Europa ao Brasil. *Revista do Instituto Histórico de Alagoas*, Maceió, v. 20, p.14-19, 1938/39.

BRANDÃO, Théo. *Catálogo das Gravações Folclóricas* (manuscrito datilografado), 1960.

BRANDÃO, Théo. Uma imagem poética de Manoel Nenen. *Separata da Revista da Academia Alagoana de Letras*, Maceió, v. 2, n. 2, p. 57-86, 1977.

BRANDÃO, Théo. *O reisado alagoano*. Maceió: Edufal, 2007 [1951].

CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e maracá: o catimbó da missão* (1938). São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993.

CARLINI, Álvaro. *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. 1994. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

CARNEIRO, Édison. Evolução dos estudos do folclore no Brasil. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 47-62, 1962.

CAVALCANTI, Maria Laura e CORRÊA, Joana. *Enlaces: estudos de folclore e culturas populares*. Rio de Janeiro: CNFCP/Iphan, 2018.

CAVALCANTI, Maria Laura. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mario de Andrade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 19, n. 54, p. 57-78, 2004.

CHAVES, Wagner. Em busca do limiar sonoro: gestos, sons e riscos na afinação das folhas. *Revista de Antropologia*, v. 6, n. 2, e186654, 2021a.

CHAVES, Wagner. Acertos e desacertos na afinação das folhas. In: DOMÍNGUEZ, María Eugenia; MONTARGO, Deise (org.). *Arte, Som e Etnografia*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2021b. p. 54-82.

CHAVES, Wagner. Do campo ao museu (e de volta ao campo): considerações sobre a produção e circulação dos registros sonoros de Théo Brandão'. In: ATHIAS, R.; ABREU, R.; FILHO, M (org.). *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: Editora UFPE/ ABA publicações, 2016. p. 245-272.

CLIFFORD, James; MARCUS, George. *Writing Culture: The poetics and politics of ethnography*. California: University of California Press, 1986.

COOLEY, Timothy; BARZ, Gregory (org.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. New York/Oxford. Oxford University Press, 1997.

DANTAS, Carmen L.; LÔBO, Fernando A. N.; MATA, Vera L. C. (org.). *Théo Brandão: vida em dimensão*. Edição comemorativa do centenário de Théo Brandão 1907/2007. Maceió: Secretaria da Cultura de Alagoas, 2008.

DIEGUES JUNIOR, Manuel. *O banguê nas alagoas: traços da influência do sistema econômico do engenho de açúcar na vida e na cultura regional*. Maceió: Edufal, 1949 [2012].

DUARTE, Luiz F. D. Arthur Ramos, antropologia e psicanálise no Brasil. In: BIBLIOTECA NACIONAL (org.). *Seminário Diários de Campo: Arthur Ramos, os antropólogos e as antropologias*. Rio de Janeiro: Anais da Biblioteca Nacional. v. 119, p. 11-28, 1999.

FABIAN, Johannes. *O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Petrópolis: Vozes, 2013 [1983].

FABIAN, Johannes. Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar. *MANA- Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 59-73, 2010.

FARIA, Luiz de Castro. *Manuel Diégues Junior (1912-1991)*. *Anuário Antropológico/61*: Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. p. 227-233.

FAUBION, James; MARCUS, George (org.). *Fieldwork is not what it used to be: learning anthropology's method in a time of transition*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2009.

FELD, Steven. On Post-Ethnomusicology Alternatives: Acoustemology. In: GIANNATTASIO, Francesco; GIURIATI, Giovanni (eds). *Perspectives on 21 st Century Comparative Musicology: ethnomusicology or transcultural musicology?* Intersezioni Musicali BOOK, 2017. p. 82-99.

FELD, Steven; SILVA, Rita de Cácia. Sons e sentidos: entrevista com Steven Feld. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 58, n. 1, p. 439-468, 2015.

FELD, Steven. From ethnomusicology to echo-muse-ecology: reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea rainforest. *The Soundscape Newsletter* [Online], n. 8, jun. 1994. Disponível em: <https://aeinews.org/aeiarchive/writings/echomuseecology.html>. Acesso em: 2 jan. 2021.

FELD, Steven. Waterfalls of song: an acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In: FELT, S.; BASSO, K. (eds.). *Senses of Place*. Santa Fé/New Mexico: School of American Research Press, 1996. p. 91-136.

FELD, Steven. Doing Anthropology in Sound (with Don Brenneis). *American Ethnologist* [Online], v. 31, n. 4, p. 461-474, 2004. Disponível em: http://sed.ucsd.edu/files/2014/01/Feld_Brenneis-2004.pdf. Acesso em: 2 jan. 2021.

FRITH, Simon. *Taking Popular Music Seriously*. London and New York: Routledge, 2007.

FRITH, Simon. *Performing Rites*. On the Value of Popular Music. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.

GEERTZ, Clifford. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002 [1988].

GOODY, Jack. O antropólogo e o gravador de sons. In: GOODY, J. *O mito, o ritual, o oral*. Petrópolis: Vozes, 2011.

HENNION, Antoine. *La Passion Musicale*. Paris: Métailié, 1993.

HENNION, Antoine. Pragmática do Gosto. *Desigualdade & Diversidade*, Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, Rio de Janeiro, n. 8, p. 253-277, jan./jul. 2011.

LIMA, Nelson. *Dança afro e brasilidade no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

MAKAGON, Daniel; NEUMANN, Mark (org.). *Recording culture: audio documentar and the ethnographic experience*. Los Angeles; London; New Delhi; Singapore; Washington, DC: SAGE, 2009.

MARCUS, George; FISHER, Michael. *Anthropology as cultural critique: an experimental moment in the human sciences*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

MARCUS, George; CUSHMAN, Dick. Ethnographies as texts. *Annual Review of Anthropology* [Online], v. 11, p. 25-69, 1982. Disponível em: <https://www.annualreviews.org/doi/10.1146/annurev.an.11.100182.000325>. Acesso em: 2 jan. 2021.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca em sociedades arcaicas. In: MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1925]. p. 185-314.

MENDONÇA, Cecília. *A Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: música, memória e patrimônio*. 2007. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Centro de

Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

MORAES, Eduardo, J. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mario de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

NOGUEIRA, Antonio. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: Hucitec, 2005.

NUNES, Zelito. *Pinto velho do monteiro: um cantador sem parêlha*. Recife: Bagaço, 2014.

PEIRANO, Mariza. A alteridade em contexto: a antropologia como ciência social no Brasil. Brasília: UNB/DAN, 1999. (Série Antropologia, v. 255).

PEIRANO, Mariza. Temas ou teorias? O estatuto de ritual e performance. *Série Antropologia* 398. Brasília: CESPE/Unb, 2001.

PRASS, Luciana. *Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: Um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

ROCHA, José Maria Tenório. *Théo Brandão: mestre do folclore brasileiro*. Maceió: Edufal, 1988.

SANDRONI, Carlos. *Mário contra Macunaíma*. São Paulo: Vértice, 1988.

SAUTCHUK, João Miguel. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Brasília: Ed. da UnB, 2012.

SCHUTZ, Alfred. Making Music Together. In: SCHUTZ, A. *Collected Papers II: Studies in Social Theory*. Heidelberg, 1976 [1951]. p. 159-178.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015 [1987].

SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. London and New York: Routledge, 1988.

SCHIEFFELIN, Edward. Problematizing performance. In: HUGHES-FREELAND, F. (ed.). *Ritual, performance, media*. London and New York: Routledge, 1998. p. 194-207.

STOLLER, Paul. *The taste of ethnographic things: the senses in anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

TAMBLIAH, Stanley J. A performative approach to ritual. In: TAMBLIAH, S. J. *Culture, thought, and social action: an anthropological perspective*. Cambridge: Harvard University Press, 1985. p. 123-166.

TRAVASSOS, Elizabeth (org.). *Catálogo das gravações do núcleo de música do Instituto Nacional do Folclore: música folclórica e literatura oral*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura /Funarte/ Jorge Zahar, 1997.

TRAVASSOS, Elizabeth. Das interações comunicativas à constituição de um 'arquivo musical': sobre a coleção Théó Brandão no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. *Revista Arte e Filosofia*, Ouro Preto, Minas Gerais, n. 11, p. 51-67, 2011.

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

VALENTINI, Luísa. *Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Levi-Strauss (1935-1938)*. São Paulo: Alameda, 2013.

VASCONCELOS FILHO, Marcos. *Manuel Diegues Júnior: o regional e o cultural*. Maceió: Intermeios, 2012.

VILELA, José Aloisio. *O coco de Alagoas*. Maceió: Edufal, 1980 [1961].

VILHENA, Luiz Rodolfo. Os intelectuais regionais: os estudos de folclore e o campo das Ciências Sociais nos anos 50. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, ano 2, n. 32, p. 125-149, 1996.

VILHENA, Luiz Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.

ZAMITH, Rosa Maria. Breve histórico do Centro de Pesquisas Folclóricas da escola de música da UFRJ. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 228-236, 1991



O moderno rústico: arte e indumentária na década de 1960

Patricia Reinheimer¹

Quando ela organizava aquelas “nuit de parfum”, com aquelas roupas fantásticas, inclusive na Petite Galerie, do Franco Terranova, era uma festa deslumbrante. Aquelas modelos todas com as roupas da Olly. Roupas lindíssimas.

O que ela fazia com pintura em tecido, esses objetos, era arte. Inclusive, se você raciocinar, as pessoas estão fazendo hoje coisas que ela fazia a muito tempo atrás.

(Depoimento da artista Marília Rodrigues à autora, 31 de maio de 1998).

¹ Professora Adjunta da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).

O depoimento acima é um dos diversos indícios do valor atribuído ao trabalho de Olly Reinheimer por parte de importantes personagens do campo artístico do período. Olly foi a protagonista de uma trajetória que me permitiu perceber a atribuição de valor artístico à criação de roupas como uma das estratégias no processo de institucionalização do design no Rio de Janeiro, na década de 1960. Nesse processo, foi possível também acompanhar a invenção de uma estética que tinha como um de seus espaços privilegiados de difusão o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

O Acervo Olly e Werner Reinheimer oferece indícios da construção progressiva da ideia de uma modernidade singular. A constituição do que estou denominando uma “modernidade rústica” não era um objetivo dos atores, instituições, discursos e objetos produzidos ao longo desse período. Esta é uma maneira que encontrei de nomear uma forma de apresentação de si que incluía adornos corporais, vestimentas e decoração doméstica que se apoiavam, por um lado, na indústria, tecnologia e racionalidade e, por outro, na noção de Natureza, trabalho manual e sensibilidade. O primeiro termo se refere ao uso de retas e curvas perfeitas e materiais polidos de forma a apagar a referência de sua produção. O segundo, apostava na memória do artesão, da Natureza e do tempo, impressas no que viria a se tornar roupa, bijuteria/joia ou móvel.

Portanto, desvendar a forma de constituição desse estilo não foi o ponto de partida da investigação, mas seu resultado. Olly produziu tecidos e com eles vestimentas que foram instrumentalizados no processo de produção dessa nova forma de apresentação de si. Procuro mostrar, aqui, as classificações atribuídas à sua produção tomando como ponto de partida as formas e os locais onde foram apresentadas e os atores com vínculos diversos nos mundos da arte brasileira nas décadas de 1950 a 1970. Para compreender a *estabilização* (Latour; Woolgar, 1997) dessa gramática, foi preciso levar em conta também o contexto mais amplo dos valores defendidos por instituições internacionais como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), as lutas dos movimentos feministas, negros e pós-coloniais, a imigração para o Brasil no entreguerras e no pós-Segunda Guerra, assim como a urbanização e a industrialização brasileiras do período.

O design de móveis e interiores foram atividades que estiveram intimamente relacionadas à ideia de modernidade nas primeiras décadas após a Segunda Guerra Mundial. Muitos profissionais que atuaram nessa área, nesse período, eram estrangeiros que aqui chegaram no entreguerras ou no imediato pós-guerra. O design, em geral, foi para eles parte de uma gramática de distinção que instituíu, através de uma concepção de modernidade bastan-

te particular, uma nova camada média.² Nesse período, o grupo do qual Olly participou se distinguiu, em parte, pela atribuição de valor estético à produção material de grupos subalternizados, reforçando a ideologia da miscigenação como uma das maneiras de minimizar sua condição ambígua de estrangeiros (Simmel, 2005) e afirmar “pertencimento” à nacionalidade brasileira.

Essa estética constituía um novo mercado consumidor que se apropriava das lutas políticas travadas no campo internacional – os direitos civis dos negros nos EUA, os movimentos feministas, de liberação homossexual e os debates pós-coloniais³ – transformando, no Brasil, estas reivindicações em bens de consumo. Seu desdobramento atual está em grande medida referido a uma camada média que consome a ideia do “rústico” como um cruzamento complexo de traços culturais, em um jogo de espelhos que se instaura entre sistemas de valores diferentes e, muitas vezes, opostos. Trata-se de um estilo de vida que pode incluir a revalorização social da “natureza”, induzindo a busca por uma autenticidade que se contrapõe à ideia de globalização.

Na França, Patrick Champagne (1977) analisou fenômeno análogo. Em meados da década de 1950, muitos moradores do in-

2 Utilizo o conceito tal como proposto por Gilberto Velho (1987), que buscava fugir às ideias de ideologia e classe social, investigando o estilo de vida das camadas médias urbanas tendo como ponto de partida seus projetos e as tensões na sociedade de consumo. O autor buscava mostrar que, por trás do self fixo que se apresentava na noção de classe, havia uma plasticidade que indicava um jogo entre permanências e mudanças relacionadas a diversas áreas da vida social.

3 Essa afirmação se baseia, em parte, nos títulos de livros presentes na biblioteca do casal Olly e Werner Reinheimer, no envolvimento de Werner com a esquerda alemã e brasileira, e em entrevistas conduzidas durante a pesquisa.

terior rural se desfizeram de móveis de madeira, substituindo-os por móveis de fórmica como símbolo de modernidade. Na década de 1970, ele identificou o movimento inverso, quando os móveis rústicos foram revalorizados como símbolo de tradição enquanto os materiais sintéticos invadiam o mercado de consumo. O autor apresenta esse segundo movimento a partir da distinção entre a ideia de “vilarejo em festa” e de “festa no vilarejo”, a primeira significando um movimento interno à comunidade e a segunda, uma produção de visibilidade para o turismo interessado em experimentar a “vida no campo”.

Minha investigação apontou, no Brasil, um fenômeno similar, observado, entretanto, do ponto de vista da cidade, através de uma teia de relações que ganhou visibilidade por meio de seus objetos de consumo. Participavam desta teia, majoritariamente, profissionais liberais estrangeiros, atuantes principalmente nas áreas de arquitetura, design de móveis, de joias, produção de roupas, profissionais vinculados a museus e ao mercado de arte e colecionadores de coisas até então classificadas como documentos históricos ou objetos etnográficos. Estas coleções ganharam, com as práticas desses agentes, um caráter artístico. Alguns exemplos são os ex-votos colecionados por Franco Terranova, arte *naïf* colecionada por Lucien Finkelstein, ou popular, por Jacques Van de Beuq.

O campo de investigação foi principalmente o arquivo pessoal do casal Olly e Werner, complementado pela incursão em al-

guns outros arquivos pessoais e institucionais⁴ e entrevistas com alguns dos atores que participaram de tais teias.⁵ Imigrantes alemães, Olly e Werner vieram para o Brasil no período entreguerras. Aqui chegando, ele deu continuidade ao seu envolvimento com a dimensão político-ideológica, motivo principal de sua fuga da Alemanha. Ela ingressou numa esfera artístico-cultural que pode ser percebida retrospectivamente como o período inaugural de um campo artístico relativamente autônomo no Brasil (Reinheimer, 2013), assim como um marco temporal na produção de representações sobre o país a partir de bairros e grupos sociais particulares (Velho, 1989; Queiroz, 2012). Suas malhas de relações, portanto, incluíam, com maior ou menor proximidade, agentes do campo da chamada esquerda – sendo os mais notórios Luiz Carlos Prestes, Leonel Brizola, Noel Nutels, Darcy Ribeiro –, agentes econômicos relacionados às novas mídias, mas também vinculados à imprensa tradicional, como Assis Chateaubriand e Paulo Bittencourt (marido de Niomar Muniz Sodré, diretora do MAM-RJ), e agentes culturais ligados à TV, ao teatro, e às então denominadas artes plásticas e ao design.

O casal legou à família um conjunto de documentos em diversos tipos de suporte material como papel, tecidos, madeira,

4 O acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o arquivo pessoal de Franco Terranova, sob responsabilidade de sua filha, Paola Terranova, bem como uma visita mais superficial ao arquivo pessoal de Fayga Ostrower, sob responsabilidade de Nina Ostrower, filha da artista, foram as outras coleções investigadas.

5 As entrevistas foram conduzidas de diversas formas, desde conversas pela Internet e pelo telefone até presenciais, filmadas ou apenas gravadas. Algumas delas foram feitas em uma pesquisa anterior, em 1998, e foram digitalizadas e incorporadas ao Acervo Olly e Werner Reinheimer que será entregue, em sua forma digital, à Casa de Stefan Zweig, localizada em Petrópolis, Rio de Janeiro.

metal, cerâmica e outros. Os artefatos e as simbologias sobre eles produzidas participaram de processos de inclusão e exclusão, formação de sentimentos de pertencimentos e visibilização de indivíduos e grupos. O reconhecimento da memória e da história como dimensões de poder e legitimação de pertencimento tiveram influência preponderante sobre a preservação das coisas. O Acervo Olly e Werner Reinheimer, organizado, sistematizado e digitalizado graças a editais do CNPq e Faperj, encontra-se no apartamento onde o casal viveu de 1950 até sua morte, em 1986 e 1991, respectivamente.

Os arquivos são importantes fontes de produção e estabilização de discursos. Sua manutenção, organização e publicização fazem parte, portanto, de uma lógica de *distinção* coerente com um *ethos* que encontra no colecionismo uma estratégia de construção de si. Participar daquelas teias significava também nutrir a noção de memória e patrimônio e transmitir a seus descendentes a percepção de que as coisas podem ser suportes para a construção de prestígio e identidade. O arquivo, hoje denominado Acervo Olly e Werner Reinheimer, ainda que inicialmente um projeto⁶ da artista, ganhou um caráter de investimento familiar quando da manutenção, por parte dos herdeiros, e organização, digitalização e doação, por parte da autora, neta do casal.

6 A noção de projeto diz respeito ao processo de individualização, cuja estabilidade e continuidade dependem da eficácia simbólica e política dos atores sociais em estabelecer a definição de uma realidade convincente, coerente e gratificante (Velho, 2013). No caso aqui desenvolvido, esse projeto estava relacionado, entre outras coisas, ao processo de construção de uma identidade profissional.

Os conjuntos de documentos de Olly dizem respeito a sua vida profissional. Todas as cartas, bilhetes e fotos referentes a sua vida pessoal foram acrescentados à sua revelia, seja porque seus documentos se misturaram aos de Werner depois de sua morte, seja porque o caminho da pesquisa levou a encontrar material disperso pelo apartamento do casal e pelo mundo; assim, foram incluídos documentos diversos vindos da Itália, Canadá, EUA e Alemanha, entregues à autora no processo de pesquisa. Portanto, diferentemente da concepção de “organicidade”⁷ dos arquivistas, esse Acervo foi constituído pela acumulação de documentos por parte de seus proprietários originais e pelo acréscimo, por parte de uma antropóloga e neta, de outros documentos que contribuem para a compreensão da trajetória destes dois personagens, do contexto em que viveram, de suas teias de relação e das classificações de pessoas e coisas que tudo isso engendrou. Como neta, além do acesso privilegiado a muitas informações que outros pesquisadores provavelmente não teriam, contei também com a memória da convivência com o casal e seus amigos ao longo dos primeiros 19 anos de minha vida.

Diferente da investigação em arquivos institucionais, onde a seleção de documentos e suas classificações são dadas pelos sistemas institucionais e pelos arquivistas responsáveis pela sistematização do acervo, organizar um arquivo pessoal para

7 O termo é usado na arquivologia supondo certa “naturalidade” no processo de acúmulo e classificação de documentos em um arquivo, decorrente de ações e atividades documentadas. A categoria oblitera os recortes e relações de poder que supõem a organização de qualquer arquivo, pois desconsidera o processo de sistematização e classificação dos arquivistas como uma retórica que modifica o status dos documentos, do conjunto e de seus acumuladores originais.

digitalização e doação implicou um processo de suspensão de julgamento quanto ao valor de documentos tão variados, tais como: receitas culinárias, bilhetes e quadros de artistas hoje reconhecidos pelo mercado nacional ou internacional de artes. Interessavam-me os processos de construção de sua reputação como artista nas décadas de 1960 e 1970 e no desaparecimento de qualquer menção ao seu trabalho após sua morte. Havia também interesse em compreender as relações possíveis de sua produção com o mundo cultural da época e o impacto dessas relações na classificação de sua produção. Levando em conta que Olly não deixou muitos escritos sobre si mesma e seu trabalho, qualquer resquício poderia ser *evidência*⁸ de seus processos de criação, de suas escolhas temáticas e dos saberes envolvidos na construção de uma gramática, na qual seu trabalho foi inserido.

Foi então uma decisão estratégica não separar o que poderiam ser coisas de seu marido ou descartar bilhetes, recibos ou outros documentos que não pareciam estar diretamente relacionados à sua produção artística. Algumas destas coisas aparentemente “irrelevantes” contribuíram para dar sentido a opções estéticas,

8 Desde a década de 1990, as análises que vêm se debruçando sobre a superação de dicotomias como natureza e cultura, sujeito e objeto, entre outras, têm aberto o caminho para que novas coisas sejam consideradas evidências capazes de influenciar as ações humanas. Peixes que aprendem e ensinam a pesca (Catão; Barbosa, 2018), restos humanos cuja agência transforma a trajetória esperada das pessoas que com eles se encontram (Vassallo, 2018) e plantas seguindo pesquisadores pela cidade (Almeida, 2016) são parte desse novo mundo interpretado como composto de redes sociotécnicas (Latour, 2000), onde todas as materialidades visíveis e invisíveis (Ingold, 2011) contribuem para a construção dos valores e regimes que estruturam cotidianamente nossas vidas. Procurei, aqui, tratar simetricamente coisas classificadas de formas muito distintas como arte, documentos, rastros ou restos, entre outros, para dar sentido aos caminhos trilhados por Olly.

vincular sua participação em situações e sua relação com pessoas particulares. A presença de Werner na pesquisa foi também uma forma de não deixar de lado uma parceria que teve influências mútuas nas concepções de mundo e ações de ambos, mas principalmente porque os interesses dele são essenciais para a compreensão de algumas das escolhas temáticas de Olly.

Werner acompanhou sua esposa na invenção de si mesma, tendo importante papel. Acostumados como estamos a encontrar histórias nas quais as mulheres renunciam a seus sonhos para acompanhar seus maridos, vemos aqui os dois caminharem lado a lado, um apoiando o outro, mas sendo Olly, na segunda metade do século XX, a principal protagonista desse enredo. Esse protagonismo não deve, entretanto, apagar a importância que seu marido teve para que ela tenha *acontecido* (Ingold, 2011) da forma como foi. Por isso, apesar de ter tratado o Acervo como constituído por documentos acumulados pelo casal, é sobre o trabalho e a trajetória de Olly que me debruço – daí a ausência de referências a pesquisas que lidaram com casais de artistas ou de imigrantes. Não se trata de pensar o casal como uma unidade ou como testemunha de um projeto único, mas de tomar os interesses e amigos de Werner como influência nas escolhas estéticas de Olly.

Parece-me também relevante ressaltar a importância do casamento e, principalmente, de seu marido não ter sido um colega de profissão ou de qualquer outra área relacionada à cultura. Como mostra o trabalho de Mariza Corrêa (2003) sobre antropólogas

e de Ana Paula Simioni (2007) sobre artistas, o reconhecimento profissional de mulheres não casadas tem sido em geral menor do que o daquelas casadas. Por outro lado, aquelas casadas com colegas de profissão acabam tendo sua identidade profissional obliterada pela identidade de esposas. Mas a ambiguidade de sua situação não se restringia a seu *status* social, adiante discutiremos outras situações em que sua posição era de subalternidade com privilégios.

Reivindicações políticas como consumo ou racismo mercantil?

Olly e Werner chegaram ao Brasil em meados da década de 1930 e se conheceram por meio de um grupo de imigrantes judeus alemães que vivia no Rio de Janeiro. Do pouco que foi possível recuperar da trajetória de Werner, sabe-se que ele se dedicou ao comércio de relógios, vinhos e outros produtos, mas também teve algum tipo de envolvimento com a política brasileira. Uma única carta vincula uma viagem que fez à Polônia e Alemanha ao processo de construção de um acordo comercial que Leonel Brizola tentava estabelecer quando foi governador do Rio Grande do Sul. A participação nessa viagem pode ter sido resultado da relação de Werner com o casal Pereira Nunes – ele

foi amigo e paciente do médico Adão Pereira Nunes,⁹ marido de Alaíde Pereira Nunes, ambos membros atuantes do Partido Democrático Trabalhista (PDT).

Além de ser judeu, Werner tinha sido filiado a um partido comunista na Alemanha, motivo pelo qual teve que fugir do país. Sua atuação política no Brasil foi tema tabu entre os netos, uma vez que, em 1964, o golpe civil-militar passou a usar o comunismo como motivo para perseguições e assassinatos. No contexto familiar, as únicas menções dessa atuação de Werner eram duas anedotas, uma sobre uma brincadeira que ele teria feito com um participante da comitiva de Brizola, na viagem acima mencionada, e outra sobre a ajuda ao pedido de refúgio de um político brasileiro.

Olly, por sua vez, foi batizada Olga Helene Blank, assumindo seu apelido de infância como pseudônimo quando sua produção artística começou a ganhar reconhecimento. O apelido tornou-se, então, o *nome comercial*, a *marca* de sua produção artística. Em seus currículos, esse ingresso é relacionado à sua participação nos cursos oferecidos pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), no início da década de 1950. Entretanto, outros documentos e entrevistas mencionam exposições e aulas de arte oferecidas na década anterior.

9 Adão Pereira Nunes foi militante de esquerda (a esse respeito consultar verbete no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - CPDOC-FGV, disponível em: <http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/dicionarios/verbeta-biografico/manuel-adao-pereira-nunes>). Dr. Adão foi médico e amigo de Werner e o principal responsável pela articulação com o governo alemão dos processos de reparação para ele e seu pai, que imigrou para o Brasil em 1939, logo após a Noite de Cristal.

Sua produção fez parte principalmente de um processo que buscava introduzir a indumentária no universo do design.¹⁰ Seus tecidos e as vestimentas com eles produzidas foram apresentadas nos diversos museus de arte moderna (inaugurados no final da década de 1940, em várias cidades brasileiras), em galerias de arte e lojas de móveis e arquitetura, ao longo das décadas de 1960 e 1970. Com textos de críticos de arte, fotógrafos renomados que inauguravam o que viria a ser conhecido como “fotografia de moda”, a participação de profissionais de design, e com modelos que eram namoradas, esposas, filhas ou amigas de músicos, designers e artistas, Olly aumentava o capital simbólico daquela produção que depois circularia em cerimônias civis e religiosas, embaixadas e recepções de chefes de Estado.

Por meio de seu arquivo, ficamos sabendo de seu contato com importantes personagens do mundo artístico brasileiro, como a gravurista Fayga Ostrower, o pintor Axl Leskotchek, o crítico de arte Marc Berkowitz, a ceramista Margareth Spencer, só para mencionar alguns dos imigrantes. As compradoras de suas produções também indicam o *status* que seu trabalho alcançou –

10 Na década de 1950, Gilda Melo e Souza (1987) defendeu a primeira tese representativa sobre moda no Brasil, cuja publicação em livro ocorreu em 1987, início da institucionalização do ensino de moda. Foi apenas em 1978 que a interseção entre a indústria do vestuário ou indústria têxtil e a moda começou a aparecer em diversas instituições de Ensino Superior do País. Entretanto, só em 1986 o termo moda foi novamente utilizado no título de uma pesquisa de pós-graduação *stricto sensu*. Somente em 2004, o Ministério da Educação aprovou as Diretrizes Curriculares Nacionais para os cursos de graduação em design e neste documento orientou os cursos ofertados na área de moda a seguirem em seus currículos as mesmas diretrizes educacionais daqueles cursos. Atualmente, os cursos na área de moda mudaram sua nomenclatura para “design de moda”, incluindo diversas disciplinas do repertório teórico de design (Bonadio, 2010).

Betty Friedan, Irene Kassrola, Elisabeth Bishop, Tuni Murtinho, Clarice Lispector –, esta última publicou um conto em que o tecido pintado por Olly foi transformado em personagem do conto “Um morto no mar da Urca”, publicado em *Onde estivestes de noite* (1974). A artista expôs em todos os museus de arte moderna inaugurados no Brasil no final da década de 1940 e participou também de alguns eventos internacionais. Sua produção ganhou progressivo reconhecimento até sua morte, em 1986, quando desapareceu subitamente.

A proximidade com expressões sociais que foram, cada vez mais, sendo tratadas no Brasil como parte do domínio da criação e, portanto, constituintes da própria ideia de cultura que formava uma imaginação nacional urbana, garantiu-lhes o ingresso em uma teia privilegiada de atores sociais neste novo país. Entre as técnicas de criação de Olly estavam, além da tecelagem, pintura e gravura, a fotografia e o desenho gráfico.

Alguns personagens importantes em sua trajetória foram Pietro Maria Bardi e sua esposa Lina Bo Bardi, respectivamente diretores do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) e do Museu de Arte de São Paulo (Masp). Ela, arquiteta que defendia um design com características locais, convidou Olly para sua primeira exposição em Salvador, em 1961. Pietro Maria Bardi, que concebia o design de roupas como parte da criação artística e defendia uma moda brasileira “com acento local”, foi responsável pelo convite que levou a artista a expor na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1966. O designer Norman Westwater era um

dos proprietários da loja de móveis e decoração onde ela expôs em 1958, a Mobília Contemporânea. Ele foi também um dos fundadores e professores da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) e organizou, juntamente com Karl Heinz Bergmiller, a primeira Bienal Brasileira de Design no MAM-RJ, em 1968. Bergmiller mudou-se, inicialmente, para São Paulo e, em 1963, ajudou a fundar a ESDI. Anos mais tarde, em 1967, mudou-se para o Rio para dirigir o Instituto de Desenho Industrial no MAM-RJ, e, em 1969, coordenou a montagem da exposição de Olly nesse museu.

Na década de 1950, o desenvolvimento da indústria e, principalmente, a entrada do plástico e dos tecidos sintéticos como matéria-prima ocasionaram também uma revalorização da produção artesanal, especialmente no mobiliário e na indumentária. A produção têxtil de Olly, assim como a de diversas outras mulheres no período, encontrava-se na interseção de várias esferas produtivas de objetos e simbologias de consumo. A forma artesanal de sua produção se contrapunha à produção têxtil industrial que tinha se expandido no Brasil desde o final do século XIX até a Segunda Guerra, mas que se encontrava, desde a década de 1950, em contração, em razão da expansão industrial e tecnológica de outros países. O ingresso do tecido sintético (Chataignier 2010) disputava o símbolo de modernidade em oposição à “tradicionalidade” do algodão, relacionado ao artesanato de uma produção mais convencional, menos tecnológica e não de massa.

A produção da artista era desenvolvida em tecidos de algodão e, em menor proporção, lã. De acordo com colunas dos jornais da

época, seus tecidos pintados com tinta que ela mesma preparava pareciam se transformar em seda. Essa “mágica” era menos tecnológica que social. O algodão não se tornava mais leve nem mais fino, mas o *status* alcançado pela artista e seu trabalho produzia uma conversão na forma como tecido era percebido. A “conversão” de algodão em seda era também a transformação do “tradicional”, “rústico” em “polido”, “refinado”, “civilizado”.

Em oposição à “moda pronta-para-vestir”, Olly apresentava uma “moda-arte”. Sua origem alemã, mencionada em todas as reportagens sobre ela durante o início da década de 1960, chegou a ser relacionada indiretamente aos expressionistas alemães,¹¹ o que garantia ainda mais capital simbólico para sua produção. O crítico de arte Marc Berkowitz classificou seu trabalho como vestidos-objetos, uma forma de enfatizar a qualidade artística de seu trabalho, não moda, mas objetos de arte para serem vestidos. Estes objetos, entretanto, perdiam esse status uma vez adquiridos e, de fato, vestidos.

Uma das formas de, por um lado, dar sentido ao seu trabalho, e, por outro, ressignificar seu lugar de estrangeira foi associando-o a temas reconhecidamente nacionais.

11 A revista DN, de Salvador, ao anunciar a exposição de Olly, em 1961, colocou um tecido seu em posição que parecia ilustrar uma reportagem sobre os expressionistas alemães que se tinham dispersado pelo mundo por causa da Segunda Guerra. O tecido era a continuidade da coluna do dia anterior que anunciava a exposição da artista no MAM-BA.



*Figura SEQ Figura * ARABIC 1 - Olly PH-139 - Cláudia Bonadio (2009) argumenta sobre a raridade de modelos negras nas fotografias de moda das revistas brasileiras na década de 1960 e o lugar secundário que ocupavam quando fotografadas. No entanto, no acervo de Olly aparecem 3 mulheres e 1 homem negros fotografados com suas roupas (sem referência ao fato de terem ou não sido publicadas). Levando-se em conta que o total de modelos fotografados pela artista identificados em seu acervo é de aproximadamente 10 mulheres e 3 homens, a presença de negros e a proporção em relação a outras cores/etnias chama atenção. Somando-se a isso, como a pesquisa sobre o casal levou em conta também o conjunto de livros que restou da biblioteca deles como forma de compreender as referências visuais e ideológicas, a presença de livros sobre as lutas coloniais e de autores como Leopold Senghor (1969) e Solano Trindade (1958), este com dedicatória a Olly, tornam a presença desses modelos negros dimensão importante do sistema de valores do casal. Sabe-se também da presença de músicos e escritores negros entre o grupo de artistas, marchands, galeristas e críticos de arte. Ao mesmo tempo, a "arte negra" era apresentada ao lado da indígena e da popular, como uma produção "tradicional" e não como uma expressão moderna, consagrada pelo mercado ocidental*



As referências indígenas, negras e camponesas acompanhavam a representação de um país miscigenado, mas também se coadunavam com as reivindicações de movimentos internacionais por direitos humanos ao dar visibilidade para grupos subalternizados – negros, feministas, homossexuais e pós-coloniais. Encontramos, entre seus tecidos, títulos que remetem a manifestações folclóricas, e outras cuja referência é claramente a vida no campo, a representação da pobreza e sua associação aos negros, a menção aos grupos indígenas ou à fauna e à flora brasileiras.

A referência a grupos indígenas, rurais e negros para a construção da ideia de certa arte moderna ou design de roupas pode ser compreendida como parte do que a antropóloga Anne McClintock (2010) chamou de racismo mercantil. Nessa forma de racismo, o outro é transformado em símbolo para venda de pro-

dutos industrializados, mas a associação entre os produtos e aqueles que são ali referenciados em geral expressa uma oposição moral entre os representados e os consumidores do produto. Via de regra, os consumidores são representados como superiores morais em relação aos últimos, hierarquia que se expressa na função dos produtos. Assim, o sabão que utilizava negros em suas propagandas servia para limpar a casa de mulheres brancas. A conversão da eugenia em higiene, no Brasil, significou um processo de disciplinarização das classes trabalhadoras que passava pela mesma lógica do racismo mercantil: novos postos e profissões voltados para o controle, educação e disciplinarização das “classes perigosas”.

Comumente, o racismo mercantil implica atravessamento de classes, raças e gêneros por meio de mensagens contraditórias que jogam com ideias que, apesar de complementares entre si no rol de valores que constituem o pensamento ocidental moderno, são apresentadas como opostas: limpeza/sujeira, modernidade/tradição, riqueza/pobreza, civilidade/primitividade, racionalidade/sensibilidade. Olly tinha o privilégio da ambiguidade – mulher, judia e imigrante, mas branca, heterossexual e de classe média – e era possível tirar proveito dessa ambiguidade na construção de seu renome. A alteridade que redimia seu lugar de estrangeira era rústica por oposição à refinada, mas também sensível por oposição à racionalidade que resultara nas duas Grandes Guerras. Nesse sentido, a noção de rústico era uma forma de mediação da posição estruturalmente desvalorizada dos

grupos que representavam e seu valor na ideologia de formação nacional, com potencial de atribuição de autenticidade à noção de brasilidade.



Figura 3 - Além de criar roupas baseadas na pintura corporal e nas bonecas karajá, Olly fez imagens com um líder Xavante, na década de 1960. O contato de Werner e Olly com Noel Nutels e Darcy e Berta Ribeiro provavelmente tornou o tema dos índios, assim como o da formação nacional, parte dos interesses do casal alemão, e o acesso a esses dois grupos em particular, facilitado. A participação destes intelectuais na teia de relações do casal provavelmente vincula-se ao processo migratório, à participação política e/ou suas participações no campo cultural. Esse foi um dos vestidos apresentados na exposição de 1969, no MAM-RJ, e hoje consta do Acervo Olly e Werner Reinheimer.

O consumo privado como encenação pública

Em 1969, ela já tinha quase 20 anos de experiência no mundo artístico quando foi convidada para fazer uma nova exposição. Era sua segunda individual no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A exposição foi inaugurada com um “happening”: as modelos desfilavam alguns vestidos curtíssimos e muito coloridos e outros com padrões geométricos, em preto, acompanhado ou não de ocre ou laranja, sobre fundo bege ou branco.



O grafismo das coisas lembrava que “menos é mais”, uma das referências à Escola de Ulm, fundada por Max Bill. Desde sua vinda ao Brasil, em 1951 e 1953, importantes intelectuais brasileiros estabeleceram um diálogo profícuo com essa Escola, com impacto tanto na arte moderna brasileira – o concretismo paulista sendo o melhor exemplo – quanto no design. No entanto, existiam diferentes concepções do que deveria ser o design brasileiro, e na arte também houve dissidências. Desde o início dessa década, por exemplo, Lina Bo Bardi vinha atuando no país para a institucionalização de um campo profissional de design. Seu projeto associava o desenho industrial à produção artesanal nordestina (Anastassakis, 2014), o que desafiava a universalidade pretendida pela Escola de Ulm e pela Bauhaus.

Ainda que, em 1959, o Neoconcretismo carioca tenha rompido com o racionalismo do design alemão, os resquícios da Escola de Ulm se faziam notar no MAM-RJ, tanto na presença de diversas exposições de artistas e designers provenientes ou atuantes em países germânicos ao longo das décadas de 1950 e 1960, como na própria direção da IDI por um ex-aluno da Escola. O trabalho de Olly era a conjugação entre a proposta alemã e o projeto industrial fundado no artesanato, defendido por alguns importantes atores no processo de institucionalização do design brasileiro.

Os trabalhos exibidos nessa exposição apresentavam roupas com linhas retas e economia de cores, tomando como referência a pintura corporal e as bonecas – de cerâmica e de madeira – dos índios Karajá. Ao mesmo tempo, apresentavam outras multicoloridas cuja referência, segundo a artista, foram a fauna e a flora tropicais. Se o artesanato foi, nesse período, uma forma de associar a indústria à arte, foi também uma maneira de tornar a industrialização um fenômeno aparentemente libertador para as mulheres de camada média branca, por estimular sua autonomia financeira e profissional, introduzindo, concomitantemente, certa *sensibilidade* (feminina, primitiva, ingênua) à racionalidade do mundo industrial. A produção têxtil e as controvérsias sobre sua classificação como arte, artesanato, arte decorativa ou design pareciam uma estratégia para engendrar a aceitação da profis-

sionalização dessas mulheres de camada média.¹² Essa exposição ganhou a capa do caderno de Domingo, do *Jornal do Brasil* (1969a). Antônio Bento (1969) falou em edições limitadas e “numeradas de seus vestidos, através do processo de serigrafia, como se usa na gravura”. Nesse ano, foi lançada a primeira edição do *Dicionário das artes plásticas no Brasil*, de Roberto Pontual (1969), livro de referência para o incipiente campo artístico nacional. Pontual incluiu um verbete para Olly, onde Mark Berkowitz criou o neologismo vestidos-objetos. A definição estava relacionada ao argumento de que as roupas não deveriam ser guardadas quando não estavam em uso, mas expostas, “em liberdade, com vida própria” (MA-78, s.d.). Essa era uma forma de conectar a transformação de seus tecidos em indumentárias à sua produção de objetos de decoração, mas era também uma forma de desvelar a opacidade das coisas produzidas por Olly. Não mais somente significados a serem interpretados, mas uma mudança na relação entre sujeitos e objetos. O tecido conquistava nova materialidade, além de volume e forma, ganhava novamente movimento e espaço político no campo cultural.

O tecido no Brasil não chegava a ser uma moeda corrente, como foi em outras sociedades (Stallybrass, 2008), mas detinha um valor simbólico destacado na ideia de uma modernidade industrial,

12 Fayga Ostrower tinha uma empresa de estampa em tecidos, Hilda Campofiorito, esposa do pintor Quirino Campofiorito, também produzia tecidos, dentre diversos outros nomes como Madeleine Colaço, Marlene Trindade, Arlinda Volpato, Salomé, Vivian Silva, Cândida e Minnie Sardinha, Maria Thereza Camargo, Joana de Azevedo Moura, Sonia Moeller, Heloisa Crocco, Ivandira Dotto, Vera Stedile, Maria Angela Almeida Magalhães, Gilda Azevedo, Maria Kikoler, Bia Vasconcelos, Erika Turk, Ana Goldberger e Concessa Colaço, entre outros.

pelo que já tinha sido e pelo que deveria voltar a ser.¹³ A noção de rusticidade era uma forma de apresentar essa indústria não tanto pela inovação, mas pela “autenticidade” que a criatividade e o trabalho humano, principalmente feminino, lhe atribuía. Essa relação entre artesanato, arte e indústria aparece nos inúmeros artigos sobre a produção de Olly. Ao mesmo tempo que essa produção era usada para ilustrar a relação entre manufatura artística e design de vestimentas, alguns autores também a mencionavam para falar da indústria fabril brasileira (Gorowitz, 1967) – Mona Gorowitz ilustra uma reportagem sobre a indústria fabril com trabalhos de Olly; a coluna foi publicada na revista *Mirante das artes, etc.* homônima à galeria de arte de seu editor, Pietro Maria Bardi (Pedro, 2014). Essa indústria também representava, de um lado, a desigualdade de classe que, se imaginava, seria superada pela industrialização, e, de outro, o incômodo da organização trabalhista e o desafio à hierarquia de classes.

13 No Brasil do início do século XX, influenciados pelos movimentos anarquistas e a Revolução Russa, os trabalhadores têxteis começaram a se estruturar em sindicatos e a reivindicar melhores condições de trabalho. Em novembro de 1918, foi organizada, em Santo Aleixo, distrito de Magé, no Rio de Janeiro, a Greve do Pano, uma das manifestações operárias mais antigas de que se tem notícia no município (Ribeiro, 2015). Durante a Segunda Guerra, sendo a indústria têxtil brasileira a mais desenvolvida no País, uma parte das negociações de cooperação econômica foi o Convênio Têxtil com a United Nations Relief and Rehabilitation Administrations - UNRRA e o Conseil François d’Aprovisionnement - CFA respectivamente), acordo que ampliou a produção têxtil nacional (Clementino, 2012). Entretanto, com o fim da guerra e a expansão da produção estrangeira, explicitou-se a obsolescência do equipamento brasileiro. No final da década de 1950, o fio de algodão, produto nacional, passou a ser desafiado com a entrada dos sintéticos e a possibilidade que estes abriam para a elevação da produtividade graças à velocidade que as máquinas podiam alcançar. Acresce-se a isso, a partir de 1962, a crise que essa indústria enfrentou ao acompanhar a desaceleração da economia mundial. O início da crise coincidiu com o começo do sistema de incentivos fiscais para desenvolvimento do Nordeste, o que levou à falência diversas empresas do Sudeste e fez surgir novas indústrias fabris naquela região, onde se concentravam os investimentos.

O corpo, através da indumentária, e o espaço doméstico, através do design de móveis e objetos decorativos, pareciam ser formas privilegiadas de expressão das subjetividades e afirmação de posicionamentos políticos na relação com movimentos internacionais que envolviam as artes, a arquitetura e o design. Como consequência, as vestimentas ganhavam expressão e importância no mercado de consumo carioca, quando a ideia de moda ainda não tinha se *estabilizado* como forma de classificação da produção de roupas. Em 1974, o crítico de arte Frederico Moraes apresentou a exposição de Olly mencionando Franz Fanon e Marshall McLuhan.¹⁴ O texto trata da relação da roupa com o corpo no processo revolucionário de libertação colonial, mas também o papel do corpo, da mulher e dos comportamentos como dimensões renovadoras na sociedade de consumo. Indumentária e decoração de interiores constituíam, assim, dimensões importantes de um consumo que transitava entre o industrial e o artesanal, o público e o privado, a manutenção das tradições e as inovações.¹⁵

No Brasil, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro exaltava o “estilo internacional” e, ao mesmo tempo, expunha as formas tradicionais fundadas no popular, no indígena e na produção classificada como negra. Um novo *estilo* de decoração do

14 A exposição foi eleita uma das dez melhores do ano no Rio de Janeiro. Não encontrei indícios sobre o uso do texto integral. Talvez tenha sido usado no catálogo da exposição. Trechos dele foram publicados em colunas de jornal e revistas que deram publicidade à exposição que esteve também em São Paulo e Brasília.

15 Pouco tempo depois, o movimento feminista lançaria o slogan “o pessoal é político”, apresentando a separação radical entre público e privado como um dos instrumentos de manutenção da opressão feminina (Okin, 2008).

espaço doméstico, pautado na mistura de elementos modernos com a produção material das culturas rurais e étnicas brasileiras, parecia ser uma forma de incluir atores de ambas as retóricas, “internacionalistas” e “localistas”.¹⁶ Enquanto o “estilo internacional” apresentava objetos que eram resultado de um controle total sobre os materiais, como metais polidos, madeiras perfeitamente lixadas e lisas, o “estilo localista” usava materiais que guardavam a memória de sua condição “natural” – os nós e veios das madeiras, assim como as “imperfeições” dos couros incorporadas como parte dos objetos produzidos. No mobiliário da casa de Olly e Werner – produzido por alguns de seus conhecidos, encontrado nas casas de outros atores dessa rede e que aparecem em revistas de decoração a partir principalmente do final da década de 1960 –, misturavam-se os sentidos de tradição e ancestralidade, sem se referir à Alemanha ou Europa, mas ao Brasil e à América Latina, e sua profundidade temporal não se contava em séculos, mas décadas.

Nas revistas de decoração, encontramos valores associados aos ambientes da casa do casal, aos arranjos e a determinados objetos, assim como às rotinas de trabalho, indicando caminhos para mapear práticas e sentidos que ajudam a compreender alguns termos, tais como: *rústico*, *selvagem*, *moderno*. Estas revistas

16 Em 1960, uma fotografia de uma exposição de arquitetura e decoração no MAM-RJ mostra o arquiteto Sérgio Rodrigues em uma simulação de sala de estar. Ali, os móveis em linhas retas, estilo Bauhaus, se misturam ao único livro cuja capa é visível, *Les arts sauvages Océanie*, em frente ao qual se vê um objeto de madeira representando um orixá. Essa mistura das linhas retas (paralelas e perpendiculares), dos materiais industriais (metal e poliuretano) e das curvas sinuosas com os materiais “naturais” (madeira, couro, algodão, plantas, entre outros) são os elementos que conformaram o novo estilo dessa camada média.

foram um importante meio de difusão de modelos. As fotos de interiores, associadas a pessoas conhecidas ou desconhecidas, serviram como um difusor de novos padrões de gosto, sugerindo aos consumidores em potencial arranjos que vinculavam valores a conjuntos de objetos específicos.

Em 1966, a revista *Interior e Decoração* usava categorias para qualificar os objetos que denotavam tanto um passado não muito longínquo quanto a oposição à cidade (*Revista Interior e Decoração*, 1966). Estavam presentes, ali, as referências a certo primitivismo e ao modernismo brasileiro da década de 1920 que, através de Mário de Andrade e Tarsila do Amaral, construíram, a partir do interior de Minas Gerais, uma autenticidade brasileira. Esse “homem rústico”, anônimo, que produzira e armazenara objetos que acabaram sendo trocados com ou vendidos para Olly, e outros, era o contraponto daqueles nomeados: Ivan Serpa, Franz Krajcberg, Roberto Magalhaes, Carlos Scliar, Agnaldo dos Santos, Ivan Freitas, Celeida Tostes. A modernidade dos artistas nomeados se construía na oposição ao velho tornado antigo, ao rústico e anônimo, mas o valor destes últimos também se constituía na participação em um mesmo sistema de objetos (Baudrillard, 2004) produzidos por esses “artistas modernos”. Esta foi uma das formas pelas quais a cultura material indígena ganhou algum reconhecimento nesse processo,¹⁷ ainda que mantidos no

17 Não se pode esquecer que a Unesco teve importante papel na reformulação dos valores conferidos à produção cultural de grupos subalternizados e que o Museu do Índio foi fundado no Rio de Janeiro, em 1952, em grande medida, com a intenção explícita de contribuir para essa reparação.

anonimato ou sempre referidos aos pertencimentos coletivos: karajá,¹⁸ bororo, yanomami.

Os termos rústico, antigo e primitivo, que compunham o léxico de apresentação da casa de Olly, tinham seus significados transformados pela presença de “quadros abstracionistas”, passando a signos de distinção, identidade e ancestralidade. A alegada originalidade na decoração de seu apartamento era, então, resultado da mistura de acepções implícitas em objetos que poderiam, em outros contextos, pertencer ao campo semântico da pobreza, destituição de cultura ou de conhecimento, mas que ali se mesclavam com objetos e pessoas que vinham construindo um sentido de modernidade e assim eram capazes de uma mágica conversão de sentidos. É parte desta mágica a naturalização da forma particular de decoração de Olly, transformando-a em uma “originalidade” presente na totalidade dos artistas.

Dez anos depois, em 1976, a revista *Casa Vogue* trazia na capa a manchete “A vitória da madeira natural” (*Casa Vogue*, 1976). Uma foto da casa de Ivo Pitanguy, projetada por Sérgio Bernardes, ilustrava a menção à tendência em valorizar objetos raros e exóticos. Nessa foto, vemos os jardins projetados por Burle Marx. No interior da revista, algumas matérias traziam títulos como “A sofisticação da casa primitiva”, “Volta à natureza das casas americanas”, “Embu: o passado vive em São Paulo”, “A volta da madeira natural”.

18 Carajá ou Karajá são duas formas de grafar a antiga denominação do povo Iny. Optei aqui pela grafia karajá por ser a que prevalecia na época e na maioria dos documentos relacionados ao material investigado. Quando, em algum documento, o nome foi grafado com c, respeitei a grafia do documento.

No contexto dessa revista, uma pequena chamada com duas fotos dispensava a apresentação de Olly (cujo currículo, segundo a matéria, “seria longo demais”) e seu trabalho era anunciado para decoradores e arquitetos. A revista *Casa & Decoração*, três anos mais tarde, falava em artesanato “típico” para compor um “habitat bem brasileiro”. Na mesma revista, a propaganda na contracapa anunciava o produto Óleo de Peroba como o cuidado de uma “natureza viva em sua casa” (*Casa & Decoração*, 1979). A “natureza” em sua *rusticidade* passava a ser parte constituinte de uma modernidade propriamente brasileira instituída, em alguma medida, a partir da indumentária e da decoração de interiores: a “modernidade rústica” era já um “estilo” *estabilizado*.

Classe, gênero e raça: empatia e contradição

Na década de 1970, o design já era um campo institucionalizado, denominado desenho industrial. A indústria de indumentária ganhara denominação nacional com feiras que apresentavam sua produção variada como objeto de consumo. As controvérsias em torno dessa produção como arte ou design estavam encerradas. O tecido e a produção de vestimentas já não apareciam como aliados necessários nem interessantes para a institucionalização do design ou a construção de uma modernidade singular. Nesse período, Olly já admitia chamar de moda o que produzia, ao contrário da década anterior. Declarava que gostaria de industrializar suas criações, ainda que admitisse não ter jeito para a administração empresarial de seu trabalho. A dimensão de

criação estética se dissolvia na identificação com a qualidade comercial de seu ofício.

Os objetos de decoração e vestimentas tinham sido utilizados, pela teia da qual Olly participava, como forma de construção de si também buscando se distinguir em relação a uma elite econômica que se baseava na história como objeto de consumo. Um exemplo desta elite é Eva Klabin, cuja coleção, transformada em Fundação, inclui objetos egípcios, greco-romanos, italianos, “de quase 50 séculos” (Casa Museu Eva Klabin, online). Olly representava a mulher de camada média, branca, que contribuiu para a conquista de alguma autonomia profissional feminina, ainda que o fizesse de dentro das normas do patriarcado.

O estímulo para o uso de referências indígenas, populares e negras era uma influência do modernismo europeu por meio de um espírito localista, que pretendia expressar, na arte e na arquitetura, o vigor da natureza, da vida e do caráter nacional. Seus “colecionadores” e “divulgadores” promoviam a representatividade desses grupos subalternizados e a valorização de sua produção no mundo artístico com uma narrativa que os situava em um processo de desaparecimento em vista da industrialização. O discurso salvacionista era reforçado por trabalhos etnológicos que enfatizavam a complexidade da arte, costumes e lendas antigas e ignoravam a vida contemporânea indígena e de grupos populares ou desqualificavam-nas como produto da aculturação. Surgia, assim, uma produção popular forjada *pela e para* uma elite de camada média, em grande parte imigrada.

Entretanto, a inclusão da produção de grupos subalternizados no mundo artístico local não dissolvia as desigualdades nem as relações assimétricas, apenas trazia para a arena um conjunto novo de atores sociais que reencenavam o processo colonial em relação a estes grupos. Em termos de gênero, essas mulheres de camada média, representantes desse artesanato têxtil, eram acionadas para produzirem sua própria inserção no mercado de trabalho, mas mantidas em uma posição subordinada tanto em relação às expressões artísticas mais legítimas quanto em relação a seu papel social. Sua ambiguidade forjava a entrada inaugural “das mulheres” em um mundo profissional mantendo a ilusão do ócio feminino como algo universal e não como “privilégio” de classe e cor (McClintock, 2010).

No Brasil, o processo de institucionalização do design e a aposta de críticos – vinculados direta ou indiretamente aos museus de arte moderna – no tecido e na roupa como uma dimensão dessa profissão foram formas de facilitar a aceitação de mulheres no mercado de trabalho. A família de camada média, branca, heterossexual e monogâmica acrescentava à sua reputação a modernidade da participação feminina na construção do novo espaço urbano, industrial e moderno. Contudo, essa participação não desafiava a ordem patriarcal, pois se dava numa dimensão subjugada da produção industrial e artística e da partição dual no espaço – trabalho e casa, público e privado –, ainda que as mulheres ganhassem novas possibilidades performáticas. Estava-se propondo um estilo de vida e um corpo que o sustentava; uma nova forma de construção de si sob o signo do consumo.

Em 1999, o Itaú Cultural de São Paulo teve como eixo curatorial o tema Cotidiano/Arte. Dividido em três eventos multidisciplinares, tratou de Objetos, Técnica e Consumo. O primeiro eixo apresentou a migração de objetos do cotidiano para novos contextos, operando uma transformação rumo à ideia de arte. O segundo explorou a técnica como intermediária entre a esfera do consumo e a da arte, tendo o corpo humano como receptor e suporte. O terceiro tematizou a arte participando de espaços não convencionais e as ambiguidades que isso suscita. Neste eixo, tratou-se do consumo mostrando a reestetização do cotidiano pela moda, a mídia, exposições, eventos e espetáculos.

Nesse terceiro eixo, Olly participou da exposição nomeada *Paratodos*,¹⁹ que apresentava variados “artistas e empreendedores que, através do licenciamento, transferem o valor cultural da sua produção artística para objetos comuns e utilitários” (Ribenboim, 1999, p. 1). Em outra exposição deste eixo, o curador Cyro del Nero revelou como a moda, na década de 1960, incentivou a produção de obras de arte, poemas e músicas. O diretor da instituição mencionou o papel da arte no surgimento de uma moda produzida localmente como uma mágica que “transformava a moda numa espécie de glamour cultural” (Ribenboim, 1999, p. 1).

A apresentação do catálogo termina com a pergunta se seria a arte atualmente “apenas uma modalidade de lazer” (Ribenboim, 1999, p. 2). Reduzir o consumo – de Olly pelos objetos que foram referência para sua produção e de suas consumidoras – a lazer ou

¹⁹ Sua inclusão foi resultado da primeira pesquisa que fiz sobre a trajetória da artista, quando entrevistei, pela primeira vez, Frederico Morais (Reinheimer, 1999).

a materialismo hedonista só seria possível se os rastros de sua trajetória fossem tratados sem considerar a condição de estrangeira, judia, branca de camada média, o próprio contexto da década de 1960 e as questões políticas colocadas pela teia de relações da qual ela e seu marido participavam. Isso seria ir na contramão das pesquisas recentes que apontam o importante papel do consumidor na produção de formas de relacionamento com o mundo, já que, em grande medida, as pessoas consomem guiadas pelo que acham dos outros, o que acham que eles querem e como reagem a isso (Miller, 2002). Consumir diz respeito aos relacionamentos que importam. No caso de Olly, sua produção se importava com o lugar que índios, negros e grupos rurais estavam ocupando em uma sociedade que se industrializava rapidamente.

O antropólogo Nicholas Thomas (1999) mostrou como o reconhecimento do valor estético da produção tribal de grupos aborígenes e Maori levou a transformações radicais na arte produzida nos países hegemônicos, além de ter aberto o caminho para o reconhecimento da riqueza e complexidade destas culturas. No Brasil, na década de 1960, “vestir” as pessoas com essas temáticas não passava pela ideia de apropriação cultural indevida, mas por uma demonstração de empatia por sua produção, ainda que isso não viesse isento de contradições.

Referências

- ALMEIDA, Juliano Florczak. *Bom Jardim dos Santos: plantas, religiosidades populares e seus fluxos em Guarani das Missões (RS)*. Porto Alegre: Ed. URGs, 2016.
- ANASTASSAKIS, Zoy. *Triunfos e impasses*. Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e o design no Brasil. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- BAUDRILLAR, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BONADIO, Maria Cláudia. A produção acadêmica sobre moda na pós-graduação stricto sensu no Brasil. *Iara: Revista de moda, cultura e arte*, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 50-146, 2010.
- BONADIO, Maria Cláudia. As modelos negras na publicidade de moda no Brasil dos anos 1960. *Visualidades. Revista do programa de mestrado em cultura visual*, Goiânia, v. 7, n. 2, p. 68-97, 2009.
- CASA Museu Eva Klabin. Disponível em: <http://evaklabin.org.br/>.
- CATÃO, Brisa; BARBOSA, Gabriel Coutinho. Botos bons, peixes e pescadores: sobre a pesca conjunta em Laguna (Santa Catarina, Brasil). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 69, p. 205-225, abr. 2018.
- CHAMPAGNE, Patrick. La fête au village. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, v. 17-18, p. 73-84, 1977. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1977_num_17_1_2577. Acesso em: 3 jan. 2021.
- CHATAIGNIER, Gilda. *História da moda no Brasil*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- CORRÊA, Mariza. *Antropólogas e antropologia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo*. Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- LATOURE, Bruno; WOOLGAR, Steve. *A vida de Laboratório: a produção dos fatos científicos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.
- LATOURE, Bruno; WOOLGAR, Steve. *Ciência em ação*. Como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora. São Paulo: Ed Unesp, 2000.

McCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial*. Raça, gênero e sexualidade no embate colonial. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

MILLER, Daniel. *Teoria das compras*. O que orienta as escolhas dos consumidores. São Paulo: Nobel, 2002

OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. *Revista de Estudos Feminos*, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 305-332, mai./ago. 2008. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2008000200002>. Acesso: 2 jan. 2021.

PEDRO, Caroline Gabriel. Pietro Maria Bardi, cronista em revista: 1976-1988. 2014. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. A República de Ipanema da cidade maravilhosa. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA AMPUH-RIO, 15., Rio de Janeiro, 2012. *Anais...*, São Gonçalo, Rio de Janeiro: Faculdade de Formação de Professores, 2012. Disponível em: http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1330344606_ARQUIVO_TextoANPUH-RIO2012-ARpublicadepanemadacidademaravilhosa.pdf. Acesso em: 2 jan. 2021.

REINHEIMER, Patricia. *Candido Portinari e Mário Pedrosa*. Uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

SIMMEL, Georg. O estrangeiro. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção* [online], v. 4, n. 12, p. 265-271, dez. 2005. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/grem/SIMMEL.O%20estrangeiro.Trad.Koury.rbsedez05.pdf>. Acesso em: 2 jan. 2021.

SIMIONI, Ana Paula. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 45, p. 87-106, set. 2007.

SOUZA, Gilda Melo e. *O espírito das roupas*. A moda no século dezanove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987 [1950].

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx*: roupas, memória, dor. Trad. Tomaz Tadeu. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

THOMAS, Nicholas. *Possessions*: Indigenous art/Colonial culture. New York: Thames and Hudson, 1999.

VASSALLO, Simone Pondé. Entre objetos da ciência e vítimas de um holocausto negro: Humanização, agência e tensões classificatórias em torno das ossadas do sítio arqueológico Cemitério dos Pretos Novos. *Interseções*, Rio de Janeiro, v. 20 n. 1, p. 36-66, jun. 2018.

VELHO, Gilberto. Individualismo e cultura. In: VELHO, G. *Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

VELHO, Gilberto. Projeto, emoção e orientação em sociedades complexas. In: VELHO, G. *Um antropólogo na cidade*. Ensaios de antropologia urbana. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

VELHO, Gilberto. *A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

Fontes Etnográficas

BENTO, Antonio. “Vestido-objeto de Olly”. *Última Hora*. 20/08/1969. MROW-G 35.

CASA & DECORAÇÃO. Rio de Janeiro, Editora Vecchi, Ano IX, n. 53, outubro de 1979. MROW-G-82.

CASA VOGUE. Rio de Janeiro, março de 1976. MROW-G 90.

GOROVITZ, Mona. Moda e consumo de massa. In: *Mirante das artes, etc.*, São Paulo, 1967.

JORNAL DO BRASIL. Sem autor. Arte carajá é motivo para nova moda. *Jornal do Brasil*, 1º Caderno, 6/09/1969a. Capa da Revista de Domingo. MROW-G 06.

JORNAL DO BRASIL. Sem autor. Tecidos de Olly no MAM-RJ. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 e 11/08/1969. MROW-G 64-A

MANUSCRITO avulso. Acervo Olly e Werner _____. s.d. MA-78

REVISTA INTERIOR E DECORAÇÃO. Sem autor. “Simplicidade e bom-gosto fazem casa de artista”. *Interior e Decoração*. Rio de Janeiro, 1966. MROW-G-80

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização, 1969. MROW-Li 08



**Imagens do inconsciente:
Nise da Silveira e a genealogia de uma
coleção da loucura**

Felipe Magaldi¹

¹ Pós-doutorando PPGAS/MN/UFRJ.

Em meados da década de 1940, na zona norte do Rio de Janeiro, o antigo Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro foi cenário de um encontro fortuito. Seus protagonistas eram a psiquiatra alagoana Nise da Silveira (1905 – 1999) e o artista plástico carioca Almir Mavignier (1925 – 2018). A primeira era recém-readmitida no serviço público, depois de ter sido encarcerada e permanecido em exílio no interior do país durante boa parte dos anos do Estado Novo, sob a insinuação de comunismo. O segundo era um jovem aprendiz de pintor que, por casualidade, trabalhava como funcionário burocrático na referida instituição hospitalar. Nesse âmbito, uniram-se em proveito da criação de dezessete ateliês de atividades na Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR), que até então se limitava a oferecer serviços de limpeza e trabalhos braçais. Entre as atividades, destacaram-se duas: pintura e modelagem.

A ação, ao mesmo tempo que comum, foi marcada por interesses diferenciais, produto de perfis e trajetórias também distintas. Nise da Silveira se opunha às intervenções biomédicas então vigentes na psiquiatria brasileira, como o eletrochoque, a lobotomia e o coma insulínico. Considerava-as violentas e incapazes de curar as chamadas doenças mentais (Melo, 2009). Nesse sentido, via nas atividades expressivas um modo mais adequado de tratar seus pacientes (que preferia chamar de *clientes*, para expressar que estava à sua disposição), em sua maioria diagnosticados como esquizofrênicos. Inspirando-se principal-

mente na psicologia analítica de Carl Gustav Jung, enxergava nas imagens a capacidade de revelar conteúdos inconscientes e no ato de expressão plástica, uma eficácia terapêutica. Os materiais originários do ateliê, portanto, deveriam ser arquivados, catalogados e investigados em série, para fins psicológicos e científicos (Frayze-Pereira, 2003).

Já Almir Mavignier interessava-se pela descoberta de talentos criativos entre os mais de 1500 internos daquele manicômio. Ademais, via na proposta a possibilidade de ter um ambiente de trabalho próprio. Graças à sua mediação, o lugar logo passou a ser frequentado por uma série de críticos de arte e artistas plásticos residentes na cidade – sendo Mario Pedrosa, Ivan Serpa e Abraham Palatnik os mais representativos –, interessados nas possibilidades estéticas da criação plástica em ambiente asilar (Villas Bôas, 2008). Nota-se, assim, a concomitante emergência de um interesse artístico sobre as obras do ateliê do Engenho de Dentro. Mais que oposto e excludente ao interesse psicológico e científico, aquele serviu para contrastá-lo e complementá-lo.

A articulação complexa entre tais interesses, consubstanciada nas sociabilidades que os sustentaram, foi um dos fundamentos da subsequente criação do Museu de Imagens do Inconsciente (MII). A instituição, fundada em 1952 no interior do complexo hospitalar do Engenho de Dentro, propôs-se a abrigar e expor a coleção constituída pelas obras dos pacientes do serviço de terapia ocupacional, interditando sua venda e controlando sua circulação, com a finalidade de não a dispersar. Destinou-se igual-

mente a sustentar um centro de estudos, dedicado à produção de leituras psicológicas sobre os artefatos criados em sua matriz. Clínica e museu, portanto, fundiram-se em sua proposta. Hoje, mais de sessenta anos depois, seu ateliê terapêutico continua em pleno funcionamento, e a coleção de pinturas e esculturas conta aproximadamente com 350.000 obras, constituindo um dos maiores museus de psiquiatria do mundo (Mello, 2014).

Este trabalho busca explorar algumas controvérsias quanto às políticas de representação da coleção do Engenho de Dentro e sua instituição de origem, o MII. Para tanto, se vale de material referente a uma pesquisa de doutorado recentemente concluída (Magaldi, 2018), que debruçou seu estudo sobre a trama de pessoas, instituições e materialidades envolvida na vida e na obra de Nise da Silveira, desde meados do século passado até os dias atuais. A investigação foi realizada por meio de trabalho de campo nos estabelecimentos vinculados ao nome da médica (com destaque para o já referido hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro, atualmente denominado Instituto Municipal Nise da Silveira), pesquisa de fontes bibliográficas e audiovisuais (livros, artigos, revistas, catálogos, filmes etc.) e entrevistas com personagens que atravessaram sua trajetória.

O texto se divide em cinco partes, adicionais à introdução. Em um primeiro momento, dedica-se a uma discussão bibliográfica sobre a relação entre colecionismo e alteridade na tradição ocidental moderna. Na segunda parte, busca-se situar o problema das coleções da loucura nesse debate, através de uma revisão

histórica das relações entre arte, psiquiatria, museus e coleções. Em seguida, são discutidas as origens do MII e seus fundamentos institucionais de acordo com as propostas de Nise da Silveira, tal como desenvolvidas ao longo da segunda metade do século XX. Na sequência, enfatiza-se o contexto atual do estabelecimento, trazendo à baila dados etnográficos referentes a suas exposições internas e externas, assim como a debates promovidos em seu âmbito educativo. Por fim, busca-se demonstrar como a permanência do método de trabalho niseano se insere no debate sobre as práticas e políticas de representação, aproximando psiquiatria e antropologia do ponto de vista crítico das atividades museológicas e curatoriais.

Colecionismo e alteridade

A linhagem de estudos antropológicos sobre coleções, colecionismos e práticas de representação desliza entre distintos interesses, atentando para as relações entre o Estado, os museus, as ciências e os processos de tomada, seleção e classificação de objetos diversos, bem como projetos individuais ou circunscritos ao mercado e ao campo artístico. Em seu aspecto histórico, leva em consideração a emergência de diferentes modalidades de colecionamento na tradição europeia moderna, partindo da expansão comercial e marítima do século XVI – concomitante ao surgimento dos “gabinetes de curiosidades” – e logo concentrando-se em saberes como o folclore, a filologia, a história natural e a antropologia, até culminar no surgimento dos museus etnográficos no Oitocentos.

Alguns autores conferiram atenção à composição dessas abordagens, analisando uma questão seminal: a especificidade ocidental do ato de colecionar. O antropólogo James Clifford (1994), mencionando a noção concebida por C. B. MacPherson de um *individualismo possessivo* – isto é, o ideal de um eu possuidor, de um indivíduo cercado pela propriedade e pelos bens acumulados, surgido a partir do século XVII –, buscou compreender essa problemática. Para o autor, se um certo ajuntamento hierárquico de bens materiais em torno de grupos e pessoas é provavelmente um fenômeno universal, somente no Ocidente teria se constituído uma coincidência entre ajuntamento e acumulação de posses. Na tradição europeia moderna, assim, a identidade é construída como uma espécie de riqueza, e colecionar torna-se uma estratégia de distribuição de um eu ou de uma cultura possessivos. Das crianças aos colecionadores individuais, dos Estados-nação aos museus, o que se faz presente é uma necessidade de realizar boas coleções, envolvendo a seleção, a ordenação e a classificação em hierarquias.

Do ponto de vista da museologia, Susan Pearce (1995) também se dedicou a refletir sobre o colecionismo como face da modernização europeia, enfatizando suas práticas como processos de reunião e redistribuição de objetos, e inserindo-as em processos históricos sequenciais mais amplos. De acordo com a revisão da autora, as seguintes características definiriam a especificidade ocidental de colecionar: o materialismo, o individualismo, a divisão cartesiana entre sujeito e objeto (ou exterioridade e

interioridade) e a tendência ao acúmulo típica do capitalismo industrial. Para expandir o entendimento desses elementos, seria preciso investigar o colecionismo não só como prática social, mas também como poética – ou seja, em seu aspecto simbólico, que abriga a produção de significados para sujeitos situados – e como política, isto é, como atividade imbuída de relações de poder, sistemas de valor e negociações de mudança.

Assim, com esses autores, aprende-se que o ato de colecionar é entendido tanto como uma forma de subjetividade quanto como um conjunto de práticas institucionais. Trata-se de um processo que envolve necessariamente a criação de um sistema classificatório, perpassado por regras de disposição e apresentação, dotadas de uma clara estrutura taxonômica e estética. Estas regras, por sua vez, são responsáveis pela frequente obliteração da trajetória de produção e das relações de poder envolvidas na apropriação dos objetos, em especial os objetos dos outros. A problemática, portanto, ganha particular relevância quando relacionada a uma segunda questão fundamental: os modos diferenciais de construção da alteridade.

Como destacou George Stocking Jr. (1988), o estudo das práticas institucionalizadas que conformaram o que se poderia chamar de *museum period* na história da antropologia conjugam-se com uma reflexão meta-histórica, filosófica ou teórica sobre a relação entre os objetos e os “outros”. Vê-se, assim, o surgimento do museu etnográfico entre os séculos XIX e XX como exemplo privilegiado de uma relação que se estende em

um processo de larga duração, e que extrapola seu próprio escopo. Sobre esse tema, autores como Giuseppe Cocchiara (1985) e Edward Said (1990) apontaram para a descoberta da América e a ulterior “redescoberta” do Oriente como marcos da aparição de uma série de *outros simbólicos* ao imaginário da Europa durante os últimos cinco séculos. Incluíram-se, nesse escopo, os povos ameríndios e asiáticos, que passariam a ocupar as respectivas figuras imaginárias do bom selvagem e do berço das civilizações humanas, nutrindo a autorrepresentação do próprio Ocidente. Dito fenômeno começou a ganhar materialidade com base no trânsito de objetos originários dessas regiões. Mas não somente delas, uma vez que o sentido da alteridade logo passou a agregar também um sentido da diferença interna ao continente europeu.

A relação entre colecionismo e alteridade pode encontrar um terreno fértil de reflexão também no campo de interseção entre arte e loucura. Para tanto, é preciso estender a noção de alteridade na direção trilhada pelas abordagens aqui revistas, incorporando o referido sentido da diferença interna. Benoît de L’Estoile, ao empreender uma genealogia dos museus etnográficos no contexto francês, sublinha que o que está em jogo na relação entre objetos e alteridade é o problema do *gosto dos outros*, isto é, das “formas muito diversas de e apropriação das ‘coisas dos outros’, entendidas em um sentido muito alargado de manifestações da alteridade cultural” (L’Estoile, 2010, p. 20). É esse desejo de se nutrir dos outros, dessa busca romântica do outro para satisfazer nossas expectativas, que persiste entre os

coleccionadores e as instituições de ontem e de hoje. *Outros*, aqui, pode implicar populações não ocidentais, mas também toda a série de figuras que habitaram o imaginário primitivista europeu a partir do final do século XIX: camponeses, crianças, ciganos, prostitutas, bruxas, criminosos, e, por que não, loucos.

Como sublinhou Luiz Fernando Dias Duarte, a reação ao universalismo iluminista, constitutiva da cultura germânica do século XVIII, seria o ponto nevrálgico desse processo. Passou-se a constituir, desde então, um sentido de alteridade estendida, constitutivo de uma torção romântica. O olhar para alteridade deixa de ser tosco ou informe para torna-se “primordial, próximo ao essencial ou prístino da condição humana, por encenar um mundo de solidariedades práticas ou abstratas mais intensas e integradas, e por revelar uma espécie de verdade escondida à experiência moderna” (Duarte, 2005, p. 171).

Nesse sentido, a loucura constitui um dos muitos mananciais da representação ocidental da alteridade. Eurípedes Gomes da Cruz Jr. (2015), inspirado na terminologia utilizada por Costa (2005), deu um trato específico a este tema, chamando de *coleções da loucura* um “conjunto de obras cujos criadores são em sua totalidade ou maioria indivíduos rotulados como loucos. Geralmente colecionadas por médicos e artistas, num período que vai do final do século 19 até meados do século 20” (Cruz Jr, 2005, p. 351). Segundo o autor, esse fenômeno seria impulsionado com o despertar do interesse romântico pela diferença durante esse período, incluindo tanto a Antiguidade Clássica e o folclore europeu quanto a representação das populações ditas primitivas.

Breve genealogia das coleções da loucura

O interesse por artefatos produzidos em ambiente manicomial é concomitante ao surgimento da psiquiatria moderna – e, portanto, das instituições asilares, surgidas em contraposição ao antigo modelo dos Hospitais Gerais (Foucault, 1997) – na passagem entre o século XVIII e XIX. Uma incipiente prática de colecionamento foi inicialmente protagonizada por especialistas médicos, como o psiquiatra francês Paul-Max Simon, e se deu com o propósito de estabelecer correlações psicopatológicas entre estados mentais classificados como doenças e atributos pictóricos. As teorias da degeneração e da eugenia eram então vigentes, e habilitavam o reconhecimento de uma articulação entre o crime, a loucura e as atividades criativas. O italiano Cesare Lombroso, que trabalhava na interseção entre antropologia, criminologia, psiquiatria e higienismo, despontou como uma das mais célebres referências nessa seara. Em 1876, na cidade de Turim, contribuiu para a criação de um acervo científico que misturava desenhos produzidos por prisioneiros e alienados com crânios, partes anatômicas e máscaras mortuárias de diferentes regiões geográficas, no intuito de dar base às suas pesquisas no campo médico.

Essa vertente, porém, logo seria, senão suplantada, complexificada e desafiada na Europa *fin-de-siècle*, quando se desenvolveu um interesse propriamente artístico por tais objetos. Já no início do século XX, surgem as primeiras exposições e instituições especificamente devotadas à articulação entre arte e loucura.

Dois marcos são geralmente referidos em revisão histórica sobre o tema (Cruz Jr., 2015). O primeiro ocorre em 1900, quando da primeira exposição de trabalhos de internos psiquiátricos no Bethlem Royal Hospital de Londres. O segundo diz respeito à primeira coleção museológica, surgida em 1905. Foi quando o médico francês Auguste Marie inaugurou, em Paris, o Musée de la Folie, produto do asilo de Villefuif, com inspiração direta na exibição londrina.

Não obstante, ambos acontecimentos se caracterizam por sua efemeridade. Segundo Cruz Jr. (2015), não se desenvolveu na Inglaterra uma tradição de estudos sobre a arte dos insanos, fazendo com que a mostra se constituísse como um evento meramente passageiro, culminando na dispersão das obras. Diferentemente, o caso francês tinha uma linhagem intelectual devotada à problemática desde as origens da psiquiatria. Ainda assim, não houve indícios de atividades de conservação ou preservação no referido estabelecimento parisiense, que mais se assemelhava a um gabinete de curiosidades. Isto também teria contribuído para sua progressiva dissolução, cujo exato ano é desconhecido. De todo modo, a referência a essas ocorrências é importante para demarcar o despertar de uma contraposição ao olhar psicopatológico prevalente no século anterior. Já em 1907, por exemplo, Marcel Réja, aluno de Marie, escrevia sobre a produção do asilo Villejuif, notando elementos propriamente artísticos nas obras dos internos e afastando-se das categorias clínicas.

O fenômeno ganharia maior ignição somente mais tarde, durante o período entreguerras. Em 1922, o trabalho do psiquiatra alemão Hans Prinzhorn constituiu uma importante expressão desse processo. O médico, que estudara história da arte e se interessava pelos trabalhos criados no asilo de Heildeberg, passou a escrever cartas para outras instituições médicas de toda a Europa, às quais solicitava doações. Tendo seus pedidos atendidos, o estudioso conseguiu reunir por volta de 5000 trabalhos, de 450 autores diferentes (Frayze-Pereira, 1995). A coleção se condensou primeiramente no livro *Bildnerlei der Geisteskranken* e em diversas exposições temporárias realizadas na França, na Alemanha e na Suíça, entre 1929 e 1933, ano em que Prinzhorn veio a falecer prematuramente.

Prinzhorn ensejava o apreço estético da arte dos loucos, argumentando que a pulsão criadora e a necessidade de expressão instintiva sobreviveriam à desintegração da personalidade. A penetração dessas obras no campo artístico, todavia, sofreu uma violenta contraposição quando a clínica de Heidelberg foi tomada pelo nazismo. Carl Schneider, engajado no programa eugenista de exterminação dos doentes mentais, passou a fomentar exposições de Arte Degenerada (*Entartete Kunst*) na Alemanha e na Áustria, coordenadas por Joseph Goebbels. Sua curadoria tinha como intuito o estabelecimento de uma comparação pejorativa entre as pinturas produzidas no ambiente manicomial e a arte moderna. Os artistas elencados por Prinzhorn eram justapostos de maneira depreciativa a Paul

Cézanne, Marc Chagall, Vincent Van Gogh, Henri Matisse, Wassily Kandinsky, Lasar Segall, entre outros. Sabe-se que a maioria daqueles veio a ser executada durante o programa eugenista de extermínio de doentes mentais que vigorou durante o nazismo. Parte da coleção, contudo, sobreviveu, permanecendo hoje em exibição na Universidade de Heidelberg.

A despeito desse caso, a coleção de Heidelberg se tornou objeto de admiração de alguns artistas europeus, destacadamente Max Ernst, Paul Klee, Paul Éluard, André Breton, Salvador Dalí, Joan Miró e Jean Dubuffet. Estes artistas, por distintas vias, consolidavam o interesse estético pelas criações de internos psiquiátricos. Produziam em um momento de eclosão de uma série de tendências artísticas que procuravam se libertar dos cânones estéticos da pintura acadêmica ao encontrar uma forma de expressão mais espontânea. A busca da pureza artística, a valorização da imaginação e a retomada da arte em suas origens estiveram no cerne das preocupações das vanguardas europeias do entreguerras.

Como se sabe, dito fenômeno teve ainda como fundamento a difusão da psicanálise. Capitaneados por André Breton, os surrealistas, em particular, encontraram na teoria do inconsciente uma fonte temática e formal para a criação artística, embora tal interesse nunca tenha sido reconhecido como legítimo pelo próprio Sigmund Freud (Rivera, 2002). Entre esses atores, pode-se afirmar, havia em comum uma atitude surrealista, tal como definida por Clifford: “uma estética que valoriza fragmentos, co-

leções curiosas, inesperadas justaposições – que funciona para provocar a manifestação de realidades extraordinárias com base no domínio do exótico e do inconsciente” (Clifford, 2011, p. 122).

Jean Dubuffet foi o personagem mais importante desse contexto. O artista francês, que também flertara com o surrealismo e travara contato com a obra de Prinzhorn, despontaria como colecionador de obras produzidas por pessoas excluídas da cultura artística, como pacientes psiquiátricos, camponeses e sujeitos sem formação acadêmica em geral, conjunto que seria por ele chamado de *arte bruta*. Vê-se, aqui, o acionamento do sentido da alteridade estendida outrora abordado, o qual se engendrara desde o romantismo. O acervo constituído com base na coleção de Dubuffet permaneceu disponível, e se encontra hoje reunido no Musée de L’Art Brut, na cidade suíça de Lausanne (Gramary, 2005).

O caso brasileiro não constituiu um mero epifenômeno do europeu, e apresenta uma reflexão médica praticamente concomitante. Em São Paulo, Osório Thaumaturgo César foi um dos pioneiros ao escrever, nos anos 1920, uma série de artigos acerca da expressão plástica de seus pacientes. Leitor das teorias psicanalíticas de Sigmund Freud e do próprio trabalho de Hans Prinzhorn, César publicou, em 1929, o primeiro estudo brasileiro sobre o tema, intitulado *A Expressão Artística nos Alienados*. Nessa obra, fruto de uma pesquisa que vinha desenvolvendo ao longo da década, o autor já comparava a arte dos pacientes do Hospital do Juqueri com a dos povos primitivos, apontando para a presença de um simbolismo universal (Andriolo, 2006). Contudo,

como destaca Paula Barros Dias (2003), a experiência de Osório César não chegou a ter a mesma repercussão que o trabalho desenvolvido por Nise da Silveira no ateliê terapêutico do Engenho de Dentro, seja no meio artístico, seja no meio psiquiátrico. Isto se deve sobretudo ao seu caráter pouco sistemático e, mais uma vez, à dispersão das obras. Como explica Cruz Jr, “as obras ali produzidas foram em grande parte dispersadas pelo próprio Osório Cesar, sendo possível encontrá-las hoje em diversas coleções no Brasil e no mundo” (Cruz Jr., 2009, p. 40).

Breve genealogia da coleção do Engenho de Dentro

Ao investigar o surgimento do ateliê do Engenho de Dentro em 1946, Gláucia Villas Bôas (2008) sublinha duas versões sobre sua criação – dois mitos de origem, por assim dizer. Na primeira, Almir, interessado em ter seu próprio ateliê, teria sugerido a Nise sua instalação. Na segunda, o funcionário teria sido convidado para o cargo de monitor em virtude de sua inadaptação ao serviço prévio. Tais alternativas são sustentadas pelos próprios personagens envolvidos na contenda. Assim, em entrevista concedida ao Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura, o artista afirma que, “no fundo, querendo ter meu próprio ateliê, fiz a pergunta capital a Nise da Silveira, se ela não gostaria de ter um ateliê de pintura. Ela disse que há muito tempo pensava nisso, mas que não tinha ninguém.” (Mavignier, 2005 *apud* Villas Bôas, 2008, p. 200-201). Por outro lado, a versão narrada pela própria Nise da Silveira, em seu livro *Imagens do Inconsciente*, é outra: “As-

sim, quando falei ao diretor, Paulo Elejalde, do meu desejo de instalar um ateliê de pintura, ele logo se lembrou do pintor mal adaptado a serviços burocráticos.” (Silveira, 1981, p. 14).

Essa polêmica, aqui irresolúvel, não chegou a obscurecer a parceria estabelecida entre Nise da Silveira e Almir Mavignier. Sua evocação, porém, serve para demonstrar como o ateliê reunia e ao mesmo tempo separava a psiquiatra e o artista. A inserção de Almir no campo das artes se refletia em um interesse propriamente estético nos trabalhos dos internos, em contraste – mas não em contraposição – com o interesse da própria Nise da Silveira, que era de ordem terapêutica e científica. Destaque-se, ainda, que dita articulação só foi possível graças à aproximação de uma série de sujeitos que viviam no interior da instituição asilar com diagnóstico de esquizofrenia. Em sua maioria, de origem popular, eram buscados ativamente pelos organizadores do ateliê, ou apresentavam-se espontaneamente. Poucos tinham formação artística prévia. Intrigado pelas obras do grupo, Almir passara a convidar seus colegas, também artistas, Ivan Serpa, Abraham Palatnik, e, mais tarde, Décio Vítório e Geraldo de Barros, para visitar o ateliê.

Em 1947, um ano após a inauguração do ateliê, Almir foi responsável pela realização da primeira exposição dos artistas do Engenho de Dentro fora do hospício, na galeria do Ministério da Educação e da Cultura (MEC), situada no centro do Rio de Janeiro. A mostra, realizada sob os auspícios da Associação dos Artistas Brasileiros, contou com 245 pinturas. Foi o primeiro passo para a progressiva sistematização dos trabalhos originários daquele

ambiente. Mavignier, interessado na reação do público, passou a frequentar o edifício todos os dias. Foi em uma dessas ocasiões que teve contato com outro personagem fundamental para esse momento inicial. Tratava-se do crítico de arte pernambucano Mario Pedrosa, que recém-retornara de um exílio nos Estados Unidos. Juntamente com os referidos artistas, Pedrosa passou a frequentar o ateliê do Engenho de Dentro.

Graças à sua atuação, ocorreu em 1949 uma segunda exposição, *Nove Artistas do Engenho de Dentro*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). A curadoria foi assinada por Mario Pedrosa e pelo crítico de arte belga Leon Dégand, diretor técnico da instituição. A exposição ainda foi para o Rio de Janeiro no mesmo ano, instalando-se no Salão Nobre da Câmara Municipal. Essas mostras serviram de estopim para uma série de contendas na crítica de arte brasileira, registrada nos periódicos da época. O debate implicou diversos críticos, envolvendo destacadamente os nomes de Ruben Navarra, Antonio Bento, Flavio de Aquino, Luis Alberto Bahia, Yvonne Jean, Sergio Milliet, Quirino Campofiorito e Mario Pedrosa, sendo polarizado entre estes dois últimos. O primeiro, que além de crítico de arte era pintor e professor da Escola de Belas Artes, afirmava que os trabalhos das “criaturas de mentalidade débil” (Campofiorito, 1947 *apud* Villas Bôas, 2008, p. 206) não poderiam em hipótese alguma ser classificados como arte. Desprovidas de sentido e de intencionalidade, as práticas do desenho e da pintura constituiriam, nesse caso, um mero meio de extravasamento de insatisfações sensoriais.

Postura radicalmente distinta foi adotada por Mario Pedrosa, para quem o potencial de criação artística independia de qualquer treinamento formal, pois constituía uma predisposição universal. Pedrosa considerava as obras dos pacientes mentais *autênticas* e *singulares*, deslocando a preocupação modernista em torno da identidade nacional para a temática do indivíduo criador (Reinheimer, 2008). Como chegou a afirmar a propósito das obras do Engenho de Dentro: “O artista não é aquele que sai diplomado da Escola Nacional de Belas Artes, do contrário não haveria artista entre os povos primitivos, inclusive entre os nossos índios.” (Pedrosa, 1947 *apud* Villas Bôas, 2008, p. 207). Essa afirmação não consistia em uma simples reprodução do elogio primitivista à alteridade, característico das vanguardas europeias. O enigma que ali se engendrava, e que chocava esses atores, dizia respeito à onipresença da natureza criadora, colocando sob suspeita a própria hegemonia da arte acadêmica e abrindo espaço para outras estéticas e temáticas que não aquelas prevalentes no modernismo brasileiro.

Vê-se que a mediação desses personagens foi fundamental para a relativa repercussão e extensão do trabalho de Nise da Silveira em seus anos iniciais. Ensejaram-se, então, as primeiras exposições, embora escapando às suas próprias intenções terapêuticas. Como a médica reconheceu mais tarde, “os críticos de arte mostraram-se surpreendentemente mais atentos ao fenômeno da produção plástica dos esquizofrênicos que os psiquiatras brasileiros” (Silveira, 1981, p. 14). Pode-se afirmar que a intensa repercussão do trabalho de Nise da Silveira no campo

artístico foi acompanhada de um grave silenciamento entre os psiquiatras. Basicamente, naquele mesmo período, não houve manifestações nem de apoio nem de rejeição, seja do ponto de vista estético, terapêutico ou científico.

Contudo, esse fenômeno não duraria muito. Depois de passar curtas temporadas em Paris e em Zurique, em 1951, Almir ganhou uma bolsa para estudar artes na Escola Superior da Forma de Ulm, na Alemanha, deixando o Engenho de Dentro. Seus companheiros artistas pouco a pouco também diminuíram sua frequência ao hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro. Dedicaram-se, destacadamente, à consolidação da abstração geométrica no campo artístico carioca, no bojo do movimento conhecido como concretismo. Mario Pedrosa continuou parceiro de Nise, mas seguiu sua carreira de forma independente. Como seus pares, envolveu-se nos debates a propósito da reação à pintura figurativa de teor nacionalista, característica do primeiro modernismo.

Curiosamente, depois que os protagonistas do interesse artístico sobre as obras do Engenho de Dentro foram embora, ocorreu um acontecimento fundamental. Trata-se da fundação do Museu de Imagens do Inconsciente, realizada em 1952, numa sala improvisada do primeiro andar do Bloco Médico Cirúrgico, no interior daquele hospital psiquiátrico. Quatro anos mais tarde, a direção do complexo ofereceu uma sala mais ampla no andar térreo, reunindo também ali as oficinas da Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (Gullar, 1996). Desde então, sob a direção de Nise da Silveira, o MII se estabeleceu como ambiente

terapêutico, acervo e centro de pesquisa. Essas bases passavam a se assentar na espacialidade específica da instituição, que igualmente servia à sistematização das materialidades – pinturas e modelagens – surgidas no ateliê, seu verdadeiro e exclusivo olho d’água. Assim, se as primeiras exposições serviram de estopim a uma prática de colecionamento, tais práticas, com o Museu, se assentaram em um conjunto mais sólido, respaldado pela guarda do estabelecimento.

Dito conjunto se configurava a partir de um circuito específico, originado do ateliê de pintura e modelagem. Em pesquisa prévia (Magaldi, 2014), denominou-se esse fenômeno como o *percurso da imagem*, atentando para sua compreensão em três etapas: *criação* (tal como realizada no ateliê terapêutico pelos *clientes*, na presença catalisadora de monitores), *armazenamento* (empreendido pelo grupo terapêutico mediante pastas nominais depositadas no ambiente do ateliê) e *interpretação* (desempenhada também pelo grupo terapêutico, durante os grupos de estudos e as reuniões clínicas, sem a presença dos criadores). Veja-se um detalhamento desse percurso, passo a passo.

1. Criação. Os trabalhos desenvolvidos de acordo com o método específico delineado por Nise da Silveira eram realizados sempre espontaneamente, na presença de monitores, relativos a *clientes* individuais. Assim, muito embora esse espaço tenha chamado atenção de artistas, não oferecia uma formação “artística”, mas um ambiente terapêutico de livre-expressão. Critérios estéticos relativos à beleza das formas eram desconsiderados. Como certa vez afirmou Nise, em uma entrevista concedida à *Rádice*:

“Sempre evitei a palavra arte, nunca usei nem arte-terapia; eu uso a expressão dar forma às emoções, às imagens do inconsciente. A palavra arte já implica numa valorização.” (Silveira [1976-1977] 2009, p. 53).

2. Armazenamento. Ao final de cada sessão terapêutica, os trabalhos eram reunidos pelos monitores e armazenados no acervo. Para realizar esse objetivo, Nise da Silveira desenvolveu um procedimento particular, constituído na forma de álbuns. Cada um destes continha entre 50 e 100 séries de imagens, organizados por autor e em ordem cronológica. Essas encadernações eram parte do que seria o acervo prioritário do Museu, contando com as obras consideradas de relevância, seja para a história de vida de seus autores, seja pelo critério científico adotado pela médica. Eram disponíveis para consulta pública e catalogados no acervo de acordo com os critérios do *Archive for Research in Archetypal Symbolism*, sistema classificatório desenvolvido por Joseph Henderson, reconhecido discípulo de Jung. Esse sistema, que incluía o contexto cultural e a perspectiva psicológica, encadeava-se tomando por base nove eixos: I - Representações Diversas; II - Céu e Terra; III - Flora; IV - Fauna; V - Homem; VI - Homo Faber; VII - Homo Religiosus; VIII - Processo de Individuação; IX - Séries Especiais de Pesquisa (Cruz Jr., 2009).

3. Interpretação. Por fim, o MII dedicou-se a produzir narrativas sobre as obras dos internos do hospital. Nesse sentido, embora a construção do Museu tenha sido motivada e legitimada pela presença dos artistas e críticos, constituiu-se sobretudo como estabelecimento voltado à produção de leituras

psicológicas das obras desenvolvidas pelos internos do hospício, manifestas nas narrativas de suas exposições e publicações. Tais leituras disseram respeito a uma psicologia específica, qual seja, aquela desenvolvida pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung. Como propôs Gláucia Villas Boas a propósito da fundação do MII:

Pinturas e desenhos tornam-se agora material para a comprovação das teses de Carl Jung sobre o inconsciente coletivo. As obras passam a ser guardadas e zeladas para o bem da ciência e da terapêutica que relega os métodos físicos e químicos brutais utilizados para o tratamento da loucura. (Villas-Boas, 2008, p. 216).

Nise da Silveira travou contato com a obra de Carl Gustav Jung, dissidência da psicanálise freudiana, no período que coincidiu com a criação do ateliê, sobretudo por meio de leituras individuais das então escassas traduções em inglês disponíveis no Brasil (Gullar, 1996). Nos anos seguintes, a psiquiatra pôde desenvolver seu interesse com a criação de um grupo de estudos independente e aberto ao público (1955), realizada junto com colegas médicos e educadores. Através do grupo, Nise passou a se corresponder com Jung, incluindo relatos de suas investigações coletivas e da própria produção do ateliê do Engenho de Dentro. As respostas, para sua surpresa, foram positivas. Ensejou-se, assim, a realização de um estágio no C. G. Jung Institut, em Zurique (1957), que levou Nise ao contato pessoal com o pai fundador da psicologia analítica.

Nessa articulação, uma noção em particular serviu de base para todo o sistema de conhecimento engendrado no MII. Trata-

-se do conceito junguiano de *inconsciente coletivo*, formulado pouco depois do rompimento com Freud. Este corresponderia a uma camada mais profunda que o inconsciente pessoal freudiano, na qual se depositariam matrizes imagéticas universais – os arquétipos – presentes em todos os seres humanos, independentemente de diferenças psíquicas ou raciais ao longo de sua evolução biológica milenar. Seriam exemplos a Grande Mãe, o Herói etc. A psiquiatra brasileira passou a enxergar nas produções de seus pacientes a manifestação desses conteúdos arquetípicos, comparando-os a mitos e símbolos que considerava comuns à humanidade (Silveira, 1981).

A combinação desses fatores deixa entrever que Nise buscava enxergar nas imagens conteúdos inconscientes e em seu próprio ato de criação uma eficácia curativa. Apresenta, portanto, um interesse científico, o qual se traduz também, a um só tempo, como meio de tratamento. Com base nesses fundamentos, deu-se a formação do acervo do MII e dos modos de fabricação, conservação, circulação e qualificação de seus artefatos. Por tais motivos, justificava-se que estes não fossem comercializados, nem portados por seus criadores, permanecendo na instituição para fins de estudo e exibição.

Ferreira Gullar (1996) define o interesse protagonizado por artistas, críticos de arte e *marchands* como uma verdadeira ameaça, já que muitos desejavam comprar as obras desenvolvidas no ateliê. Caso o comércio tivesse se concretizado, o nascente acervo seria disperso, tornando-se inacessível aos estudiosos. Ao fazer esse comentário, Gullar subscreve o projeto científico da própria Nise da

Silveira. O autor evoca o caso de um famoso colecionista paulista, Ciccilo Matarazzo, que tentou adquirir uma obra de um dos artistas do Engenho De Dentro, e ganhou resposta negativa de Nise: “A razão dessa negativa estava na importância e finalidade que atribuía àquelas obras, documentos, testemunhos e expressões simbólicas preciosas, que possibilitariam o conhecimento mais profundo do universo interior esquizofrênico.” (Gullar, 1996, p. 21).

Em entrevista com Ferreira Gullar, Nise da Silveira endossa a importância de manter a coleção no Museu. Na ocasião, ela conta que muitos médicos lhe sugeriam que a venda dos quadros poderia ser uma reparação para a constante falta de recursos que se abatia sobre a STOR. Sua resposta era enfática:

Incompreensão total. Se fossem vendidas as pinturas, esculturas e outros objetos, não existiria museu algum. Dá para entender? Seriam dispersas as formas reveladoras do interior da psique, isto é, o material que verdadeiramente interessa à psiquiatria. (Gullar, 1996, p. 52).

A interdição de venda das pinturas e esculturas produzidas no ateliê do Engenho de Dentro se estendia também à impossibilidade de posse pelos criadores. Esta regra estava no cerne do funcionamento do MII, na medida em que garantia sua reputação como centro de estudos e pesquisa, assentada em um acervo próprio. Trata-se, assim, de bens inalienáveis que, além de mercadorias ou dádivas, “circulam, paradoxalmente, para serem guardados e mantidos sob o controle de determinados grupos e instituições, assegurando para estas sua continuidade no tempo e no espaço” (Gonçalves, 2007, p. 29).

Assim, se é verdade que as obras do Engenho de Dentro se externalizavam ocasionalmente em museus, galerias ou congressos acadêmicos, esse movimento se dava sempre na forma de círculos que se encerravam sobre si mesmos, isto é, que retornavam ao seu ponto inicial. As imagens que nasciam do ateliê serviam sobretudo à manutenção da própria instituição que lhes dava possibilidade de existência.

A coleção do MII chegou ao século XXI com um número aproximado de 352 mil obras, dentre as quais 12694 chegaram a ser tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), no ano de 2003. Esse fato, entretanto, não permite entrever um horizonte de otimismo. Em 2000, o Centro Psiquiátrico Pedro II foi municipalizado, tornando-se Instituto Municipal Nise da Silveira. O MII, parte desse complexo, também saiu da gestão federal, passando a integrar a Coordenação de Saúde Mental da cidade do Rio de Janeiro. Segundo Cruz Junior (2009), esse acontecimento prejudicou a continuidade de suas atividades. Desde então, os projetos que envolviam a ampliação da sede do Museu, incluindo a modernização de seu acervo, nunca saíram do papel. As fichas de catalogação deixaram de ser preenchidas. A instituição passou a funcionar com um número reduzido de funcionários (de 18, em 2000, contava apenas com 9, em 2008).

O silenciamento do louco?

Pode-se imaginar o Museu de Imagens do Inconsciente como o inverso simétrico dos museus etnográficos em seu sentido

clássico. Embora, em comum, tanto aquele como estes se constituam como o que Benoît de L'Estoile (2010) chamou de *museu dos outros* – isto é, aquelas instituições destinadas a colocar em ordem a alteridade, inserindo-a em um sistema classificatório e domesticando-a do ponto de vista cognitivo – a fonte da alteridade da instituição fundada por Nise da Silveira, qual seja, a loucura, se encontrava em seu próprio seio, prescindindo de explorações externas. Essa direção a singularizava mesmo em relação a outros casos de coleções da loucura, como o de Hans Prinzhorn que, mais próximo das aventuras antropológicas, buscava fora de seu próprio ambiente de trabalho a matéria prima de sua investigação, travando contato com variadas instituições psiquiátricas situadas no continente europeu.

Se é possível estabelecer essa homologia, não é de surpreender que questões críticas relativas às práticas de representação sejam verificadas. O trabalho de campo no hodierno MII confirmou, em grande medida, a permanência de seu modo original de fabricação e conservação de imagens. Apesar do abandono do uso do sistema de classificação arquetípica, sua estrutura básica seguiu a mesma. As imagens produzidas na instituição atual não são vendidas, trocadas, tampouco portadas por seus próprios criadores. Ainda que ocasionalmente exibidas, sua circulação é progressivamente restrita ao âmbito interno do estabelecimento, sendo mantidas e armazenadas sob o controle dos seus gestores e de sua equipe terapêutica para fins de estudo. Esse conjunto de profissionais é formado por ex-discípulos de Nise da Silveira, que lutam para manter seu trabalho vivo depois de seu

falecimento, em 1999. Destacam-se o diretor, Luiz Carlos Mello, que começou a colaborar voluntariamente com Nise na década de 1970, quando era um jovem estudante de engenharia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e a coordenadora de projetos Gladys Schincariol, que possui formação em psicologia e colaborou com a médica no mesmo período. Inclui, ainda, uma pequena equipe de profissionais responsáveis pelo ateliê de pintura e modelagem e pelo acervo, em sua maioria graduados em psicologia e museologia.

Já se chamou atenção aqui para o circuito das imagens interno à instituição. Esse percurso, destaque-se, está inscrito na *subdimensão terapêutica* do MII. Há, também, uma *subdimensão museológica*, que consiste no espaço de exposição e na reserva técnica, onde se encontra a totalidade do acervo imagético. Esta subdimensão, não obstante, ganha existência *a partir* da primeira: *só depois* de criadas, armazenadas e interpretadas por *clientes* e terapeutas, no âmbito clínico-assistencial, é que as imagens rumam para o acervo da instituição, onde são guardadas novamente, desta vez sob o olhar de profissionais de formação museológica.

As implicações dessa característica incluem uma série de controvérsias protagonizadas por distintos atores, internos e externos à instituição, organizadas sobretudo desde dois eixos fundamentais 1) o estatuto de bens inalienáveis dos objetos produzidos pelos pacientes psiquiátricos; 2) a problemática sobre a narrativa produzida sobre os trabalhos. Esses temas são o alvo dos próximos parágrafos através de um esforço etnográfico.

Eurípedes Gomes da Cruz Junior destaca-se por ser um dos poucos colaboradores de Nise da Silveira a ter seguido pela via acadêmica. Ele, que foi vice-diretor do MII, é atualmente coordenador da seção de esculturas do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. Paralelamente, realizou mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Em sua dissertação, Cruz Jr. (2009) dedicou-se a investigar as origens do MII e suas atuais condições de existência, com especial ênfase em sua dimensão museológica. Em sua tese doutoral (Cruz Jr, 2015) estudou a constituição histórica do colecionismo de obras produzidas por pacientes psiquiátricos na Europa e no Brasil.

Certa vez, o pesquisador foi convidado para apresentar os resultados de seu trabalho no grupo de estudos do MII. A apresentação, intitulada *Do Asilo ao Museu: Ciência e Arte nas Coleções da Loucura* (2016), buscava situar a singularidade do trabalho de Nise da Silveira no contexto histórico das relações entre arte e loucura no Ocidente. Sua constatação era que, de modo geral, não havia consenso, do ponto de vista museológico, sobre o valor dos objetos produzidos a partir da articulação entre as atividades de criação e as instituições psiquiátricas. Assim, seu estatuto transitava entre obras de arte e documentos médicos, a compor parte do prontuário. Entretanto, os casos mais interessantes eram aqueles híbridos, conjunto no qual se encontravam Hanz Prinzhorn e a própria Nise da Silveira, cujas apostas contribuíam para modificar o estigma sociedade-loucura. O caso do MII, em particular, apresentava essa multidimensionalidade, traba-

lhando a um só tempo com o caráter estético e documental dos objetos, e comprovando seu caráter transdisciplinar.

Por ocasião de sua apresentação, foi despertado um acalorado debate. Uma terapeuta, presente na plateia, perguntou se, em todos esses casos, não havia algo em comum, definido pelo *silenciamento do louco*, isto é, do próprio ponto de vista do criador diante das interpretações estéticas ou médicas. O diretor da instituição, presente no grupo, reagiu ao questionamento sustentando que essa preocupação está no cerne do trabalho do MII, a exemplo da exposição Universo de Fernando Diniz (realizada no Paço Imperial, em 1991), que contava com a participação não só da obra do artista e interno Fernando Diniz, mas também de própria sua voz. A coordenadora de projetos completou seu argumento fazendo referência à nova exposição da instituição – da qual trataremos mais adiante –, que contava com essa perspectiva através da mostra dos trabalhos dos *clientes* contemporâneos do ateliê de pintura e modelagem.

Ainda assim, a provocação permaneceu em suspenso. Outra assistente, que mantinha uma oficina de atividade expressiva no complexo hospitalar, levantou a questão da autoria e da propriedade das obras. De quem é a obra nesses contextos, da instituição ou do criador? Ela explicou que alguns *clientes* reclamavam por não poderem portar seus próprios trabalhos na oficina do MII. Dessa vez, a réplica veio de uma terapeuta do museu. Esta explicou que, em casos extremos, era permitido que os *clientes* levassem suas obras para casa, e que já tinham até chegado a colocar moldura em algumas. Entretanto, eles mes-

mos sabiam que esse não era objetivo. “Eles sabem que isso aqui é uma atividade terapêutica, eles estão aqui para isso”, disse a assistente na ocasião

O debate foi interrompido em virtude do tempo. Continuei discutindo a questão com minhas companheiras de grupo de estudos durante o almoço. O que fazer com os trabalhos? Uma delas sugeriu que eles fossem vendidos para geração de renda, como é realizado nos serviços substitutivos de atenção psicossocial. Mas como ter o consentimento de um louco para tanto? “*Mas eles têm sim discernimento, são conscientes!*”. “*Conscientes como? Ele disse que vem do inferno!*”, disse uma companheira. Embora também inconclusivo, sugeri que o melhor a ser feito era uma exposição. Elas concordaram.

A exposição *Emygdio e Raphael – Dois modernos no Engenho de Dentro*, que esteve no Instituto Moreira Salles, no bairro da Gávea, em agosto de 2012, constituiu mais uma ocasião excepcional a suscitar a problemática da interpretação das obras. Isto porque a especificidade de seu argumento residia justamente no ímpeto de reverter a balança do sobrepeso psicológico conferido às obras do ateliê do Engenho de Dentro. Assim, seus curadores, Heloisa Espada e Rodrigo Naves, sublinhavam desde o princípio na chamada da mostra: “Raphael e Emygdio: dois modernos no Engenho de Dentro procura explicitar que a qualidade das obras mostradas extrapola as razões científicas e terapêuticas que a princípio possibilitaram que elas fossem realizadas” (Instituto Moreira Salles, 2012).

O objetivo, nesse sentido, era colocar em suspenso o inarredável diagnóstico de esquizofrenia que acompanhava esses criadores no seio de seu contexto museológico original, buscando rever suas obras da perspectiva da crítica de arte. A exposição, assim, em sua composição, tinha como ponto de partida a ênfase no conteúdo pictórico dos trabalhos, destacando os materiais de criação neles inscritos. As potencialidades estéticas da tinta guache, no caso de Emygdio, e do nanquim e bico de pena sobre papel, no caso de Raphael, eram evidentes para quem caminhasse pelo grande salão do Instituto onde as imagens se organizavam. Nenhuma referência a conceitos psicanalíticos como *inconsciente* era acionada. De modo geral, se comparadas às mostras do MII, pouco ou nenhum conteúdo textual era anexado às imagens, permitindo que os traços falassem por si próprios.

Essa orientação se confirmava na leitura do catálogo da exposição. Este sim, além das obras elencadas para a mostra, contava com artigos e escritos que conferiam maior profundidade ao argumento sustentado. Em estudo sobre Raphael, a curadora Heloísa Espada (2012) sublinha que, embora a arte feita por doentes mentais, crianças e primitivos tenham um lugar de destaque na história do modernismo, atravessando pós-impressionistas, *fauves*, cubistas, expressionistas e surrealistas, os desenhos do artista em questão extrapolam qualquer tipo de contextualização histórica. Ultrapassam, ainda, o próprio intuito terapêutico e científico que motivou a existência de seu lugar de criação, assim como as expectativas de artistas e críticas de arte, que tendem a revelar mais sobre os modernos do que sobre os aspectos

das produções em si. O também curador Rodrigo Naves (2012), ao tratar de Emygdio, parte de orientação similar. Indagando-se sobre a relação entre a personalidade de um artista e sua obra, reconhece o imaginário romântico que associa inspiração a excessos e desequilíbrios. Por outro lado, não deixa de lançar uma crítica à redução da estética à vida do criador, sustentando que, quando a psicologia ou os dramas pessoais de um artista têm precedência sobre suas obras, dificilmente escapa-se de uma consideração rebaixada destas.

Apesar dessa intenção original, a mostra foi organizada em parceria com o MII, em especial com seu diretor. Nesse sentido, embora revendo em muitos sentidos as obras de Raphael e Emygdio sob a perspectiva de sua estética, enfatizando sua formação artística e os atributos formais de suas obras, não se tratava propriamente de condenar a interpretação produzida ao longo do projeto médico-científico de Nise da Silveira. E o exemplo disto ficou visível no próprio ambiente expositivo do Instituto Moreira Salles. Separadamente, mas ainda próximo ao ambiente principal destinado às obras dos ex-internos do Engenho de Dentro, uma pequena sala foi reservada para homenagear a médica alagoana responsável pela criação do ateliê do Engenho de Dentro. Contando com fotografias de sua convivência com os pintores e com dados de sua trajetória, dispostos sobre uma meia-luz azul, o perímetro assemelhava-se mais a uma capela de culto à psiquiatra rebelde. Sua presença inarredável, embora entre parênteses em relação à exposição, cumpria-se ali.

Durante o período de realização da pesquisa, destacou-se ainda uma segunda exposição, que, como a realizada no Instituto Moreira Salles, definiu-se pela tentativa de reformular a problemática da interpretação psicológica das obras, tal como concebida por Nise da Silveira. Tratou-se de *Emoção de Lidar*, inaugurada em setembro de 2015, no seio do próprio MII, com curadoria de Luiz Carlos Mello e participação de toda sua equipe técnica. A exibição substituiu *As Origens do Museu de Imagens do Inconsciente*, vigente desde o início desta investigação.

A mostra se diferenciava desta e de outras antecessoras por dois motivos principais. Em primeiro lugar, contava com os trabalhos dos atuais frequentadores do ateliê do Engenho de Dentro, deixando de lado os clássicos artistas reconhecidos em meados do século passado. Ademais, não se contentava em estabelecer paralelos entre conteúdos pictóricos e conceitos junguianos, apresentando, antes, a perspectiva dos próprios criadores. Conforme constava em seu painel de apresentação, cujo texto era de autoria do diretor da instituição:

A exposição ora apresentada destaca os criadores que surgiram ao longo dessa história, revelando a importância do convívio e do afeto como molas propulsoras da criatividade, na qual as emoções encontram o caminho de transformação e superação, tornando-se visíveis em formas, cores e poesias. (Museu de Imagens do Inconsciente, 2015).

Esses objetivos eram efetivados de algumas formas particulares, a começar pelo título da exposição. *Emoção de Lidar*, como se

sabe, foi um termo inventado por um *cliente* de Nise da Silveira, sugerindo a emoção provocada pela manipulação dos materiais de trabalho. Desde a situação suscitada, a médica passou a tomar a expressão *emoção de lidar* como substituta da categoria terapia ocupacional (Gullar, 1996). Embora referente ao passado de seu projeto médico-científico, seu uso, no presente, implicava importância do protagonismo dos pacientes para o trabalho da instituição. Essa orientação se estendia também ao longo da exposição principal, realizada no segundo andar, cujo módulo era intitulado *A Arte do Convívio*. Segundo sua apresentação, registrada em um painel expositivo, sua montagem contou com a participação ativa dos frequentadores do ateliê, os quais se dispuseram a expor seus trabalhos. A dificuldade de seleção das obras foi contornada pela organização de álbuns de desenhos, pinturas e de poesias, além de uma exposição virtual, feitas “com a intenção de dar-lhes visibilidade e voz” (Museu de Imagens do Inconsciente, 2015). Este material ficou disponível para apreciação na sala do Grupo de Estudos.

A exibição principal foi realizada nas paredes do salão daquele mesmo andar. Ao lado de cada quadro, dispunham-se pequenos textos assinados pelos próprios autores das obras. “Aqui no hospital nunca aparecem novidades, é como se fosse as pedras. As pedras só sentem mudanças quando o tempo muda: quando faz muito calor, ou vento, ou chuva. Elas são paradas, completamente inertes”, dizia um deles, de autoria de Ênio Sergio (o qual aparecia, como os outros criadores, com nome e sobrenome). Chamava atenção, além das falas dos autores, o modo diferencial pelo qual

a história de vida de cada criador era narrada. Não havia, desta vez, nenhuma referência ao diagnóstico, evidenciando-se, antes, uma atenção à relação com as qualidades dos trabalhos.

Gilson Saldanha, por exemplo, era assim descrito:

Nasceu no Rio de Janeiro em 2 de setembro de 1951. Não finalizou a graduação em Agronomia na UFRRJ. Começou a frequentar os ateliês no início da década de 1980. É uma pessoa estudiosa e muito interessada em filosofia, ciências e artes. Seus desenhos são bem elaborados, ora técnicos, ora abstratos. (Museu de Imagens do Inconsciente, 2015).

Nessa forma narrativa, não se sabia como e quando o artista havia passado por internação, nem a situação que a teria ocasionado.

Como na mostra *Raphael e Emygdio*, ao ímpeto de renovação, concretizado quase em sua totalidade, acrescentava-se um espaço reservado para a tradição. Assim, o primeiro andar do museu, menor, permanecia reservado à história canônica do lugar. Este contava com trabalhos dos clássicos *clientes* de Nise da Silveira: Fernando Diniz, Adelina Gomes e Octávio Ignácio, além dos já citados Raphael Domingues e Emygdio de Barros. O contraste com a narrativa presente ao lado das obras do segundo piso era evidente. Embora se mantivesse, em ambos os casos, o tom respeitoso e o detalhamento em relação ao caráter pessoal dos autores, a descrição dos antigos, mais formal, era acompanhada de informações precisas sobre suas trajetórias psiquiátricas, além de interpretações simbólicas baseadas na teoria junguiana. Veja-se, para fins de exemplo comparativo, o texto anexado aos desenhos de Ignácio:

Nasceu em 1916, no Estado de Minas Gerais. Instrução primária. Trabalhava como serralheiro. Casou-se e teve um filho. Foi internado no Centro Psiquiátrico Pedro II em 1950. Em 1966, Octávio começou a frequentar, em regime de externato, o ateliê de pintura do Museu [...]. Nos seus trabalhos, revelava uma linguagem arcaica que encontrava paralelo em diferentes imagens da história da humanidade. Suas obras participaram de exposições, publicações e documentários. Frequentou regularmente o ateliê até sua morte, em 30 de agosto de 1980. (Museu de Imagens do Inconsciente, 2015).

O primeiro andar também apresentava informações sobre famosos psiquiatras que chegaram a visitar o Engenho de Dentro durante o tempo de trabalho de Nise da Silveira. Finalmente, um painel, intitulado *Museu Vivo*, explicitava as atuais condições de existência do estabelecimento: “As obras selecionadas para esta exposição demonstram a vitalidade desse convívio e apontam para a continuidade e desenvolvimento do trabalho iniciado pela Dra. Nise da Silveira”.

Considerações finais

A exploração etnográfica pelas tramas da coleção do Engenho de Dentro deixa entrever que a permanência do método de trabalho de Nise da Silveira convive com alguns questionamentos a propósito de suas práticas de representação, incluindo tanto seu arquivamento, em detrimento da posse dos criadores, quanto suas distintas formas narrativas. Nota-se que a interpretação psicológica suscitada pela médica alagoana, embora tenha

operado no sentido crítico àquele interesse que equacionava as obras com categorias patológicas (prevalente no século XIX), não deixa de correr o risco de tornar opaca a perspectiva dos próprios criadores, tal como manifesto nas críticas aqui suscitadas da parte de diversos atores, mais ou menos explicitamente. Esse fenômeno, emergente a partir de um âmbito psiquiátrico, é homólogo e concomitante àquele delineado, por exemplo, de interesse à antropologia, nos museus etnográficos e, de modo geral, às atividades museológicas e curatoriais que se apropriam de objetos dos “outros” – sejam estes “primitivos” ou “loucos”

A tentativa de superação do passado colonial e de uma maior atenção ao protagonismo nativo tem ocupado o centro dos debates contemporâneos acerca da relação entre museus e alteridade. Quanto ao caso francês, Benoît de L’Estoile (2010) destaca a ausência de qualquer instituição dedicada à colonização na paisagem museal do país desde a extinção do Trocadéro. Nesse sentido, instituições tão paradigmáticas como o Quai Branly apresentam-se justamente como uma tentativa de ruptura, a qual, no entanto, cai na armadilha de uma alteridade estetizada, responsável por um escamoteamento da história e um depreciação das cosmologias nativas.

O que se poderia chamar de crise da representação, em particular a representação colonial articulada ao interesse antropológico, emerge como problema fundamental nesse contexto. A antropóloga norte-americana Sally Price (2012) chegou a conclusões similares em seu trabalho a propósito do Quai Branly. Embora sua pesquisa prescindida da vocação histórica e

comparativa presente no trabalho de L'Estoile, a autora não deixa de apontar para um silenciamento do subalterno presente na instituição em questão. Uma clara assimetria entre artistas ocidentais e não ocidentais revela-se, por exemplo, na decoração interior do prédio do museu; pouca ou nenhuma atenção é dada aos significados originais dos objetos, em favor de sua disposição meramente estética; a gratuidade do ingresso é restrita aos estudantes da União Europeia. Nesse sentido, o projeto de reorganização dos museus franceses teria falhado em sua missão de eliminar as hierarquias.

Saindo da França em direção aos Estados Unidos, e ainda na seara dos museus etnográficos, pode-se encontrar algumas tentativas mais significativas de superar tal crise. Jennifer Shannon (2009), por exemplo, apresenta os desafios em torno da construção da voz nativa nas recentes exposições do National Museum of the American Indian, integrante do Smithsonian, inaugurado em 2004. A autora apresenta uma instituição que se propõe a uma espécie de planejamento colaborativo com as populações nativas, marcado sobremaneira pelo valor da *autenticidade*. Ao longo de seu trabalho etnográfico, destaca que esse ímpeto não exclui o conflito entre os múltiplos atores engajados na instituição – nativos, curadores, funcionários, frequentadores etc.; além disso, pontua que o primado da voz nativa não foi suficiente para satisfazer a crítica, de modo geral, da exibição, embora tenha de fato satisfeito a cocuradoria nativa. Nesse sentido, Shannon sublinha a importância da articulação entre

relações sociais e representações materiais para o projeto de construção de uma voz nativa.

John Kuo Wei Tchen (2013) sintetiza uma proposta apontando para as especificidades da atividade curatorial no contexto contemporâneo da globalização. Como pensar a curadoria para além da tradição eurocêntrica individualista, perpassada por relações de poder, na qual foi gestada? O autor destaca que a articulação entre curadoria como atividade profissional especializada e museus se deu historicamente contra o pano de fundo comum do imperialismo e de seu ímpeto de controle racional e de ordem social. Não obstante, o ato de curar, como processo sociocultural através do qual se ocupa de coisas e se produz narrativas sobre elas, não deve consistir necessariamente no domínio de uma classe exclusiva, socialmente distinta. No contexto contemporâneo, marcado pela desordem das práticas culturais, é preciso não só pensar a curadoria para além dos museus, mas também para além da especialização. Nesse sentido, coletar, selecionar e narrar deve tornar-se uma prática incorporada e descolonizada. Para tanto, muito mais amplamente, seria preciso superar o paradigma moderno, através tanto de uma atenção ao passado ocidental, no qual os grandes divisores entre humano e não humano, as demarcações espaciais e temporais e a sexualidade normativa não haviam se sedimentado sob o primado da razão, quanto por uma esperança no futuro, projetada pela sensibilização às epistemologias indígenas e às sensibilidades *queer*.

Conclui-se, nesse sentido, que, assim como nesses âmbitos curatoriais mais amplos dedicados ao trato da alteridade, o MII também passa por reformulações a propósito de suas práticas, engendradas a partir dessas novas sensibilidades museológicas. Viu-se, aqui, como algumas linhas de fuga já são esboçadas no próprio MII (a exemplo de sua mais recente exposição, dedicada a conferir uma maior visibilidade à voz dos criadores) e fora dele (como na mostra realizada no Instituto Moreira Salles, dedicada a deslocar a representação psicológica para o interesse artístico). Não se trata, aqui, de fazer juízo sobre a real capacidade de superação de uma hierarquia da representação que deixa em segundo plano a voz nativa – constituída, neste caso, pela voz dos artistas em sofrimento mental. Antes, busca-se compreender o compartilhamento de questionamentos no âmbito do sentido estendido da alteridade sublinhado neste trabalho, entendendo-o como um campo aberto a disputas e em processo de constituição.

Referências

ANDRIOLO, Arley. A Questão da Alteridade no 'Primitivismo Artístico'. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2., Campinas, 2006. *Anais...*, Campinas: IFCH - Unicamp, 2006.

CAMPOFIORITO, Quirino. Diário da Noite, 1947.

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 23, p. 69-89, 1994.

CLIFFORD, James. Sobre o surrealismo etnográfico. In: CLIFFORD, J. *A Experiência Etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

CRUZ JUNIOR, Eurípedes Gomes da. *O Museu de Imagens do Inconsciente: das coleções da loucura aos desafios contemporâneos*. 2009. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – MAST. Rio de Janeiro, 2009.

CRUZ JUNIOR, Eurípedes Gomes da. *Do Asilo ao Museu. Ciência e Arte nas coleções da loucura*. 2015. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – MAST, Rio de Janeiro, 2015.

COCCHIARA, Giuseppe. *The History of Folklore in Europe*. Philadelphia, PA: Institute of Human Issues, 1985.

COSTA, Luis Artur. As coleções da loucura e seus espaços: do esquadrinha-mento nosográfico ao acervo de imagens. *Revista Episteme*, Porto Alegre, n. 20, 2005.

DIAS, Paula Barros. *Arte, Loucura e Ciência no Brasil: as origens do Museu de Imagens do Inconsciente*. 2003. Dissertação (Mestrado em História das Ciências da Saúde) – Casa de Oswaldo Cruz – FIOCRUZ, Rio de Janeiro, 2003.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. Em busca do castelo interior: Roger Bastide e a psicologização no Brasil. In: DUARTE, L. F. D.; RUSSO, J.; VENANCIO, A. T. (org.). *Psicologização no Brasil: atores e autores*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

ESPADA, Heloisa. Arphael, Raphael, Rapheld, Rafaeldo, Raphael: a integridade da linha. In: ESPADA, H. *Raphael e Emygdio: dois modernos no Engenho de Dentro*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012.

FOUCAULT, Michel. *A História da Loucura Na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FRAYZE-PEREIRA, João. *Olho D'Água: Arte e loucura em exposição*. São Paulo: Escuta, 1995.

FRAYZE-PEREIRA, João. Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 197-208, 2003.

GRAMARY, Adrian. De Prinzhorn a Dubuffet: a repercussão das coleções de arte criada por doentes psiquiátricos na arte do século XX. *Leituras/Readings*, s/l, v. 2, n. 2 mar./abr. 2005

GONÇALVES, José Reginaldo. *Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Iphan, 2007.

GULLAR, Ferreira. *Nise da Silveira: uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Raphael e Emygdio: dois modernos no Engenho de Dentro*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012.

L'ESTOILE, Benoît de. *Le Goût des Autres*. De l'Exposition colonial aux Arts premiers. França: Flammarion, 2010.

MAGALDI, Felipe Sales. *Frestas estreitas: uma etnografia no Museu de Imagens do Inconsciente*. 2014. 158f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós Graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

MAGALDI, Felipe Sales. *A Unidade das coisas: Nise da Silveira e a genealogia de uma psiquiatria rebelde no Rio de Janeiro, Brasil*. 2018. 442f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MELO, Walter. Nise da Silveira e o Campo da Saúde Mental (1944-1952): contribuições, embates e transformações. *Mnemosine*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 30-52, 2009.

MELLO, Luiz Carlos. *Nise da Silveira: Caminhos de uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Automática, 2014.

MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE. *As Origens do Museu de Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Museu de Imagens do Inconsciente, 2015.

NAVES, Rodrigo. Emygdio de Barros: o sol por testemunha. In: ESPADA, H. *Raphael e Emygdio: Dois modernos no Engenho de Dentro*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012

PEARCE, Susan. *On Collecting: An investigation into collecting in the european tradition*. London: Routledge, 1995.

PEDROSA, Mario. Arte, necessidade vital. *Correio da Manhã*, 7/02/1947.

PEDROSA, Mario. Pintores de arte virgem. *Correio da Manhã*, 19/03/1950.

PRICE, Sally. Silenciando o Subalterno: reflexões sobre o Museu do Quai Branly em Paris. In: LIMA FILHO, M. F.; MARTINS, D. C.; NUNES, J. O. (org.). *Sulbartenidades, Fluxos e Cenários*. Goiânia: Ed. PUC-Goiás, 2012.

REINHEIMER, Patricia. *A singularidade como regime de grandeza: nação e indivíduo como valores no discurso artístico brasileiro*. 2008. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008

RIVERA, Tania. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SAID, Edward. *Orientalismo*. O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

SHANNON, Jennifer. The construction of native voice at the National Museum of the American Indian. In: SLEEPER-SMITH, S. *Contesting Knowledge*. Museums and indigenous perspective. USA: University of Nebraska, 2009.

SILVEIRA, Nise da. *Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

SILVEIRA, Nise da. Nise da Silveira, Antonin Artaud e Carl Gustav Jung: entrevista concedida a Rádice. In: MELLO, L. C. (org.). *Nise da Silveira: Encontros*. Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 2009.

STOCKING Jr., George. Essays on Museums and Material Culture. In: STOCKING Jr., G. (ed.). *Objects and Others: Essays on museums and material culture*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1988.

TCHEN, John Kuo Wei. Who is curating what, why? Towards a more critical commoning praxis. *Museum and Curatorial Studies Review* [Online], v. 1, n. 1 p. 5-25, 2013. Disponível em: <https://diasporicasianart.wordpress.com/2013/10/07/who-is-curating-what-why-towards-a-more-critical-commoning-praxis-by-john-kuo-wei-tchen-in-new-museum-and-curatorial-studies-review/>. Acesso em: 2 jan. 2021.

VILLAS-BOAS, Gláucia. A estética da conversão: O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). *Tempo Social*, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 197-219, 2008.

VILLAS-BOAS, Gláucia. Estética de ruptura: o concretismo brasileiro. *Revista VIS*, Brasília, v. 13, p. 1-15, 2014.



Labirintos da memória: reflexões sobre o projeto de criação do Memorial da Anistia e Direitos Humanos no prédio do antigo Dops

Andrea Falcão¹

-
- 1 Doutora em Ciências Sociais pela UERJ, com mestrado em Memória Social pela UNIRIO. Foi Gerente de Museus da Prefeitura do Rio de Janeiro, parecerista do Corpo de Avaliadores do Patrimônio Imaterial da UNESCO, além de atuar como consultora de diversos projetos no campo dos museus e do patrimônio cultural. Atualmente é professora e Coordenadora do Curso de Pós-Graduação em Educação e Novas Tecnologias do Instituto Federal do Rio de Janeiro / IFRJ. Foi Gerente de Museus da Prefeitura do Rio de Janeiro, trabalhou no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, no Museu Casa do Pontal, foi parecerista

A proposta deste texto é refletir, numa perspectiva antropológica, sobre os desafios encontrados, durante o trabalho de consultoria² realizado para a Comissão de Anistia³ do Ministério da Justiça na identificação de acervos e coleções para dar subsídios para o desenvolvimento do projeto de criação do Memorial da Anistia e Direitos Humanos, unidade museológica concebida para ser instalada no prédio onde funcionou a antiga Polícia Central e o Dops no Rio de Janeiro. Produzidos inicialmente para dar suporte às ações e práticas policiais de controle social e repressão política, reservados para uso corporativo, longe do público e de difícil acesso, os documentos produzidos, bem como o prédio onde funcionaram os diversos serviços e unidades das Polícias Políticas, revelaram-se *locus* privilegiado para a pesquisa etnográfica. Tendo permanecido invisíveis, por mais de meio século, esses “documentos”, além de importantes artefatos históricos, encontram-se, hoje, no centro de complexos processos de representação e disputa. Compreender estes “documentos” como artefatos cultural e socialmente constituídos, e investigar

2 Consultoria estabelecida no âmbito do Projeto de Cooperação Técnica Prodoc BRA/08/021 - Cooperação para o intercâmbio internacional, desenvolvimento e ampliação das políticas de Justiça Transicional do Brasil, financiado pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) e apoio da Agência Brasileira de Cooperação do Ministério das Relações Exteriores. O projeto visava dar subsídios para elaboração e execução das ações da Comissão de Anistia através do intercâmbio de experiências institucionais nas áreas de educação, ciência e cultura. Um dos objetivos específicos do Projeto foi desenvolver e implementar estratégias de mobilização que permitissem articular as ações da Comissão com iniciativas da sociedade civil, bem como com órgãos estatais e agências nacionais e estrangeiras, para a proposição de ferramentas e insumos capazes de promover a universalização de informações sobre Justiça de Transição e políticas de Direitos Humanos no Brasil e no exterior.

3 A Comissão de Anistia do Ministério da Justiça foi criada em 13 de novembro de 2002, pela Lei nº 10.559, com a missão de aprofundar o processo democrático brasileiro a partir das diretrizes da Justiça de Transição - direito à reparação, à memória e à verdade.

os diversos usos dados a eles, nos permite perceber dimensões dos processos de construção da nação, nem sempre evidentes quando estudamos as políticas patrimoniais que geraram os museus nacionais.

Este texto é, também, uma tentativa de rever os materiais que apresentei nas três edições do GT Coleções, Colecionadores e Práticas de Representação⁴ e juntar os principais tópicos discutidos nestes encontros articulando suas reflexões numa perspectiva mais ampla. Encontram-se aqui reunidos dados das seguintes comunicações: *Coleção de invisíveis* - 31ª RBA, 2016; *Labirintos da memória* - Grupo de Pesquisa LAARES, 2016; *Peça de museu, ou: quando documentos viram objetos* - Anpocs, 2017, e *Práticas de representação - o outro lado da Nação* - Anpocs, 2018.

Na primeira comunicação, feita em 2016, refleti sobre os desafios encontrados na identificação de acervos e coleções para compor o projeto técnico de consultoria, tendo como elemento

4 Agradeço aos professores Edmundo Pereira e Manuel Ferreira Lima Filho pela oportunidade de participar das três edições do GT Coleções, colecionadores e práticas de representação, organizado nas reuniões da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (Anpocs), edições 2018 e 2017 e da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), edição 2016. GT que se constituiu em espaço privilegiado de trocas e reflexão qualificadas. Não poderia deixar de agradecer, também, à Renata Montechiare e ao professor José Reginaldo Gonçalves pelo convite para apresentar parte deste trabalho no encontro do Grupo de Pesquisa LAARES/PPGAS/IFCS/IFRJ, e a este último por sua generosidade em ter me recebido sempre como aluna em seus cursos sobre memória e patrimônio ao longo de minha formação acadêmica. Agradeço ainda aos professores Antônio Carlos de Souza Lima e Adriana Viana, do Museu Nacional, pela acolhida no curso Antropologia dos processos de formação do Estado, em 2016, que me permitiu aprofundar tópicos específicos das estruturas e práticas dos órgãos de Estado e das políticas institucionais, e ao professor Edmundo Pereira, pela possibilidade de participar das três edições do curso Coleções, Colecionadores e Práticas de Representação, todos eles fundamentais para meu amadurecimento intelectual e profissional, além de decisivos para o aprofundamento de reflexões sobre temas tão importantes para a disciplina.

central o prédio e seu conjunto arquitetônico. Vele ressaltar que estas discussões se deram em paralelo à sistematização do trabalho de consultoria e ajudaram a direcionar suas investigações. A segunda comunicação permitiu rever alguns pontos da apresentação anterior, incorporando as referências encontradas na pesquisa sobre o prédio nos arquivos do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac), no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (Aperj), na Secretaria do Patrimônio da União (SPU) e no Arquivo Nacional (AN), bem como o material obtido nas visitas técnicas ao prédio. Esta última apresentação, feita logo após a conclusão do relatório final da consultoria, permitiu articular aspectos teóricos e conceituais que, por sua natureza, não puderam ser inseridas no relatório, uma vez que se tratava de um trabalho técnico e não uma pesquisa acadêmica. Na terceira comunicação me debrucei sobre um conjunto de questões específicas decorrentes do processo de consultoria, em especial, aquelas que encontrei ao lidar com o grande conjunto documental produzido pelas Polícias Políticas como elemento central do projeto expositivo. Tais questões diziam respeito à materialidade dos suportes, das tecnologias de registro, das práticas e estratégias de produção e uso destes documentos, ou seja, dos desafios da pesquisa etnográfica em arquivos e acervos e do uso de fontes documentais, especialmente aquelas produzidas em regimes de exceção. Por fim, a quarta comunicação me deu condições de refletir sobre o ciclo de produção, guarda e uso dos acervos das Polícias Políticas, em especial do conjunto formado pelos dossiês de ex-presos e desaparecidos políticos. Tomando estes

documentos como artefatos cultural e socialmente constituídos, pude investigar os diversos usos dados a eles: dos usos originais feitos pelos órgãos de Polícia Política à sua centralidade como prova nos processos de reparação política, iniciados em meados dos anos 1990, vislumbrando outras dimensões dos processos de construção da nação.

Acho importante destacar ainda que, na escrita deste texto, optei em manter parte do caráter informal que marcou as apresentações orais, uma vez que, nessas ocasiões, o objetivo central era discutir os problemas e desafios encontrados durante a pesquisa – relacionados à natureza do trabalho de consultoria e aos problemas colocados pelo campo – para debate com os colegas e qualificação da abordagem adotada, além de colocar em perspectiva uma série de reflexões decorrentes de minha atuação profissional no campo dos museus, da memória e do patrimônio cultural. Assim, falar de uma pesquisa que se deu no meio de um trabalho de consultoria, antes de ser um estudo de caso, é um caso para estudo, ou seja, é bom para pensar.

Histórico da proposta

O projeto de consultoria foi realizado em decorrência de recomendação feita pela Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro, expressa em seu relatório final, e fruto de demandas históricas de diversos grupos, indivíduos e instituições da sociedade civil organizadas entorno da Campanha Ocupa Dops. Estes agentes, em colaboração com a Superintendência de Museus e

outras unidades da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, solicitaram apoio à Comissão de Anistia do Ministério da Justiça para o desenvolvimento de um projeto que subsidiasse o pedido de transformação do antigo prédio do Dops-RJ em espaço de memória e promoção da cultura de respeito e valorização dos direitos humanos, em sintonia com os princípios da Justiça de Transição (Abrão; Torelly, 2011). Observamos que se tratou de iniciativa eminentemente coletiva, desencadeada por agentes e instituições tanto da sociedade civil como do poder público, constituída por grupos, entidades e militantes de direitos humanos, além de representantes de outros movimentos sociais e culturais de grande relevância do ponto de vista histórico e social. Vale destacar ainda a amplitude da base de apoio ao projeto, na época, envolvendo instituições importantes no âmbito local, nacional e internacional.

Como o observa Pradal (2015, p. X):

Durante os anos após o fim da ditadura militar no Brasil, associações de ex-presos e perseguidos políticos e familiares de mortos e desaparecidos, como o Grupo Tortura Nunca Mais/RJ e, posteriormente, também o Fórum de Reparação e Memória, a Associação Nacional dos Anistiados Políticos, Aposentados e Pensionistas (ANAPAP), a União de Mobilização Nacional pela Anistia (UMNA), e o Coletivo RJ Memória, Verdade e Justiça, vem lutando pelo acesso à documentação, pela reparação material e simbólica e, mais recentemente, pela possibilidade de resignificação do lugar conhecido como o “prédio do DOPS”.

Após uma série de iniciativas dispersas ao longo da década de 1990,⁵ iniciou-se, em 2000, grande mobilização com apoio da imprensa para que o prédio fosse destinado ao Arquivo Público do estado do Rio de Janeiro - Aperj, que carecia de sede própria e espaço para ampliar sua capacidade de trabalho e atendimento ao público. Superadas as resistências iniciais, a cessão do prédio para o Aperj ocorreu no início de 2002. O projeto foi acolhido pela Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) e desenvolvido durante a gestão de Jessie Jane Vieira Souza. No entanto, após uma série de questões internas e pressão de parte das equipes da Polícia Civil, o projeto foi interrompido e o prédio voltou à sua administração. Porém, como aponta Pradal (2015), as demandas dos movimentos de ex-presos e perseguidos políticos, familiares de mortos e desaparecidos não cessaram desde então.

No ato de posse da CEV-Rio, em maio de 2013, o então governador Sérgio Cabral fez uma promessa pública de transformar o prédio em um memorial sobre a ditadura, o que gerou a criação do Grupo de Trabalho DOPS (GT DOPS), coordenado pela CEV-Rio e com participação de ex-presos políticos, familiares de mortos e desaparecidos e pesquisadores. O GT DOPS produziu um plano de uso do edifício para o futuro centro de memória e encaminhou-o ao então governador. Além disso, durante seu funcionamento, a CEV-Rio realizou algumas diligências no edifício, com o reconhecimento do espaço por ex-pre-

5 Neste sentido, o depoimento de Tício Lins e Silva complementa estas informações, quando aponta os diversos esforços feitos no período em que esteve à frente da Secretaria de Estado de Justiça do Rio de Janeiro. Entrevista realizada em 19 de maio de 2016.

políticos e com o suporte técnico do Arquivo Nacional e do APERJ. [...]

Como mais um passo na reivindicação por um centro de memória, em 13 de dezembro de 2013, foi lançada a Campanha Ocupa DOPS, que reúne movimentos de ex-presos e perseguidos políticos, familiares de mortos e desaparecidos, instituições de direitos humanos, coletivos de artistas e ativistas. Ao longo desses dois anos, uma série de atividades políticas e culturais foram organizadas ao lado de fora do prédio para promover a memória da resistência e das lutas sociais contra a violência de estado no passado e no presente. Apesar da intensa mobilização e do apoio de entidades estaduais, nacionais e internacionais, as reivindicações ainda não foram atendidas pelo governo do Estado do Rio de Janeiro. (Pradal, 2015, p. XII).

A consultoria teve início em final de janeiro de 2016, e, após 9 meses⁶ intensos e de muitas atividades, foi encerrada com a validação de todos os seus produtos pelos membros do grupo de trabalho. Seu escopo previa a elaboração de metodologia de trabalho, identificação das fontes de pesquisa, levantamento e sistematização do material já produzido sobre a história do prédio onde funcionou o antigo Dops no Rio de Janeiro, ressaltando os principais espaços simbólicos do edifício que pudessem servir de testemunho dos acontecimentos que ali ocorreram e mapeamento dos principais acervos existentes, com vistas à elaboração

6 Importante destacar que o trabalho de consultoria, realizado entre janeiro e dezembro de 2016, se deu em um contexto social e político bastante adverso, no Brasil, que resultou no processo de impeachment da Presidenta Dilma Roussef e na escalada repressiva aos movimentos sociais que se sucederam desde então, apontando o desmonte das políticas de direitos sociais e de consolidação das diretrizes da Justiça de Transição

de uma proposta museológica para subsidiar a criação, no local, de um espaço de memória voltado para os Direitos Humanos.

Metodologia do trabalho

A consultoria foi realizada com apoio dos membros do grupo da Campanha Ocupa Dops, inicialmente através do mapeamento do que já havia sido feito e produzido por eles, em seguida identificando, em seus documentos e nas ações realizadas, o que poderia ser aproveitado para consolidação do projeto. Vale destacar que todo o processo se deu de forma colaborativa e participativa.

Em termos práticos, foram realizados diversos tipos de encontros: reuniões do Grupo de Trabalho; oficinas; entrevistas e conversas com membros da equipe e com agentes importantes no processo; reuniões com agentes dos principais órgãos e instituições relacionados ao tema; reuniões para sistematização de informações. O trabalho de pesquisa e levantamento de dados também foi feito de forma colaborativa. Se, num primeiro momento, as principais fontes de pesquisa foram os materiais reunidos e produzidos pelos membros do GT, foi necessário, posteriormente, ampliar as fontes de referência para aprofundamento dos diversos temas e questões centrais do projeto. Assim, além das atividades descritas anteriormente, foram realizadas pesquisas na base de dados do Projeto Memórias Reveladas do Arquivo Nacional; na base de dados e acervos da Biblioteca Nacional - BN; na base de dados e no acervo do Arquivo Público do estado do Rio de Janeiro - Aperj; nos arquivos do Instituto

Estadual do Patrimônio Cultural - Inepac; nos arquivos da Superintendência de Patrimônio da União - SPU; no acervo da Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro (CEV-Rio); na base de dados e arquivos da Comissão de Anistia, além de pesquisas temáticas sobre Direitos Humanos, Educação em Direitos Humanos, Justiça de Transição, Direito à Memória, Memória e História, Arquivos, Documentos, Polícias Políticas, Violência do Estado, Ditadura Militar, História do Brasil, Museus.

Depois de analisar parte da documentação reunida pela CEV-Rio e os arquivos disponibilizados por membros do Movimento Ocupa Dops, sistematizando informações sobre o imóvel obtidas em conversas com os técnicos do Inepac, entendemos que seria importante ampliar o escopo da pesquisa e investigar mais a fundo a situação legal e cadastral do imóvel situado na Rua da Relação. Nesse sentido, desenvolvemos pesquisas nos arquivos do escritório regional da Superintendência de Patrimônio da União – SPU,⁷ no Rio de Janeiro, no Inepac, na Secretaria Municipal de Urbanismo do Rio de Janeiro e nos acervos da Biblioteca Nacional.

7 Documentos encontrados: Decreto nº 6623 de 4 de julho de 1877 que declara de utilidade pública os terrenos da Rua dos Inválidos com Rua da Relação; Planta dos terrenos ocupados pelos ateliers Bernardelli e Henrique Bahiana datada de 1877; Documento de 22 de julho de 1891 que trata da aquisição do terreno da Rua dos Inválidos 69 para instalação da Inspeção da Instrução pública, Escola Modelo e Pedagógica; Ofício do Ministério da Justiça e Negócios Interiores seguido de planta com indicações para construção de Depósito Público; Planta do palácio da Chefatura de Polícia de 1922; Planta do prédio da Polícia Central (planta sem data que mostra as unidades que funcionavam dentro do prédio e em seu entorno); Planta do local para a construção do edifício da Chefatura de Polícia mostrando a rua projetada e os edifícios a serem desapropriados (Planta sem data que mostra o prédio e seu posicionamento na malha urbana do entorno); Planta do terreno onde se acham construídos os prédios de nº 38 e 40 da Rua da Relação, escala 1/100; Cópia das páginas do livro onde foi lavrado o Termo de Transferência do prédio em 19 de julho de 1965.

Estes documentos em conjunto nos ajudaram a recuperar parte da trajetória de ocupação dos lotes da Rua dos Inválidos e da Rua da Relação, apontando para outros usos do local antes que ali fosse construído o prédio da antiga Polícia Central. Evidenciou-se, com isso, um panorama mais complexo que nos permitiu, ao mesmo tempo, observar a gênese de projetos e propostas para criação de instituições públicas no final do período Imperial e início da República, bem como a dinâmica dos processos de sua institucionalização no Brasil. Trata-se, portanto, de material histórico de extrema relevância, que nos ajudou a compreender parte da história do prédio entrelaçando-a à história da ocupação da cidade e estruturação do aparelho burocrático do Estado brasileiro na transição do século XIX para o século XX.

Em pesquisa adicional realizada no dispositivo de busca da Hemeroteca Digital Brasileira, onde encontram-se disponíveis para consulta os periódicos arquivados na Biblioteca Nacional, localizamos muitos documentos, matérias e fotos que nos permitiram complementar a história já mapeada do prédio e dos terrenos circunvizinhos e, em paralelo, compreender melhor alguns processos e a dimensão social destes empreendimentos.

Somando-se ao material produzido e disponibilizado pelos integrantes do GT, foram analisados ainda dois relatórios elaborados pela equipe da CEV-Rio por ocasião das diligências realizadas no edifício do antigo Dops/RJ, em 15 de julho de 2013 e em 24 e 27 de novembro de 2014, com o objetivo de verificar o estado de conservação do prédio e identificar seus espaços.

Realizamos, ainda, um conjunto de ações complementares, tais como: visita ao prédio acompanhando vistoria da equipe do Inepac; visitas técnicas e entrevistas com os responsáveis pela idealização dos projetos do Memorial da Resistência, do Memorial da Luta pela Justiça e do Memorial das Ligas Camponesas; além da participação em eventos na área da Justiça de Transição e nos encontros regulares do Movimento Ocupa Dops.

No processo de pesquisa, foram localizados diversos documentos que ajudaram na identificação das unidades que funcionaram no prédio e na compreensão dos sentidos simbólicos a ele atribuídos. Foram produzidos, ao todo, quatro relatórios parciais e um documento final dividido em três partes principais. Na primeira, voltada para a definição do perfil institucional, apresentamos diagnóstico sobre aspectos históricos – antecedentes da proposta e das reivindicações de uso do prédio, história do imóvel e das instituições que ali funcionaram, qualidade e natureza dos acervos existentes – e aspectos da situação atual do imóvel e do processo de afetação do prédio. Além disso, fizemos algumas considerações sobre a metodologia utilizada para elaboração do diagnóstico circunstanciado e observações sobre os modelos de gestão possíveis de serem adotados pelo futuro Memorial. A segunda parte apresentou as diretrizes gerais que deveriam ser seguidas na elaboração posterior dos programas de trabalho, com sugestões para desdobramentos em subprogramas e linhas de ação, conforme o caso, de modo a ajudar no processo de estruturação institucional do futuro Memorial. Na terceira parte, apresentamos, além das referências utilizadas na elaboração do

referido documento, lista de fontes de consulta a serem exploradas nos desdobramentos do projeto e um conjunto de anexos formado por plantas, textos e fotos, obtidos pela consultoria, que poderiam servir de subsídio para o desenvolvimento de ações futuras. Ao final, a título de conclusão, o documento indicava as principais atividades a serem empreendidas no sentido de viabilizar a implementação do projeto.

Primeiras questões

A realização do projeto de consultoria deu-me a oportunidade de pesquisar materiais, práticas e processos que colocaram questões bastante diferentes daquelas com as quais estava acostumada a trabalhar até então. Através da pesquisa *com* e *sobre* documentos, vi-me desafiada a compreender os meandros de sua produção e circulação, o papel que desempenharam na complexa teia do sistema policial e repressivo em nosso país, a dinâmica destes instrumentos e sua relação com os movimentos sociais e lutas políticas, além de investigar suas diversas funções, as práticas de representação que ensejam e o uso que tiveram, ao longo do tempo.

Nesse sentido, deparei-me com questões importantes para nossa área de estudo, a antropologia, e pude refletir sobre sistemas e categorias de classificação, rotinas de produção e reprodução cultural, processos e práticas institucionais. Numa perspectiva mais ampla, estas questões apontaram para temas mais complexos, como as políticas de memória e esquecimento e os processos de formação do Estado Nacional.

Muitos foram os desafios encontrados durante a elaboração do projeto de consultoria. Desafios de ordem conceitual, afetando diretamente o conhecimento antropológico e sua articulação de temas caros à disciplina, e desafios de ordem prática – relacionados à metodologia de trabalho, à relação com diversos agentes do campo da militância política e à necessidade de um distanciamento epistemológico para produzir conhecimento sobre o projeto.

Do ponto de vista intelectual, esses desafios me levaram a buscar novas ferramentas para enfrentar as questões que se colocavam. Nesse sentido, além do arsenal conceitual e teórico sobre memória e patrimônio, processos e práticas de colecionamento, foi importante explorar com mais atenção a literatura sobre os processos de formação do Estado, a fim de auxiliar na estruturação das reflexões sobre a experiência de contato com estes arquivos e instituições.

Deparei-me, ainda, com os desafios da pesquisa etnográfica em arquivos e acervos. Nesse sentido, o trabalho de Cunha (2004; 2005) foi fundamental, pois não se tratava de reconstruir a “realidade histórica”, mas entender o processo de criação de uma instituição, suas rotinas, funcionamento, instrumentos e práticas com base na análise destes documentos.

Durante a elaboração da proposta museológica e do projeto expositivo, surgiram duas dimensões que mereceram uma análise mais cuidadosa: uma que permitiu explorar o prédio como “documento”, não apenas na perspectiva inaugurada por Le Goff (1994), mas pela dimensão concreta que, neste caso, a ideia de

monumento como documento, o prédio assumia, uma vez que as paredes de muitas celas existentes na edificação foram usadas como suporte para inscrição e veículo de comunicação entre os presos e entre estes e seus advogados (como mencionaram Técio Lins e Silva e Modesto da Silveira em suas entrevistas) e o que podemos “ler” a partir da análise das estruturas construídas e dos espaços de circulação da edificação. A outra dimensão trata da reapropriação do enorme conjunto documental produzido pelas instituições que funcionaram no prédio como base para o projeto expositivo. Ao me debruçar sobre a materialidade de fichas, arquivos, dossiês, prontuários, pastas, livros de registro, formulários etc., refletindo sobre os processos que originaram tais “artefatos”, vi-me diante do desafio de questionar a noção de documento consagrada por outros autores.

Definições e recorte conceitual do Projeto de consultoria

Para definição da tipologia e perspectiva conceitual da futura instituição voltada para promover os Direitos Humanos a ser instalada no prédio do antigo Dops, tomamos como ponto de partida a história do prédio, a história das instituições que ali funcionaram, os documentos produzidos por estas instituições, a história e memória das pessoas que foram presas e perseguidas por elas e as ações da luta pela requalificação do prédio.

Considerando estes aspectos em conjunto, ficou claro que a instituição a ser criada caracterizava-se antes de tudo como

uma instituição de memória social e deveria ser inserida no contexto dos museus de história. Vale esclarecer que, aqui, se compreende museu⁸ de história não na perspectiva tradicional de enaltecimento e glorificação dos “grandes” fatos e personagens do passado, perspectiva esta que contribui para a reificação da história oficial, mas, ao contrário, um museu que, em uma perspectiva socioantropológica, sincrônica e diacrônica, pudesse questionar os registros da história “oficial”, suas celebrações e esquecimentos, mediante a articulação e contraposição dos documentos oficiais aos depoimentos e histórias de vida de ex-presos políticos, seus parentes e advogados.

Como sugere Menezes (1994), entendemos que a perspectiva histórica poderia ser altamente criativa e que as funções “documentais” desempenhadas por um museu desta natureza, ao ampliar no tempo e no espaço o acesso às bases materiais que constituem o conhecimento histórico, permitiriam explorar questões cruciais para a compreensão da sociedade em que vivemos.

As reflexões de Menezes (1994) e Magalhães (2008) foram determinantes para definirmos o tema, o conceito gerador e as diretrizes norteadoras da instituição. No tocante ao objeto central do trabalho institucional, direitos humanos foi o tema escolhido para estruturação do projeto expositivo, de modo que, através dele, pudéssemos apresentar de forma crítica como as lutas e movimentos sociais foram perseguidos e criminalizados no Brasil, desde o início do século XX até os dias de hoje. Nesse

8 Usamos aqui o termo museu na acepção ampla que lhe conferem as definições do Ibram e Icom.

sentido, as práticas e atividades desempenhadas pelos órgãos de Polícia Política que funcionaram no prédio, evidentes nos documentos produzidos por estas unidades, junto com o prédio e os bens móveis integrados que o constituem, seriam o suporte material que nos permitiria apresentar de modo dinâmico conteúdos tão complexos.

Como aponta Regina Novaes (2008), é bom lembrar que, na cultura política moderna, a noção de “direito” foi o instrumento que personificou e sintetizou a promoção das lutas por igualdade social. Segundo a autora, é em virtude da “ação discursiva e concreta do ‘direito’ como ferramenta pública, que as lutas por sua consagração, efetivação e ampliação podem ser entendidas como expressão, por excelência da cultura política dos nossos tempos” (Novaes, 2008, p. 117). Além disso, entendemos que, como propõe Novaes (2008, p. 120) a categoria “direitos humanos” poderia funcionar como uma chave de leitura “para compreender eventos e processos históricos” mais amplos.

Assim, o tema “direitos humanos” nos ajudou a colocar em perspectiva a dinâmica de funcionamento das diversas instituições policiais voltadas para o controle e a repressão social e política que atuaram no edifício da Rua da Relação, nº 40. Ao concebermos uma instituição voltada à promoção dos Direitos Humanos funcionando no prédio onde ocorreram arbitrariedades e violações sistemáticas destes direitos, acreditávamos estar reforçando seu papel icônico de testemunho material dessas lutas – ao mesmo tempo monumento e documento, memória e história, como propõe Le Goff (1994), contribuindo assim para

sua ressignificação. Por outro lado, ao observar o tamanho e a complexidade do aparato estatal voltado para o controle e repressão social, ficou clara a importância delas em nossa história. Desse modo, embora nunca tenham sido promovidos e/ou valorizados na historiografia oficial, os movimentos sociais e as lutas por direitos se mostraram elementos centrais para compreensão de nossa sociedade.

A ideia de nomear a instituição como *Espaço Cultural Memória e Direitos Humanos*, foi inspirada na acepção que confere ao termo o geógrafo Milton Santos, ao defini-lo como “conjunto indissociável, solidário e, também, contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá” (Santos, 2002 [1996], p. 63). Como nos lembra ainda Santos os objetos e ações “são reunidos numa lógica que é, ao mesmo tempo, a lógica da história passada (sua datação, sua realidade material, sua causação original) e a lógica da atualidade (seu funcionamento e sua significação presentes)” (Santos, 2006, p. 49).

Observamos que, do ponto de vista conceitual, esta definição transformou-se também em ferramenta para o tratamento dos conteúdos, ou seja, o conceito de espaço adotado nos permitiu relacionar de forma crítica o prédio, a história das instituições que funcionaram em seu interior, os documentos produzidos e as práticas empreendidas por estas instituições, os usos desses documentos e o impacto dessas práticas, e ainda refletir sobre os valores e sentidos sociais atribuídos a estes documentos, práticas e instituições. Desse modo, buscava-se um caminho para ressigni-

ficá-los ativamente, na medida em que não só novos usos seriam propostos para o espaço e para os documentos, mas também estes promoveriam novas dinâmicas do público com o passado histórico, articulando memória e história de forma crítica.

A nosso ver, a questão central colocada pelo projeto estava imbrincada com a própria natureza do espaço, entendendo este como sendo formado, tanto, pelo resultado material acumulado das ações humanas através do tempo, como, animado por ações atuais. Como indica Santos (2006, p. 68), “o espaço constitui a matriz sobre a qual as novas ações substituem as ações passadas. É ele, portanto, presente, porque passado e futuro”. Como observa:

Nunca, como agora, houve tanta necessidade de um saber competente, para reinterpretar a lição dos objetos que nos cercam e das ações de que não podemos escapar. O espaço é, hoje, o teatro do encontro de dois sistemas: o sistema dos objetos impele ao sistema das ações e o condiciona. (Santos, 2006, p. 152).

Nesse sentido, aprofundando a pesquisa, a experiência etnográfica apontou uma série de questões importantes, envolvendo sistemas de classificação, a materialidade e transitoriedade dos sistemas informacionais usados como base de registro para as atividades das polícias políticas, as dinâmicas de contextualização e descontextualização dos espaços e objetos, as dinâmicas de contextualização e descontextualização dos documentos produzidos, dentre outras. Questões estas que nos permitem analisar problemáticas mais amplas como a criação e transformação de mecanismos de repressão e controle social – especialmente

aquelas voltadas para investigação das práticas de colecionamento (Fabian, 2010) e sua relação com a constituição de campos disciplinares (Foucault, 2005) específicos. Assim, a perspectiva adotada permitiu analisar os documentos como artefatos (Fabian, 2004, 2010) social e culturalmente constituídos e ajudou a rever a noção de documento / consagrada no senso comum, explorando outras dimensões fundamentais em sua produção e uso. Nesse sentido, cabia, então, ouvir e deixar os “documentos” falarem.

O prédio - acesso ao grande labirinto

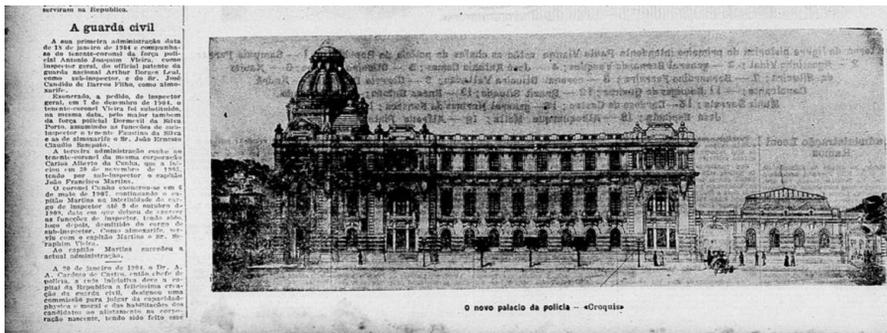
Em 1908, um decreto do Congresso Nacional autorizou a construção de um prédio, situado na esquina Rua da Relação com Rua dos Inválidos, no centro do Rio de Janeiro, *para sediar a Repartição Central de Polícia e seus serviços anexos*, com o objetivo de tornar “mais eficientes” as atividades policiais da então Capital Federal. Encomendado ao arquiteto Heitor de Mello (1876-1920), tido entre os mais importantes do início do século XIX, o projeto, em estilo eclético, pretendeu refletir as transformações que visavam dar um caráter “moderno” e “científico” à atividade da Polícia. A iniciativa pode ser considerada parte do conjunto das reformas empreendidas pelo prefeito Pereira Passos no sentido de dotar a cidade de aparência e estrutura mais cosmopolita, em sintonia com o projeto da então recém instituída República brasileira.

Figura 1 – Matéria publicada no Jornal O Paiz na edição de 5 de novembro de 1910, data de inauguração do prédio. (com informações sobre o serviço de polícia do então Distrito Federal e seus principais agentes)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Figura 2 – Gravura mostrando a fachada da lateral do prédio com vista para a Rua da Relação



Fonte: Jornal O Paiz, edição de 5 de novembro de 1910. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

No prédio, inaugurado em 5 de novembro de 1910, para abrigar a Repartição Central de Polícia e os serviços anexos de identificação datiloscópica, fotográfica e medicina legal, funcionaram

diversos órgãos, dentre eles a Escola de Polícia Científica do Distrito Federal, criada em 1912, e o então denominado Museu do Crime, dedicado ao colecionamento de objetos apreendidos nas investigações policiais como base para as atividades da Escola. Como bem observou Pradal (2017, §14, online):

Seguindo os modelos europeus, esses órgãos foram criados para a formação dos agentes policiais e para implementar a concepção científica do saber da corporação que objetivava eficiência no controle, prevenção e repressão (Silva, 2000, 54, *Apud* Correa, 2009). Até os anos 1940, o museu foi uma extensão da escola [...]. Em 1945, por causa de uma reforma das polícias, o museu passou a ser denominado, por decreto presidencial, Museu do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP). Mantendo objetivos similares, o museu deixou de funcionar como laboratório, mas seguiu sendo fonte de pesquisa: preparar, selecionar, classificar e modelar instrumentos e materiais funcionais a futuras investigações e atividades do DFSP.

Em termos analíticos, estas instituições podem ser vistas como parte de um complexo processo de produção, acúmulo e organização de documentos e informação sobre indivíduos, práticas e instituições sociais das mais variadas espécies, mas sobretudo as de destacada atuação e importância social e política

Segundo as fontes pesquisadas, a construção foi realizada em duas fases, sendo a primeira entre 1908 e 1910 – quando foram construídas duas alas formando um L ao longo das ruas da Relação e dos Inválidos, integrando a entrada principal e o corpo do edifício – e a segunda, datada de 1922, quando teriam sido

erguidas outras duas alas, também em L, que compõem os fundos do prédio, complementando sua forma atual.

O prédio em estilo eclético francês lembra tanto os edifícios parisienses pós-Hausmann quanto as construções das Exposições Universais – marcos do avanço tecnológico e requinte do período. Em termos arquitetônicos, o estilo eclético reflete um aparente paradoxo, pois permitia projetar edifícios funcionais – equipados com o que havia de mais moderno na época –, ao mesmo tempo que os revestia com elementos estéticos e linguagens arquitetônicas tiradas de outros contextos e períodos históricos. A construção destaca-se por um torreão abobadado e uma entrada suntuosa sob um arco monumental. Internamente, chama atenção pela diversidade e qualidade dos materiais usados como revestimento, bem como pela sofisticação dos elementos decorativos, nas áreas nobres, tais como: estatuárias, luminárias, vitrais, portas, portões, pisos e escadarias. Fazem parte também da edificação outras unidades desprovidas de ornamentos e mais “rústicas”, que contrastam com as descritas anteriormente, onde ficavam as celas e todo aparato de carceragem das Polícias que funcionaram no prédio.

Localizada no Centro da cidade do Rio de Janeiro, a edificação integra hoje o conjunto de bens tombados de relevância histórica para a cidade, fazendo parte da Área de Proteção do Ambiente Cultural da Cruz Vermelha (Apac Cruz Vermelha) e integrando o circuito do Corredor Cultural. O edifício foi tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, em 1987, mediante o Processo

Inepac E-18/300.071/87.⁹ Embora de grande relevância estética e estilística, por sua “imponência e apuro arquitetônico”, o ato de tombamento teve como principal argumento, expresso no texto do conselheiro Carlos Porto que integra o referido processo na página 14, “sua representatividade como marco e testemunho histórico das lutas do povo desta cidade para a conquista da Liberdade” e “pela necessidade de lembrar, para sempre, a memória dos que ali foram torturados por suas ideias políticas”. Como observa Pedro Lessa, o prédio,

Estigmatizado por ter sediado atividades de tortura e perseguição política, não é admirado, em seus valores estéticos, pelas pessoas que o identificam a seu triste passado. Para o resto da população, trata-se de mais uma dependência da Polícia, como as Delegacias de bairro, nas quais, para evitar mal-entendidos, não se demora o olhar. Não sendo notada a beleza arquitetônica da edificação, tão evidente nas fotos e pinturas antigas, é como se o edifício não existisse. Ele se torna quase um não-lugar. Aí reside o maior empecilho a valorização de um bem cultural. Uma construção que os cidadãos querem esquecer é um patrimônio a caminho da destruição. (Lessa, 1996, p. 11).

Assim, como indica o autor, o prédio histórico da esquina da Rua da Relação com a Rua dos Inválidos passou para o imaginário social como símbolo de iniquidade, arbitrariedade e abuso, por ter sido sede de todas as unidades das polícias políticas brasileiras ao

9 INEPAC. “Antigo DOPS – Departamento de Ordem Política e Social”. Número do processo: E-18/300.071/87. Disponível em: http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/bens_tombados/detalhar/270.

longo do século XX. Muitos foram os órgãos que ali funcionaram,¹⁰ o local abrigou as polícias políticas da República Velha até 1983. Vale esclarecer, como aponta Xavier (1996, p. 32), que:

O termo “polícia política” tem sido utilizado, tradicionalmente, para designar um tipo especial de modalidade de polícia que desempenha uma função preventiva e repressiva na história do Brasil, tendo sido criada com fins de entrever e coibir as ações políticas adversas, armadas ou não, que comprometessem a “ordem e a segurança pública”.

Dentro desse enfoque, a polícia política seria resultante de um processo de “especialização” dos órgãos da instituição policial, surgindo, formalmente, em 1933 com a criação, na antiga Polícia Civil do Distrito Federal, da Delegacia Especial de Segurança Política e Social (DESPS) a qual, com a Seção de Segurança Política e a Seção de Segurança Social, encarregou-se dos chamados crimes políticos e sociais. [...]

Entretanto, os antecedentes institucionais de polícia política podem ser evidenciados desde antes da criação da Delegacia Especial de Segurança Política e Social (DESPS).

O acompanhamento da legislação básica geradora das reformas policiais desde o início da República nos revela um

10 Órgãos que funcionaram no prédio seguidos da data de sua criação: Corpo de Investigações e Segurança Pública da Polícia Civil – 1907 (que passou a funcionar no prédio com sua inauguração em 1910); Inspetoria de Investigação e Segurança Pública – 1920; 4ª Delegacia Auxiliar – 1922; Delegacia Especial de Segurança Política e Social (DESP) – 1933; Delegacia de Ordem Política e Social (Dops) – 1938; Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP) – 1944; Delegacia de Ordem Política e Social (DOP) – 1945; Divisão de Polícia Política e Social (DPS/DF) – 1945; Departamento de Ordem Política e Social (Dops/RJ) – 1960; Departamento de Ordem Política e Social (Dops/GB) – 1967; Departamento Geral de Investigações Especiais (DGIE) – 1975; Departamento de Polícia Política e Social (DPPS) – 1975; Departamento Geral de Investigações Especiais (DGIE) – 1981-83.

fio condutor quanto a origem de uma polícia política no interior da organização policial que, apesar de não ser especializada, conduzia a tramitação policial das matérias ligadas ao tema. A recorrência aos termos “privativo”, “extraordinário” e “regulamento especial” nos textos legislativos relativos aos órgãos de segurança, deste período, exprimem de modo significativo a importância do papel da chefia de polícia no tocante a este assunto. Assim, a natureza dos serviços que ora chamamos de polícia política, remonta a uma competência “privativa” no aparelho policial, subordinada diretamente ao chefe de polícia e explicitada de forma mais ou menos sutil, dependendo do período.

Rosalina Coelho Lisboa (*apud* Xavier, 1996), ao comentar o tratamento dado aos detidos na Quarta Delegacia e suas práticas, considera estas ainda piores do que o destino de um desterrado. Xavier observa também que:

A denúncia do comportamento que condenava o crime “político” consistia em relatórios policiais que, em geral, afirmavam o acusado como “perigoso para a sociedade. O *modus operandi* do aparelho policial e a manutenção da ordem pública cumpriam-se num ambiente de desconhecimento e despreparo. Os conceitos de “ordem e segurança pública” se forjaram no interior do agir policial, onde a lógica da suspeição antecedia qualquer possibilidade de embate político. [...] A Investigação e a vigilância, subterfúgios do controle policial, institucionalizaram-se (na figura dos agentes de segurança pública) em 1892. A partir daí, tanto no aparato quanto na lei e no discurso policial identificam-se os ensaios do enquadramento criminal a ser posteriormente atribuído ao dissidente político.

A análise dos antecedentes institucionais da polícia política aponta para uma linha de continuidade dos órgãos de segurança pública. A “especialização”, mais do que indicar uma ruptura, poderia sugerir a radicalização de uma prática institucional já estabelecida. Do Corpo de Investigação e Segurança Pública, datado do início do século, a criação da Delegacia Especial de Segurança Política e Social (DESPS), o permanente e reincidente tema da “ordem” vincula-se ao enquadramento criminoso do comportamento dito “perigoso” do ponto de vista político. A criminalização dos “indesejáveis” atribuiu às práticas sociais divergentes da “ordem” um grau de periculosidade semelhante ao do criminoso comum. O caráter arbitrário e repressivo, pretensamente próprio dos períodos de exceção, de certa forma, transcende a estes. Sendo constituídos numa prática de controle que dissimuladamente se apropriava e manipulava a noção veiculada pelo apreço do que é “pátrio” e do que é “bom para todos”. (Xavier, 1996, p. 35-36).

A pesquisa realizada pelo Núcleo de Direitos Humanos da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) sobre lugares de memória aponta ainda que,

Durante as primeiras décadas do século XX, a atuação da Polícia Central do Distrito Federal era dirigida ao controle da emergente população urbana, largamente pobre e negra – por meio da repressão à “vadiagem” dos “sem trabalho”, das “casas de batuques”, da capoeira, da prática de “magia” e “curandeirismo” - e, em relação à organização política, aos movimentos de trabalhadores e aos imigrantes europeus difusores do ideário anarquista no Rio de Janeiro. (PUC-RIO, 2015, p. 69).

Entendemos, deste modo, que as unidades de polícia política foram órgãos centrais da complexa estrutura repressiva de vigilância, perseguição, prisão, tortura, desaparecimento forçado e morte de pessoas durante a ditadura civil-militar e outros períodos de exceção no Brasil, mas também nos interstícios entre eles. Assim, o local onde funcionaram estes órgãos ficou estigmatizado, associado a práticas de desrespeito e violação dos Direitos Humanos que aconteceram em seu interior, sendo conhecido como o “prédio do Dops” (ver APERJ, 1996).¹¹ No momento em que realizamos o projeto, o prédio encontrava-se sob a responsabilidade da Polícia Civil da Secretaria de Estado de Segurança Pública do Rio de Janeiro. Até 2012, quando tiveram início as obras para construção do Centro Empresarial Senado, funcionavam no local a 1ª Delegacia da Praça Mauá, uma área da Divisão de Fiscalização de Armas e Explosivos (DFAE), parte do arquivo de funcionários da Polícia e o Museu da Polícia Civil. Havia também uma área que servia de depósito para material de limpeza e outra para guarda de munição (GARRO, 2006). No entanto, é im-

11 Para compreender melhor as diversas instâncias do processo de recolhimento e guarda dos arquivos das polícias políticas e da história do prédio num contexto histórico mais amplo, é fundamental a leitura do livro *DOPS: a lógica da desconfiança*, editado pelo APERJ, em 1996, que reúne textos de diversos pesquisadores e dos técnicos da instituição que participaram do processo, sendo eles: *O Prédio do Dops* (p. 10-13) de Pedro Lessa; *O 'Acervo DOPS' – um projeto de tratamento documental* (p. 14-17) de Miriam Beatriz Collares Figueiredo, Marcia Guerra Pereira, Ana Saramago, Maria Clara Mosciaro e Luis Reznik; *Recolhimento do acervo das polícias políticas do Rio de Janeiro* (p. 18-21); *A Reconstituição do acervo* (p. 22-27) de Marcia Guerra Pereira, Miriam Beatriz Collares Figueiredo, Luis Reznik; *Polícia, ciência e "higiene social"* (p. 28-31) de Lucia Capri e Jessica Moura Campos; *Antecedentes institucionais de polícia política* (p. 32-36) de Marília Xavier; *Departamento Federal de Segurança Pública: Ruptura ou permanência?* (p. 37-41) de Luiz Henrique Sombra; *De Polícia Federal a Departamento Estadual: O DOPS evolução administrativa - 1955 a 1983* (p. 42-45) de Marcia Guerra Pereira e Luis Reznik; *A Construção da Brasilidade Excludente* (p. 46-54) de Henrique Samet.

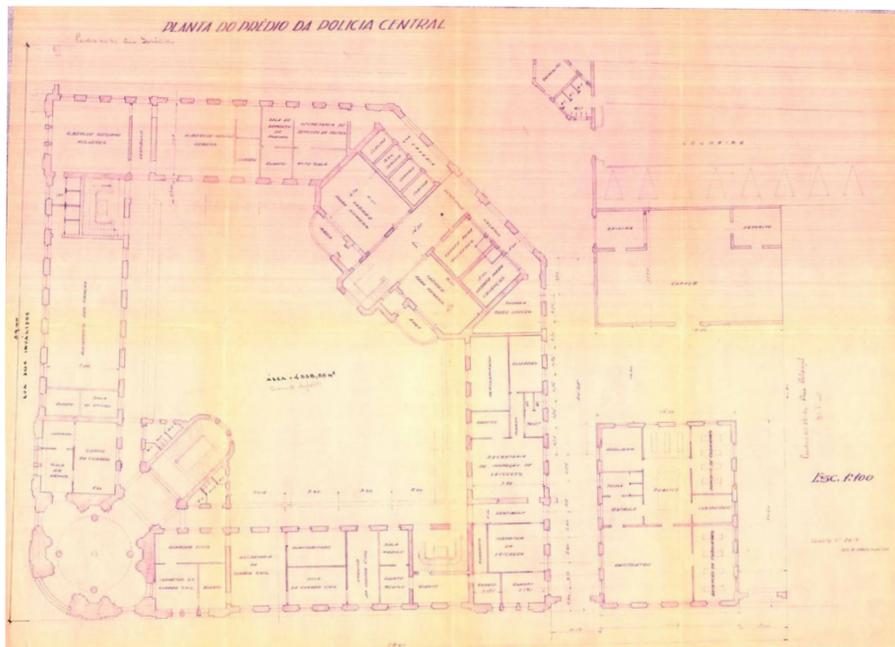
portante ressaltar que, no período de realização do trabalho de consultoria, o prédio já estava fechado ao público e a maior parte das salas permanecia vazia e desocupada, em razão das precárias condições de conservação e segurança do imóvel.

O relatório da vistoria realizada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac), em 6 de junho de 2016, com o objetivo de “tomar conhecimento do estado de conservação do imóvel e dos bens móveis e integrados lá abrigados”, apontou o péssimo estado de conservação do imóvel e dos bens móveis e integrados que o compõem. O relatório chama atenção ainda para a necessidade de se proceder a “uma intervenção a fim de estabilizar o status de degradação” dos bens móveis e integrados, destacando que, para tal, seria “fundamental iniciar o processo de identificação dos objetos com inventários, onde será possível quantificar, classificar e conhecer o estado de conservação de cada um desses objetos históricos para posterior elaboração de um plano de recuperação do acervo” (Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, 2016, p. 1 e 2).

Sobre sua estrutura, vale destacar que o edifício possui um corpo completo com três pavimentos e um pátio central, está implantado na quadra, ocupando 100% do terreno como pode ser verificado na planta baixa do imóvel, perfazendo o total de 6.815m² de área construída. Cada um dos pavimentos soma 2.015m² de área e o pátio, 756m². A altura dos pavimentos também varia, tendo o pavimento térreo 5,43m de pé direito, o segundo, 6,05m, e o terceiro, 3,86m. O tamanho das salas e demais unida-

des que compõem a edificação é bastante irregular, como pode ser observado nas plantas baixas encontradas nos arquivos da SPU e do Inepac, e nas produzidas a partir das visitas técnicas coordenadas pela Comissão Estadual da Verdade (CEV- Rio) em parceria com membros do Movimento Ocupa Dops.

Figura 3 - Planta do andar térreo do prédio da Polícia Central. Data aproximada: anos 1930 (com indicação de algumas unidades que funcionavam no prédio e em seu entorno)



Fonte: SPU/RJ.

Figura 4 - Planta baixa do prédio feita pelo Coletivo Ocupa Dops (para reconhecimento dos espaços mencionados pelos ex-presos políticos em seus depoimentos durante as vistorias realizadas pela CEV-Rio). As linhas vermelhas foram inseridas para indicar as áreas de circulação geral e as linhas azuis os caminhos e passagens internas



Fonte: Relatório CRV-Rio e Ocupa Dops.

A análise das plantas e das fotos tiradas durante as visitas técnicas descritas acima, bem como de registros e impressões obtidas na vistoria realizada pelos técnicos do Inepac, que tive a oportunidade de acompanhar, me fizeram refletir sobre algumas características do espaço construído. Uma primeira a análise das plantas evidencia que os espaços internos e externos do prédio foram muito alterados ao longo do tempo com a construção e derrubada de paredes, aberturas, passagens, criação de mezaninos, através da instalação de divisórias temporárias ou estruturas permanentes, criando, com isso, novos espaços e compartimentos. A partir das visitas e plantas mais recentes, observa-se que foram construídas ainda passagens que ligavam o prédio principal a outras construções erigidas na quadra, tornando o prédio histórico parte de um complexo mais amplo das operações e unidades policiais na área. Outro aspecto que chamou atenção diz respeito aos acessos e possibilidades de circulação no prédio. Além do vão com escada e elevador instalados no módulo central ligando os três andares, o acesso aos pavimentos e suas diversas unidades se faz pelas varandas que circundam o pátio interno em cada um dos andares e por passagens internas e corredores, mais ou menos curtos, que conectam as salas entre si, possibilitando, com isso, múltiplos fluxos e conexões entre os diversos espaços. No entanto, observa-se que grande parte desses caminhos e conexões são de caráter restrito. Há os caminhos de circulação geral, feito pelas escadas e varandas, porém o acesso entre as salas e determinadas unidades só é possível através de estruturas internas nem sempre visíveis para quem vem de

fora. A estrutura e os vestígios de ocupação do prédio tornam evidente ainda que havia todo um sistema hierárquico que definia quem poderia e quem não poderia circular por determinadas áreas. Estas características somadas acabam conferindo um aspecto “labiríntico” à edificação tanto do ponto de vista de sua estrutura física como funcional, definida pelos critérios operacionais e simbólicos que regiam a circulação no prédio.

Mergulhar neste material, tanto nas plantas históricas como nas mais recentes feitas pelos membros do Coletivo Ocupa Dops a partir das diligências da CEV-Rio, permitiu observar que este aspecto “labiríntico”, em parte, estruturador do espaço, poderia se constituir como categoria analítica num contraponto conceitual ao modelo panóptico característico das instituições de vigilância concebidas por Jeremy Bentham e estudadas por Foucault (1987). Em suas análises, Foucault chama atenção para o fato de que o modelo do panóptico¹² instaura a dissimetria e a quebra do par ver/ser visto. Se, nas estruturas estudadas pelo autor, o poder atua explicitando os instrumentos de vigilância, e os sujeitos, sem saber se estão sendo vigiados, introjetam os mecanismos disciplinares, no caso observado aqui, temos um outro componente fundamental para a análise das instituições policiais. A combinação de dois processos distintos: um definido pelas grandes áreas de circulação das varandas e do pátio inter-

12 Panóptico foi o termo escolhido para designar a penitenciária ideal, concebida por Jeremy Bentham em 1785, espaço que permitiria a um único vigilante observar todos os prisioneiros, sem que estes pudessem saber se estavam sendo observados ou não. Foucault usa o termo para representar as manifestações de um poder maior (que tudo vê e sabe). Segundo ele, esta seria uma estrutura que permitiria ao observador, neste caso o vigilante, ver sem ser visto, cujo cerne é o conceito de vigilância e, acima de tudo, o poder que ela exerce.

no, e outro definido pelas passagens internas e acessos restritos. Nos parece que este aspecto labiríntico e a invisibilidade que as estruturas entrecortadas e fragmentadas dão à edificação, expressam a dinâmica dos processos e das práticas dos agentes das polícias políticas, que sempre agiram de forma velada e dissimulada, o que reforça ainda mais o caráter suspeito e arbitrário destas dinâmicas. Acreditamos que este ponto pode e deve ser mais bem trabalhado, do ponto de vista conceitual, pelo tanto que nos ajudaria a compreender a estrutura e a dinâmica de nossas instituições sociais, como dos processos sociais e políticos que as configuram. Como apontou Santos (2006, p. 152), o espaço é o local de encontro de dois sistemas: o sistema dos objetos e o sistema das ações, cabendo a nós pesquisadores compreender, a partir da análise de seus elementos, como estes se implicam e condicionam reciprocamente.

Explorar conceitualmente a ideia de labirinto talvez nos ajude a observar e compreender melhor, para além dos trânsitos e da circulação física no espaço construído, a estrutura dos processos e as estratégias de governança adotadas pelos órgãos de vigilância e repressão política. A partir da análise das plantas e da experiência das visitas, compreendemos que, nas instituições policiais, há sempre duas dinâmicas em jogo: uma que diz respeito à relação de sujeição e controle dos presos pelos agentes policiais, e outra que permite a esses agentes agirem sem serem vistos tanto pelos presos quanto por seus pares. A lógica que impera é a da dissimulação e opacidade e não a da transparência.

Acervos e documentos mais do que sensíveis

Além da identificação de fontes de pesquisa e sistematização da história das polícias políticas, o escopo do contrato de consultoria previa o estudo e a identificação de acervos relacionados a estas instituições, tais como: o acervo de objetos apreendidos pela Polícia Central, no início do século XX, relacionados à cultura afro-brasileira, que integrou, durante muitos anos, os bens sob a guarda do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro, e o acervo das polícias políticas que funcionaram no prédio, hoje sob tutela do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. Importante ressaltar que estes acervos são decorrentes de práticas e rotinas institucionais dos órgãos de Polícia Política e Social, formados por itens de natureza e origens muito diversas, produzidos, recolhidos e guardados com finalidades distintas daquelas para as quais vêm sendo reivindicadas pelos movimentos sociais organizados. Aproveito ainda a oportunidade para esclarecer que, embora de grande relevância para o projeto, não me debruçarei neste texto na exploração do primeiro acervo, limitando-me, aqui, a apresentar apenas alguns dados que possam permitir ao leitor compreender sua importância, e, na medida de seu interesse, buscar por referências mais completas sobre o tema (Alves, 2021; Correa, 2009; Gama, 2018; Maggie, Monte-Mór, Contins, 1979; Pereira, 2017; Versiani, 2021). Observo que minha análise e a pesquisa que realizei para o projeto, por diversos motivos, concentraram-se no segundo acervo mencionado.

Acervo de objetos da cultura afro-brasileira

Sobre o acervo de objetos da cultura afro-brasileira, guardados e armazenados no Museu da Polícia até 2020, podemos dizer que Yvonne Maggie foi uma das primeiras pesquisadoras a se interessar por esta coleção, no âmbito de sua pesquisa sobre as religiões afro-brasileiras. São de sua autoria trabalhos importantes que têm este conjunto como objeto de investigação e reflexão, entre eles *Arte ou magia negra? Relatório do Convênio Funarte/CNDA* (1979).

Na pesquisa que realizou, em conjunto com as antropólogas Márcia Contins e Patrícia Monte-Mór, sobre a coleção de objetos rituais do acervo do então Museu da Academia de Polícia Militar do Rio de Janeiro, a autora discute a arte nos cultos afro-brasileiros e sua relação com o Estado. O estudo foi feito através de uma etnografia das coleções e tinha como objetivo definir os objetos segundo sua relação com o ritual e não com o local de origem das peças. Sobre este trabalho, em artigo mais recente, Maggie observa que:

As peças antes de seu tombamento em 1938 encontravam-se na Seção de Tóxicos, Entorpecentes e Mistificação da Primeira Delegacia Auxiliar no 'Museu de Magia Negra'. A delegacia que reprimia e perseguia os feiticeiros era a guardiã daquilo que os peritos da polícia definiam como objetos de bruxaria. [...] Depois de tombados, os objetos passaram a fazer parte, em 1945, do Museu de Criminologia, um museu científico e de arte popular que faz parte do Conselho Internacional de Museus, registrado como

Museu Científico do Departamento de Segurança Pública. O museu tem uma coleção de armas, bandeiras nazistas, pertences de presos políticos. A 'coleção de magia negra' foi organizada pelo primeiro diretor da casa que, para tanto, utilizou-se de bibliografia sobre o tema das religiões afro-brasileiras sobretudo Artur Ramos, Roger Bastide e Edison Carneiro. [...]

Já em 2005, a coleção de 'magia negra' estava fechada à visitação pública. A coleção do Museu da Polícia parece ter sido danificada durante um incêndio, tendo sido colocada na reserva técnica, onde o acesso a ela era proibido.” (Maggie, 2007, s.p).

A coleção de objetos rituais afro-brasileiros teve seu tombamento realizado em 5 de maio de 1938, sendo o primeiro bem inscrito no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). Como pudemos ver nos autos do processo, referenciado sob o número 0035-T-38 nos acervos do Inepac, o inventário dos itens que compõem a referida coleção lista 196 itens das mais diversas naturezas; trata-se de um conjunto de objetos apreendidos em ações policiais sem que se tenha especificações sobre local, data e/ou condições de apreensão.

Vale lembrar que o Código Penal Brasileiro de 1890 proibia manifestações da cultura e da religiosidade afro-brasileira, estigmatizando estas práticas. Com base nessa legislação, a polícia perseguia praticantes, invadia locais de culto confiscando objetos sagrados para serem usados como prova e material nos processos de acusação. O Código Penal de 1940 alterou a lei, mas na prática ela foi aplicada até os anos 1960.

No período em que realizei a consultoria, o acervo encontrava-se embalado e acondicionado na sede provisória do Museu da Polícia, unidade museológica herdeira dos acervos do Museu do Crime e do Museu da Academia de Polícia Militar do Rio de Janeiro, que funciona em prédio anexo ao antigo prédio da Rua da Relação nº 40. Embora de grande importância para o projeto, por todas as articulações conceituais que esta coleção permitiria fazer, não conseguimos ter acesso direto ao material. Vale ressaltar, no entanto, que este acervo tem sido objeto de trabalho de outros pesquisadores nos últimos anos e que seus itens foram/são alvo de reivindicação de diversos agentes e movimentos sociais organizados que ganharam impulso com as atividades da Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro. Em 2017, foi lançada a campanha *Libertem Nosso Sagrado*,¹³ que com apoio do Ministério Público Federal, lutou pela restituição de objetos sagrados apreendidos pela Polícia do Distrito Federal durante a Primeira República (1889-1930) e a Era Vargas (1930-1945).

Após três anos de negociações entre a Secretaria de Estado da Polícia Civil, o Museu da Polícia do Rio de Janeiro, o Instituto Brasileiro de Museus e o Museu da República, com amplo apoio de lideranças de terreiros de umbanda e de candomblé, de autoridades políticas, artistas e intelectuais, mediadas pelo Ministério Público, a Polícia Civil assinou, em agosto de 2020, termo se comprometendo com a transferência provisória do referido acervo

13 A campanha *Liberte Nosso Sagrado* teve o apoio de mães de santo, pesquisadores, ativistas do movimento negro, organizações da sociedade civil e da Comissão de Direito Humanos da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, dando continuidade a pedidos feitos há décadas por lideranças religiosas e do movimento negro.

para o Museu da República (Sanches, 2020). Em setembro de 2020, as peças foram entregues ao museu. A cerimônia de recepção das peças contou com a participação de instituições como o Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional (Iphan) e importantes representantes de religiões de matriz africana.¹⁴ Ainda durante a pandemia, em 19 de junho de 2021, deu-se a transferência definitiva (Wentz, 2021). Rebatizada como *Coleção Nosso Sagrado*, este conjunto de peças, hoje sob a guarda do Museu da República, tem sido objeto de diversos projetos¹⁵ e estudos. Vale destacar que o projeto de consultoria previa a apresentação desta coleção não apenas por sua importância e relevância histórica, mas como evidência de como as manifestações afro-brasileiras e seus praticantes foram alvo de perseguição policial.

Acervos das polícias políticas

No que diz respeito aos acervos das instituições que funcionaram no prédio da Rua da Relação nº 40, pesquisas anteriores¹⁶ já haviam registrado que todo o material produzido pelas polícias políticas foi transferido, em 1983, com a extinção do Departamento Geral de Investigações Especiais (DGIE), para a sede da

14 Participaram do evento Mãe Meninazinha D'Oxum (Ilê Omolu Oxum), Mãe Palmira de Oyá (Ilê Omon Oyá Legi), Pai Roberto Braga - Tata Luazemi (Abassá Lumyjacarê Junçara), Mam'etu Mabeji representada por Tata Songhele (Kupapa Unsaba - Bate Folha Rio de Janeiro), Mãe Flavia Pinto (Casa do Perdão), Babá Adailton Moreira de Ogum (Ilê Axé Omiojuaro), Babá Mauro de Oxóssi (Ilê Axé Ofá, representando o Axé Iyá Nasso Oká Ilê Oxum).

15 Dentre eles, os documentários *Nosso Sagrado*, dirigido por Fernando Sousa, Gabriel Barbosa e Jorge Santana, disponível na plataforma kweli.tv.

16 Ver: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. DOPS: a lógica da desconfiança. 2 ed. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Justiça/APERJ, 1996.

Superintendência da Polícia Federal, na Rua Venezuela nº 2. Foi apenas em 1991, fruto da luta e de reivindicações de muitos grupos e setores sociais, com base nos dispositivos da Constituição de 1988 e no princípio do *habeas data*, que teve início o processo de recolhimento, aos arquivos públicos, dos acervos das polícias políticas. No Rio de Janeiro, o processo aconteceu em 1992, quando os acervos que estavam na Superintendência da Polícia Federal foram levados para o Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (Aperj). A mudança foi finalizada em 4 de junho daquele ano. Embora saibamos que nem tudo o que foi produzido pelos órgãos de repressão tenha sido preservado, este acervo é considerado o mais completo da América Latina, estimado, na época de seu recolhimento, em 400 metros lineares de documentação, sendo 106 arquivos verticais de fichas e outros documentos avulsos

No momento de realização desta pesquisa, o material estava todo catalogado e acessível para consulta na base de dados digital do Aperj. O acervo reúne documentos produzidos entre os anos de 1905 e de 1983, cujo valor social foi reconhecido pela Unesco por meio do registro do Programa Memória do Mundo.¹⁷ A documentação produzida e acumulada pela Polícia Política foi parte das práticas, processos e rotinas dos “órgãos federais, até 1960; nos do antigo Estado do Rio de Janeiro, desde 1934 até a fusão com o Estado da Guanabara, em 1975; nos do Estado da Guanabara,

17 No dia 8 de novembro de 2007, a documentação das Polícias Políticas do Rio de Janeiro, que integra o acervo do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, recebeu diploma confirmando o Registro do Comitê Nacional do Programa Memória do Mundo da Unesco. A inscrição foi oficializada pela Portaria nº 60, de 31 de outubro de 2007, do Ministério da Cultura. A distinção do registro no Programa Memória do Mundo caracteriza o reconhecimento público da importância do acervo documental das Polícias Políticas do Rio de Janeiro.

bara, entre 1960 e 1975, e nos órgãos de Polícia Política do novo Estado do Rio de Janeiro, a partir desta data” (Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 1996, p. 17). Como exposto no texto que integra o formulário para Candidatura à Nominção no Registro do Programa Memória do Mundo da Unesco, elaborado em 2007:

O acervo da Polícia Política no Estado do Rio de Janeiro, atualmente sob a custódia do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, contém o registro da história política do Brasil desde o início do século XX. São mais de 70 anos de registro de informações que envolvem questões fundamentais desse século, como democracia, direitos humanos, cidadania e legalidade. O acervo permite perceber os paradoxos e as contradições que permearam essas questões durante todo o século e que, apesar de expressas como garantias constitucionais, foram frequentemente violadas nas práticas institucionais, mesmo em momentos de vigência democrática. Esse acervo permite, ainda, acompanhar a formação e o desenvolvimento da comunidade de informações no Brasil. A história dos órgãos que exerceram a função de Polícia Política no estado do Rio e a forma como este acervo documental foi posto em disponibilidade para a sociedade revelam as mudanças por que passou o conceito de informação no Brasil nas últimas décadas. Durante o período de vigência destes órgãos, a informação era concebida antes de tudo como um elemento que possibilitava o controle da ordem social e política. [...] (Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2007, p. 4).

O acervo é formado por itens bem diversos e possui tipologia documental e características específicas. Sobre este tópico, o texto da candidatura aponta que:

A documentação está reunida em dossiês, prontuários, fichas, livros e códices. A maior parte dos assuntos e temas tratados no Fundo Polícias Políticas está relacionada ao seu principal alvo de investigação, que eram os crimes contra a Ordem Política e Social. Assim, a documentação contém assuntos e temas referentes a: sindicatos de várias categorias profissionais, partidos políticos, associações culturais e beneficentes, movimentos políticos (como por exemplo, AIB - Ação Integralista Brasileira e ANL - Aliança Nacional Libertadora), movimento feminino, anarquismo, atividades de estrangeiros, espionagem, atividades de embaixadas, cooperação policial nacional e estrangeira, comunismo, integralismo, militares, espionagem, movimento estudantil, terrorismo. Os documentos também abordam temas relativos a outras regiões geográficas como Cuba, África, Espanha, Alemanha, Itália, Áustria, EUA, Inglaterra, Japão, Rússia, América do Sul, e, também, a todos os estados brasileiros. (Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2007, p. 35).

O documento indica ainda que:

[...] A abrangência da atuação da Polícia Política em todos os períodos de sua história explica a riqueza de seu acervo constituído por aproximadamente 1 milhão e 400 mil de fichas remissivas e 600 mil fichas autoexplicativas; 750 metros lineares de documentos textuais; 50 mil fotos, negativos em acetato e de vidro, microfilmes; documentos sonoros como discos, fitas áudio-magnéticas, e filmes; além de objetos tridimensionais, dentre os quais se destacam bandeiras, flâmulas, lenços, broches, *bottons*, anéis, e documentos de identificação pessoal.

Os tipos documentais são os mais variados encontrando-se, dentre o material produzido pela Polícia, prontuários individuais de presos condenados ou detidos; dossiês

temáticos; livros de protocolo de entrada e saída de correspondência; livros de registro dos serviços de plantão das diversas seções da Delegacia; boletins e relatórios reservados; relatórios administrativos de atividades diárias; relatórios anuais; portarias e regulamentos da Delegacia; documentos de pessoal de toda espécie; cópias de inquéritos decorrentes da Lei de Segurança Nacional; mapas de presos; dossiês contendo recortes de jornais; negativos e ampliações fotográficas; discos e filmes. Da documentação apreendida, constam relatórios e boletins oficiais das entidades e associações que eram alvo de investigação policial, além de panfletos, folhetos, jornais, flâmulas, insígnias, livros, documentos pessoais e fotografias.

Os fichários que fazem parte do acervo podem ser divididos em dois grandes grupos que se desdobram em vários conjuntos. O primeiro grupo é composto de fichas remissivas e se subdivide nos conjuntos de fichas em ordem alfabética de sobrenomes; de prenomes de pessoas e de nomes de entidades, instituições e periódicos; e fichas de codinomes. Esse conjunto remete aos dossiês temáticos e aos prontuários individuais.

O segundo grupo é composto pelo que a polícia política chamava de “fichas índice”, de pessoas físicas e jurídicas. Essas fichas contêm um sumário das informações recolhidas e arquivadas nos dossiês e prontuários. Elas se circunscrevem ao período correspondente às décadas de 1940, 50 e início de 60. O grande valor histórico desse grupo de fichas é que elas foram criadas e alimentadas em plena vigência de governos democráticos no Brasil (1945-1964), o que levanta várias questões sobre a compatibilidade entre democracia e serviços de inteligência, informação e poder. [...] (Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2007, p. 55)

A singularidade desse acervo reside também na origem federal de sua produção. Vale lembrar que, sendo o Rio de Janeiro, até os anos 1960, capital do Brasil, os órgãos que ali funcionavam reuniram informações não só sobre o que se passava na cidade, mas também sobre o que acontecia em todos os estados brasileiros.

O “DOPS” — como ficou conhecida a Polícia Política — que atuava no Rio de Janeiro recebia e processava informações dos DOPS estaduais, detendo por isso o registro da vida política de todo o país durante mais de sessenta anos. Ao mesmo tempo, cabe ressaltar que por produzir documentos sigilosos e desenvolver ações que, muitas vezes, resultaram em prisões, torturas e mortes — como durante a vigência da ditadura militar no Brasil (1964-1984) — a Polícia desenvolveu cuidados redobrados com a documentação, ficando a sua circulação restrita aos limites da instituição, e das poucas agências civis e militares envolvidas nas diligências policiais, com o objetivo de tentar impedir que fossem reproduzidas e divulgadas entre a população. As muitas práticas ilegais, cometidas pelas autoridades que deveriam zelar pelo cumprimento da lei, tornavam imperativo evitar que os documentos fossem objeto de conhecimento público. O aspecto repressivo e limitador da cidadania política que caracterizava a documentação produzida pela Polícia Política, assim como seu caráter sigiloso, conferem, hoje, uma grande importância a esse Fundo documental. Uma vez disponibilizada a consulta a seus registros, ela permite identificar a ação do Estado contra as liberdades civis e políticas, o que possibilita utilizar as informações como meios de prova para recuperação de direitos. (Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2007, p. 56)

Pela complexidade e dificuldades encontradas ao lidar com estes materiais usei, em trabalho anterior, com base na reflexão de outros autores que se dedicaram ao tema o termo “arquivos sensíveis” e “documentos sensíveis”¹⁸ para me referir eles. Como esclarece Thiessen, denominam-se “arquivos sensíveis”

aqueles produzidos em regimes repressivos ou totalitários, nos quais os direitos humanos e as liberdades são violados, como as ditaduras do cone sul, as guerras étnicas, as da descolonização, sem esquecer os conflitos civis da atualidade [...]. Arquivos que se formaram a partir de documentos produzidos no período da Ditadura militar, no Brasil, entre 1964 e 1985, cujo conteúdo informacional conteria segredos de Estado e/ou expressariam polêmicas e contradições envolvendo personagens da vida pública ou de seus descendentes.

Situados nos limites fronteiriços da informação, da memória e da história, os documentos “sensíveis” e os arquivos que os guardam, conservam e custodiam, por definição são também caracterizados pelas tensões que provocam entre a memória vivida e a memória histórica. Matéria-prima dos pesquisadores, sua apropriação nem sempre se faz sem conflitos e disputas, pois exprimem fatos ou acontecimentos que ainda não estão inscritos na memória coletiva. (Thiessen, 2012, p. 1).

Thiessen observa também que é preciso compreender a natureza desses documentos e arquivos e, ao acessá-los, estarmos

18 Em comunicação realizada no XIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, Thiessen (2012, p. 8) observa que, conforme aponta Pierre Nora, a noção de ‘arquivos sensíveis’ nos remete, simultaneamente, à memória e à história. “São dramáticos e conflituosos, implicando uma tensão entre dois tipos de memória – histórica e vivida, o que os torna “carregados de emoções sociais e coletivas, objeto de disputas tão apaixonadas”. (Nora *apud* Rodrigues, 2009, p. 139).

atentos, redobrando os cuidados teórico-metodológicos para escapar de suas armadilhas. Segundo a autora,

a depender do olhar lançado sobre esses documentos, eles podem ser vistos como tesouros, mas subsequentemente, mediante o cotejo da análise de seu conteúdo com depoimentos de ex-prisioneiros políticos, advogados que os defenderam no passado ou arquivistas experimentados nesse tipo de fonte, podem se revelar verdadeiras miragens. Isto porque, ao invés de expressarem a realidade dos acontecimentos que lhes deram origem, podem refletir mentiras, meias verdades ou distorções. (Thiessen, 2012, p. 1).

Segundo Fico (2001), após o predomínio quase fetichista do documento, no final do século XIX e início do século XX, algumas correntes da História, como a Escola dos Annales, contribuíram para a ampliação do rol de fontes utilizadas pelo historiador, e o recurso às fontes orais e à temática dos eventos traumáticos tornou a questão do testemunho proeminente, pois, como observa, muito da história sobre estes eventos só pode ser escrita a partir do depoimento dos que sobreviveram a eles. Como aponta o autor, a Associação Alemã de Historiadores aprovou, em 1994, uma resolução aparentemente óbvia, reiterando que as fontes têm valor informativo apenas limitado, e que é preciso observar os contextos diferenciados e os modos como estes documentos foram produzidos para captar seu valor como fonte. Afinal, no nosso caso, os documentos da ditadura encarnariam não o testemunho da verdade, mas a memória do arbítrio, informações e dados forjados pelos aparelhos repressivos do Estado através de

práticas de intimidação, confissão sob tortura e adulteração de conteúdos e eventos com fins arbitrários (Fico, 2001). Nas palavras de Thiesen (2012, p. 6):

A hipertrofia do sistema se reflete claramente na superabundância de documentos e constitui uma das características de regimes de exceção, cujas práticas passam por um trabalho minucioso de “documentação” das ações das polícias políticas, com o propósito evidente de (1) criar provas contra seus inimigos e, simultaneamente, (2) autodefender-se de futuras acusações. No âmbito da Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento, importada dos Estados Unidos e ensinada na Escola Superior de Guerra (ESG), esses órgãos praticavam espionagens, contrainformações, escutas e gravações telefônicas, infiltrações na vida cotidiana, delações, violações de correspondências, etc. [...].

Sabe-se que, durante os períodos de exceção e arbítrio, a “informação” é usada como uma arma. Assim, conhecer o circuito de produção e circulação destes documentos ajuda a compreender o funcionamento das instituições que formaram a base de sustentação do regime e, por consequência, elucidar a função dos documentos e dos arquivos em suas respectivas atividades.

A intencionalidade na produção documental segue a regra geral, mas acrescenta um caráter que difere dos demais documentos produzidos na administração pública – vale dizer o ato intencional, consciente e deliberado de fraudar as práticas funcionais do Estado, com dolo ou má-fé, sob a proteção do anonimato e do sigilo. São conhecidos os inúmeros episódios de “suicídios”, “fugas”, “atropelamentos”, “trocas de tiros” e outras causas de

mortes alegadas ocorridas em decorrência, a bem da verdade, de torturas intensivas que se seguiam a prisões irregulares, ou seja, sequestros. O objetivo mais imediato era a extração de informações com o propósito de localizar outros militantes em seus aparelhos e efetuar novas prisões/sequestros. (Thiesen, 2012, p. 6).

Estudos sobre estes acervos e documentos chamam atenção para um paradoxo central: embora se trate de documentos autênticos, uma vez que foram produzidos e faziam parte da rotina de instituições e órgãos de Estado, sua existência não garante a veracidade das informações que eles contêm, posto que muitos deles foram produzidos em condições de excepcionalidade, como escutas ilegais, espionagem, contrainformação..., e também foram fruto de episódios marcados pela violência de situações-limite, como sequestros, torturas e outras violações dos direitos humanos. Assim, ao nos depararmos com materiais dessa natureza, arquivos e documentos “sensíveis”, apesar de sua autenticidade, devemos sempre nos questionar sobre a realidade dos fatos que descrevem e das informações que apresentam (Fico, 2001), estes questionamentos se tornam ainda mais relevantes quando conhecemos melhor a dinâmica e o contexto em que eram produzidos.

Como podemos observar no trabalho realizado por Luciana Lombardo Costa Pereira, *A Lista negra dos Livros Vermelhos* (2010), em que a autora se debruçou no estudo de um conjunto específico de objetos desse acervo, os livros apreendidos pelo Dops/RJ, a análise atenta dessa “coleção” e, em paralelo, da documentação

produzida pelos órgãos de polícia política, processo intensificado após o golpe de 1964, lhe permitiu reconstituir o campo editorial brasileiro através dos registros da repressão policial ao mundo editorial, e descrever o papel desempenhado por certos editores e suas editoras na organização da cultura do período, evidenciando as ideias e o sistema de valores que conformaram estas práticas, muitas vezes na contramão do conteúdo encontrado em textos e documentos oficiais conhecidos.

Em esforço semelhante, Bastos (2010a; 2010b) se dedicou à pesquisa e ao estudo de um conjunto de itens do acervo fotográfico das Polícias Políticas. A autora destaca a característica híbrida do acervo, apontando que nele são encontradas, lado a lado, imagens produzidas com o intuito de reconstituição policial ou espionagem e material apreendido em batidas policiais.

No caso das apreensões, as muitas investidas na sede do Partido Comunista Brasileiro permitiram à Polícia constituir um acervo razoável da trajetória do PCB e, ironicamente, tornou-se sua maior guardiã. Mergulhar nesse acervo é extrair a visão da Polícia do que representava para ela seu maior fantasma: “o perigo vermelho”. (Bastos, 2010b, p. 31).

Posso dizer que no trabalho de pesquisa para o projeto de consultoria, vi-me diante de questões e dilemas de natureza semelhante ao lidar com esse tipo de materiais e acervos. Durante a visita de vistoria ao prédio, acompanhando as equipes do Inepac, com o objetivo de identificar o estado de conservação do imóvel e a existência de espaços que deveriam ser preservados para in-

tegrar o percurso expositivo, deparei-me com a sala usada pelos investigadores e outros agentes de repressão para a produção de seus dossiês. Reconheci o espaço por conta da foto publicada no livro *A Contradita* (2013), organizado por Leila Menezes Duarte e Paulo Roberto Pinto de Araújo, e editado pelo Aperj, na qual podemos ver os agentes trabalhando numa grande sala com paredes revestidas de prateleiras e escaninhos. Essa e outras fotos encontradas na pesquisa que fiz nos jornais e revistas de época são das poucas imagens que mostram os usos dos espaços internos do prédio.

Figura 5 – Foto de uma das salas do prédio do Dops onde pode-se ver parte do trabalho dos investigadores descrito no livro *A contradita*



Fonte: Duarte; Araujo, 2013, p. 86-87.

Figura 6 – Conjunto de fotos de uma das salas do prédio do Dops, retiradas durante a vistoria realizada pela equipe do INEPAC e a consultoria em 2016, na qual identificamos a parede com os escaninhos da imagem anterior



Fonte: Arquivos do Coletivo do Movimento Ocupa Dops.

O conhecimento sobre as rotinas e práticas dos agentes, de alguma forma, podem ser apreendidos na análise dos documentos produzidos por eles, mas foi através do depoimento e de entrevistas realizadas com alguns destes agentes (Duarte; Araújo, 2013), das conversas com os presos políticos e advogados que os defenderam, que de fato conseguimos entender a complexidade dessas rotinas e reconstituir parte da dinâmica e dos processos

invisibilizados na historiografia oficial. Chamou atenção na visita técnica o estado de deterioração do prédio e os escombros das antigas áreas de trabalho, com suas prateleiras, escaninhos e arquivos de ferro desmontados, jogados e amontoados no chão e pelos cantos da sala. Esses arquivos, mesmo vazios e sem os documentos que guardavam, são objetos impressionantes, pois, além das inscrições que possuem em suas gavetas e paredes, nos fazem pensar sobre a materialidade dos processos e práticas que os geraram e refletir sobre as transformações nos suportes de produção, guarda e compartilhamento de dados e informações.

Considerações finais em permanente reelaboração

Como parte das considerações finais, observo, antes de mais nada, que, embora o trabalho de consultoria não se caracterize como uma pesquisa acadêmica *stricto sensu*, a participação nas três edições do GT Coleções, Colecionadores e Práticas de Representação me permitiram elaborar, em termos conceituais, tanto os desafios do processo de pesquisa para a obtenção de dados e informações para estruturação do projeto, quanto os desafios postos pela relação com os diversos agentes, grupos e instituições envolvidos nas ações de transformação do prédio do antigo Dops no Memorial dos Direitos Humanos do Rio de Janeiro.

Ao longo do trabalho, deparei-me também com questões importantes para a antropologia, no que se refere aos sistemas e categorias de classificação, às rotinas de produção e reprodução cultural, aos processos e práticas institucionais empreendidas

pelos órgãos de repressão social e política que funcionaram no prédio do antigo Dops. Numa perspectiva mais ampla, estas questões apontaram para articulações mais complexas entre as políticas de memória e esquecimento e os processos de formação do Estado Nacional.

Importante ressaltar que os órgãos de Polícia Política que operaram, ao longo do século XX, no prédio situado na Rua da Relação 40, produziram um enorme conjunto de documentos. Criados inicialmente para dar suporte às ações e práticas policiais de controle social e repressão política, mantidos em espaços reservados para uso corporativo, longe do público e de difícil acesso, estes “documentos” revelam-se não apenas de grande valor histórico, mas também *locus* privilegiado para a pesquisa etnográfica, pois nos permitiram investigar não só as rotinas, mas também as ideias e valores que estruturaram estas instituições e suas práticas.

Tendo permanecido invisíveis por mais de meio século, como grande parte dos grupos e indivíduos que os produziram e aos quais se referem, esses “documentos” e as práticas que os produziram, além de importantes artefatos históricos, encontram-se, hoje, no centro de complexos processos de representação e disputa. A situação que vivemos no país desde 2016, com o *impeachment* da Presidenta Dilma Roussef, o processo eleitoral de 2018 e o atual governo (2018-2022), nos fazem pensar que estes processos que tínhamos por encerrados encontram-se mais vivos do que podíamos supor.

A pesquisa sobre o ciclo de produção, guarda e uso destes materiais apontou para uma série de práticas e contextos de ar-

ticulação dos “documentos” e das informações neles contidas: dos usos originais feitos pelos órgãos de Polícia Política aos usos históricos, documentais e arquivísticos quando de sua transferência para o Aperj no final dos anos 1980, sua digitalização e consagração internacional quando de sua inscrição no Projeto Memória do Mundo da Unesco, e à proposta de inserção nos espaços expositivos do futuro Museu dos Direitos Humanos e sua centralidade como prova nos processos de reparação iniciados em meados dos anos 1990. Até desdobramentos mais recentes como elementos centrais e testemunho dos arbítrios cometidos pelos órgãos do Estado brasileiro durante a ditadura militar investigados pela Comissões da Verdade e ainda objeto controverso das Leis de Acesso à Informação e o uso político do conteúdo destes documentos feitos com finalidades escusas.

Este trabalho me fez refletir ainda que o prédio, os documentos e arquivos produzidos pelas unidades de polícia política podem servir de base para compreendermos outras dimensões dos processos de construção da nação, nem sempre evidentes nos estudos sobre identidade nacional consagrados no campo do patrimônio cultural. Diferentemente dos casos que estamos mais acostumados a analisar, como o dos museus, do patrimônio e da identidade nacional, celebrados através da produção artística e das políticas culturais oficiais, instâncias estas constituídas pela promoção de certos aspectos e traços culturais eleitos por intelectuais, artistas e agentes do Estado como emblemáticos da nossa identidade, aspectos estes que chamo aqui provisoriamente de “identidade positivada”, podem ser compreendidos como

um contraponto a tudo aquilo que estava sendo negado e combatido por outras instituições dentro do Estado.

Os espaços e o conjunto de documentos e arquivos produzidos pelos órgãos de repressão e pelas polícias políticas nos permitem observar uma outra face dos processos simbólicos de criação da nação, através das práticas e expedientes policiais responsáveis pela produção e identificação dos chamados “inimigos da pátria”, dos “comunistas”, dos “subversivos”, dos “terroristas”, de todos aqueles que, envolvidos em lutas sociais e políticas, foram vistos como ameaça ao sistema vigente, ao “regime”, à “nação”, à “pátria”. Em suma, de tudo aquilo, e contra todos aqueles, que, por oposição à nação se estruturou, processos nos quais podemos ver a construção e consolidação de estigmas e a negação de diversas identidades sociais.

Ao observar o tamanho e a complexidade do aparato estatal voltado para a repressão social e política, podemos compreender a importância dessas lutas e movimentos em nossa história. Desse modo, embora nunca tenham sido promovidas e/ou valorizadas na historiografia oficial, elas surgem como elemento central para a compreensão da sociedade em que vivemos.

Além disso, podemos entender estas práticas no sentido foucaultiano, como complexas tecnologias de governo (Foucault, 1987, 1999, 2005, 2008), de invenção de segmentos sociais específicos por dispositivos que se estatizam e se institucionalizam ao longo do tempo. Como indica o autor, em muitos de seus textos, os processos de subjetivação e o manejo das populações são ferramentas conceituais importantes para compreender as ações

do Estado e sua constituição. Trata-se de processos que podem ser observados tanto na estrutura e funcionamento do prédio quanto nas práticas e dinâmicas de produção dos documentos e registros das atividades policiais em questão. Como nos faz lembrar ainda Bourdieu (2014), o poder simbólico destas estruturas deve ser analisado como dimensão essencial do Estado e não como algo a parte deste.

Nos parece que chamar atenção para estes processos é ainda mais relevante no momento histórico em que vivemos, no qual a materialidade dos suportes de registro e controle, tais como os espaços institucionais edificados — como o prédio da Rua da Relação nº 40 —, bem como arquivos físicos deixam de existir ao se fragmentar, digitalizar e virtualizar as atividades e os processos que marcam os órgãos de controle social.

O desaparecimento dos suportes e da base material que alicerçava a existência de diversas unidades de vigilância e controle social e político torna ainda mais complexo nosso esforço de perceber os instrumentos de controle e subordinação a que estamos submetidos na atualidade e como estes operam.

Assim, tomar os espaços do prédio e os documentos analisados como artefatos cultural e socialmente condicionados nos permite investigar as lógicas, valores e critérios que estruturam essas práticas e compreender as dinâmicas institucionais — como eram produzidos esses documentos e o que se produzia com eles, seu caráter de instrumento a criar identidades e realidades —, colocando em xeque nossas ideias mais comuns sobre coleções, colecionamento e práticas de representação da nação.

Referências

ABRAMS, Philip. Notes on the Difficulty of Studying the State. In: SHARMA, A.; GUPTA, A. (Eds.). *The Anthropology of the State: A reader*. MA, USA: Blackwell Publishing, 2006. p. 112-130.

ABRÃO, Paulo; TORELLY, Marcelo D. O programa de reparações como eixo estruturante da Justiça de Transição no Brasil. In: REÁTEGUI, F. (org.). *Justiça de Transição: Manual para a América Latina*. Brasília;Nova Iorque: Ministério da Justiça; ICTJ, 2011. p. 473-516.

ALVES, Luiz Gustavo Guimarães Aguiar. “Liberte Nosso Sagrado”: as disputas de uma reparação histórica. 2021. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021. Disponível em: https://www.historia.uff.br/academico/media/aluno/2446/projeto/Disserta%C3%A7%C3%A3o_LUIZ_GUSTAVO_GUIMAR%C3%83ES_AGUIAR_ALVES.pdf

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - APERJ. *DOPS: a lógica da desconfiança*. 2 ed. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Justiça/APERJ, 1996.

BASTOS, Teresa. De algos a guardiã: fotografias da Polícia Política no acervo do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. *Resgate* (Unicamp), Campinas, v. 18, p. 67-86, 2010a.

BASTOS, Maria Teresa Ferreira. Imagens secretas: fotografias da Polícia Política no acervo do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 4, p. 31-49, 2010b.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre o Estado*. Cursos no Collège de France (1989-1992). São Paulo: Companhia das Letras. 2014.

CANCELLI, Elizabeth. *O Mundo Da Violência: a polícia da Era Vargas*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1993.

CAPRI, Lucia; CAMPOS, Jessica Moura. Polícia, ciência e “higiene social”. In: APERJ. *DOPS: a lógica da desconfiança*. 2 ed. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Justiça, APERJ, 1996. p. 28- 31.

CASTRO, Celso; CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Apresentação. Quando o campo é o arquivo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 36, jul./dez. 2005.

CEV- RIO. Rio de Janeiro (Estado) Comissão da Verdade do Rio. Relatório / Comissão Estadual da Verdade do Rio. Rio de Janeiro: CEV-Rio, 2015.

CORRÊA, Alexandre Fernandes. *O Museu Mefistofélico e a distabuzação da magia: análise do tombamento do primeiro patrimônio etnográfico do Brasil*. São Luís: EDUFMA, 2009.

CUNHA, Daniele França Sampaio. *Memória e Imaginário da Repressão: prédio do DOPS*. 2003. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografias dos/nos arquivos. *OMG da Cunha. Revista Estudos Históricos*, v. 2, n. 36, p. 7-32, 2005.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. *Mana* [online], v. 10, n. 2, p. 287-322, 2004. Epub. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132004000200003>.

DUARTE, Leila Menezes; ARAUJO, Paulo Roberto Pinto de (org.). *A Contradita: Polícia política e comunismo no Brasil (1945-1964)*. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro/APERJ, 2013.

FABIAN, Johannes. On Recognizing Things. The “Ethnic Artefact” and the “Ethnographic Object”. *L’Homme*, EHESS, n. 170, p. 47-60, 2004. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40590211>.

FABIAN, Johannes. Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar. *Mana* [online], 2010, v. 16, n. 1, p. 59-73, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132010000100003>.

FICO, Carlos. Como eles agiam. *In: Os Subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 25-27.

FICO, Carlos. História do Tempo Presente, eventos traumáticos e documentos sensíveis o caso brasileiro. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 28, n. 47, p. 43-59, jan./jun. 2012.

FIGUEIREDO, Miriam Beatriz Collares; PEREIRA, Marcia Guerra; SARAMAGO, Ana; MOSCIARO, Maria Clara; REZNIK, Luis. O ‘Acervo DOPS’ – um projeto de tratamento documental. *In: APERJ. DOPS: a lógica da desconfiança*. 2 ed. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Justiça, APERJ, 1996. p. 14-17.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade*: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 285-315

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*: nascimento da prisão. Petrópolis, SP: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Segurança, Território, População*: curso dado no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GAMA, Elizabeth Castelano. *Lugares de memória do povo de santo*: patrimônio cultural entre museus e terreiros. 2018. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/13483>. Acesso em: 20 nov. 2021.

GARRO, Jorge Astorga. Projeto básico de restauração do prédio da Polícia Central – 1910 (projeto e obras emergenciais na cobertura e fachadas). Rio de Janeiro: CEC – Centro de Educação e Cultura Silvio Terra; Astorga Consultoria, Planejamento e Gerenciamento de Projetos Ltda, set. 2006. (Arquivos Inepac, p. 8).

INEPAC. *Relatório do Departamento de Bens Móveis e Integrados (DBMI)*. Rio de Janeiro: INEPAC, 6 jun. 2016.

INEPAC. “Antigo DOPS – Departamento de Ordem Política e Social”. Número do processo: E-18/300.071/87. Disponível em: http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/bens_tombados/detalhar/270.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. *In: História e Memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994. p. 535-549. LESSA, Pedro. O prédio do DOPS. *In: APERJ. DOPS: a lógica da desconfiança*. 2 ed. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Justiça/APERJ, 1996. p. 11.

LESSA, Pedro. O Prédio do DOPS. *In: APERJ. DOPS: a lógica da desconfiança*. 2 ed. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Justiça, APERJ, 1996. p. 10-13.

LISBOA, Rosalina Coelho....a seara de Caim. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1952 *apud* XAVIER, Marília. Antecedentes institucionais de polícia política. *In: APERJ. DOPS: a lógica da desconfiança*. 2 ed. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Justiça/APERJ, 1996.

MAGGIE, Yvonne. O arsenal da macumba. *Revista de História*, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <https://raizafricana.wordpress.com/2009/12/16/o-arsenal-da-macumba-por-yvonne-maggie/>. Acesso em: 2 jan. 2021.

MAGGIE, Yvonne; MONTE-MÓR, Patrícia; CONTINS, Marcia. *Arte ou magia negra?* Rio de Janeiro: Funarte, 1979. (Mimeo).

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. In: *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, N. Ser. v. 2, jan./dez. 1994. p. 9-42.

MITCHEL, Timothy. Society, Economy and the State Effect. In: SHARMA, A.; GUPTA, A. (Eds.). *The Anthropology of the State: a reader*. MA, USA: Blackwell Publishing, 2006. p. 169-186.

NOVAES, Regina; CARA, Daniel. Jovens como sujeitos de Direitos: novas interrogações. In: RIFIOTIS, T.; RODRIGUES, T. H. (org.). *Educação em Direitos Humanos: discursos críticos e temas contemporâneos*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2008

PEDREIRA, Waldecy Catharina Magalhães. O recolhimento dos arquivos das Polícias Políticas do RJ. In: *DOPS: a lógica da desconfiança*. 2 ed. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Justiça/APERJ, 1996. p. 18-21.

PEREIRA, Pamela de Oliveira. *Novos olhares sobre a coleção de objetos sagrados afrobrasileiros sob a guarda do museu da polícia: da repressão à repatriação*. Dissertação 2017. (Mestrado em Memória Social) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Rio de Janeiro, 2017.

PEREIRA, Luciana Lombardo Costa. *A Lista negra dos Livros Vermelhos: uma análise etnográfica dos livros apreendidos pela Polícia Política no Rio de Janeiro*. 2010. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

PEREIRA, Marcia Guerra; FIGUEIREO, Miriam Beatriz Collares; REZNIK, Luis. A Reconstituição do acervo. In: APERJ. *DOPS: a lógica da desconfiança*. 2 ed. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Justiça, APERJ, 1996. p. 22-27.

PEREIRA, Marcia Guerra; FIGUEIREO, Miriam Beatriz Collares; REZNIK, Luis. Recolhimento do acervo das polícias políticas do Rio de Janeiro. In: APERJ.

DOPS: *a lógica da desconfiança*. 2 ed. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Justiça, APERJ, 1996. p. 18-21.

PEREIRA, Marcia Guerra; REZNIK, Luis. De Polícia Federal a Departamento Estadual: O DOPS evolução administrativa - 1955 a 1983. In: APERJ. *DOPS: a lógica da desconfiança*. 2 ed. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Justiça, APERJ, 1996. p. 42-45.

PINHEIRO, Paulo Sérgio de. Estratégias da ilusão: a revolução mundial e o Brasil 1922-1936. São Paulo: Companhia das Letras, 1922 *apud* XAVIER, Marília. Antecedentes institucionais de polícia política. APERJ. *DOPS: a lógica da desconfiança*. 2 ed. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Justiça/APERJ, 1996.

PRADAL, Fernanda; WESTHROP, Amy; ANSARI, Moniza Rizzini. 50 anos da ditadura no Brasil: Memórias e reflexões. *Revista Comunicações do ISER*, Rio de Janeiro, ano 33, n. 68, 2014.

PRADAL, Fernanda Ferreira. A “justiça de transição” no Brasil: o caso do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) do Rio de Janeiro. 2015. Projeto de qualificação. Tese (Doutorado) - Departamento de Direito, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

PRADAL, Fernanda. Lutas de memórias e projetos na disputa pelo antigo departamento de ordem política e social (DOPS) do Rio de Janeiro. *Conserveries mémorielles* [Online], #20, 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cm/2651>.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO - PUC-RIO. Núcleo de Direitos Humanos. *Políticas Públicas de Memória para o Estado do Rio de Janeiro*: pesquisas e ferramentas para a não-repetição. Rio de Janeiro, 2015. p. 69. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/55422028/ndh-puc-politicas-publicas-de-memoria-para-o-estado-do-rj>. Acesso em: 27 mar. 2022.

REZNIK, Luiz. *Democracia e segurança nacional: a polícia política no pós-guerra*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2004.

SAMET, Henrique. A Construção da Brasilidade Excludente. In: APERJ. *DOPS: a lógica da desconfiança*. 2 ed. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Justiça, APERJ, 1996. p. 46-54.

SAMIS, Alexandre. *Clevelândia*. Anarquismo, sindicalismo e repressão política no Brasil. São Paulo: Imaginário, 2002.

SANCHES, Monica. Museu da República no Rio recebe peças históricas de religiões afro-brasileiras apreendidas pela polícia há mais de 100 anos. Matéria publicada em <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/09/21/museu-da-republica-no-rio-recebe-pecas-historicas-de-religioes-afro-brasileiras-apreendidas-pela-policia-ha-mais-de-100-anos.ghtml>. Rio de Janeiro, 21 / 09 / 2020.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4. ed. 2. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. (Coleção Milton Santos; 1).

SOMBRA, Luiz Henrique. Departamento Federal de Segurança Pública: Ruptura ou permanência? In: APERJ. *DOPS: a lógica da desconfiança*. 2 ed. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Justiça, APERJ, 1996. p. 37-41.

SOUZA LIMA, Antonio Carlos de. Apresentação. Dossiê Fazendo Estado. O estudo antropológico das ações governamentais como parte dos processos de formação estatal. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 55, p. 559-564, 2012.

SOUZA LIMA, Antonio Carlos de; MACEDO E CASTRO, J. P. Notas para uma abordagem antropológica da(s) política(s) pública(s). *Revista Antropológicas*, Recife, v. 26, n. 2, 2015. p. 17-54.

TEIXEIRA, Carla Costa; SOUZA LIMA, Antonio Carlos de. A antropologia da administração e da governança no Brasil: área temática ou ponto de dispersão? In: DUARTE, L. F. D.; MARTINS, C. B. (org.). *Horizontes das ciências sociais no Brasil: antropologia*. São Paulo: ANPOCS, 2010. p. 51-95.

THIESEN, Icléia. Documentos “sensíveis”, arquivos “sensíveis”: nem tesouros, nem miragens. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 13., 2012, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2012. Disponível em: <http://200.20.0.78/repositorios/bitstream/handle/123456789/1099/THIESEN.pdf?sequence=1>. Acesso em: 02 jan. 2021.

VALENTE, Ana Lúcia. A propósito da Comissão de Direitos Humanos da ABA. In: NOVAES, R. (org.). *Direitos Humanos: temas e perspectivas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001, p. 29.

VERSIANI, Maria Helena. É nosso sagrado e é história: as lições de um acervo museológico. *In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 31.*, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: ANPUH, 2021. Disponível em: https://www.snh2021.anpuh.org/resources/anais/8/snh2021/1628550847_ARQUIVO_3f44a8a72f6c85f9440dae47abb39753.pdf. Acesso em: 20 nov. 2022.

VIANNA, Adriana. Etnografando documentos: uma antropóloga em meio a processos judiciais. *In: CASTILHO, S. R.; TEIXEIRA, C.; SOUZA LIMA, A. C. Antropologia das Práticas de Poder: Reflexões etnográficas entre burocratas, elites e corporações*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.

WENTZ, Babi. Acervo do Museu da República, no Catete, ganha peças de religiões afro. Matéria publicada em <https://diariodorio.com/museu-da-republica-tem-agora-em-seu-acervo-pecas-religiosas-afro/>. Rio de Janeiro, 3 / 07 / 2021.

XAVIER, Marília. Da polícia política. *In: APERJ. DOPS: a lógica da desconfiança*. 2 ed. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Justiça/APERJ, 1996. p. 32-36.

XAVIER, Marília. Antecedentes institucionais de polícia política. *In: APERJ. DOPS: a lógica da desconfiança*. 2 ed. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Justiça/APERJ, 1996. p. 32-36.



Pessoas mortas vivendo em museus: os “objetos-humanos” do Museo Nacional de Antropología de Madrid¹

Renata Montechiare²

-
- 1 Este texto corresponde a versão com pequenas modificações de artigo originalmente publicado no Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, v. 15, n. 1, 2020. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-81222020000100206&tlng=pt. Acesso em: 28 jul. 2020.
 - 2 Doutora em Antropologia pelo Program de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ). Pesquisadora e docente na Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais - Flacso Brasil.

Contemporaneamente, somos cada vez mais surpreendidos por anúncios de renovações e transformações nos clássicos e novos museus de antropologia, especialmente na Europa. O marco dos anos 1980 – quando antropólogos, sociólogos e museólogos, particularmente, renovaram o interesse por estes museus como campo de estudos – parece revelar alguns de seus efeitos. Longe das pesquisas praticadas na virada do século XIX para o XX, tomando os museus como laboratórios, estes pesquisadores dedicam-se às suas atividades regulares e às narrativas expositivas (Clifford, 1988; Gonçalves, 1995). Por sua vez, o público frequentador parece perceber e acompanhar as mudanças encaminhadas.

O presente texto adentra o debate sobre a exibição de corpos e partes de corpos humanos em museus nos dias de hoje. Prática relativamente comum em museus europeus de antropologia desde o século XIX (Dias, 2004), e também verificada neste período em outros espaços de sociabilidade, como necrotérios e cemitérios (Schwartz, 2001), sua pertinência atual vem sendo questionada contemporaneamente (Jenkins, 2011; Kim, 2012; Lohman, Goodnow, 2006; Montechiare, 2017).

Toma-se, aqui, como estudo de caso um “objeto” exibido no Museo Nacional de Antropología de Madrid (MNA): a ossada de um homem diagnosticado com acromegalia e conhecido na cidade como “gigante”. Sua exposição, na Sala de los Orígenes del Museo, integra um conjunto de objetos mórbidos que compõem a reprodução do gabinete de curiosidades do Dr. Velasco, funda-

dor da instituição em 1875. As interpretações sobre este corpo no espaço expositivo do museu em face dos debates atuais, os mitos que o envolvem, e sua recente patrimonialização por sua cidade natal constituem o escopo deste texto.

Em 2011, uma exposição no Musée du Quai Branly, em Paris, intitulada *Exhibitions: l'invention du sauvage*, inaugurada em 29 de novembro daquele ano e encerrada em 3 de junho de 2012, reacendeu os registros históricos sobre exibição de seres humanos na Europa. Na ocasião, discutiu-se sobre pessoas vivas ou mortas terem sido continuamente expostas, especialmente entre 1851 e 1958, em feiras e exposições universais e coloniais (Blanchard *et al.*, 2011). Exibindo o “exótico” e também o poderio colonial, tais exposições pareciam interessadas em tipos “mais selvagens” ou “mais estranhos”, algo como híbridos entre humanos e animais (Blanchard *et al.*, 2011). Revisando a trajetória da disciplina antropológica, é possível considerar que os experimentos museológicos, como as maquetes e até mesmo os chamados “zoológicos humanos” do mencionado período, tenham instigado a verificação *in loco* das condições, da heterogeneidade e da dissemelhança das populações das então colônias europeias. Esse movimento resultou na coleta de materiais que, ainda hoje, compõem as coleções de museus de antropologia e de ciências naturais pelo mundo.

Nesse sentido, o século XX passou a contar com normativas regulatórias da guarda, conservação e exibição do que o Conselho Internacional de Museus (Icom) chama de “materiais sensíveis” (Conselho Internacional de Museus, 2004, p. 21), as quais foram

cada vez mais acionadas, em função da ambiguidade e das controvérsias existentes em torno da exibição de restos mortais humanos, como veremos na sequência.

Como metodologia empregada na produção do presente trabalho, a pesquisa de campo no MNA e as observações lá realizadas foram centrais para identificar as mudanças na instituição e o reposicionamento dos objetos sob diferentes classificações ao longo dos anos. Entre 2010-2011 e 2015-2016, estive presente no referido museu realizando trabalho de campo, convivendo diariamente com funcionários da instituição e acompanhando as atividades do público visitante.

Especificamente entre 2010 e 2011, integrei a equipe do Museu como bolsista do Departamento de Difusión, por meio do Programa Becas Endesa de Património Cultural da Fundación Duques de Soria, Fundación Endesa e Ministerio de Cultura de España, quando realizei pesquisa sobre a coleção de América e dei suporte operacional às atividades regulares de recepção de público.³

Nessas ocasiões, acompanhava as visitas agendadas de grupos escolares, turistas e idosos (grupo específico, organizado e bastante frequente), algumas delas como parte do trabalho de observação do funcionamento destas atividades para avaliação do próprio Museu. Em outros momentos, fotografava e apoiava o trabalho de monitores e oficinairos com o público. Como a pesquisa sobre a coleção de América enfocava os objetos escolhidos

³ Além disso, promovi uma oficina de antropologia visual com jovens, que resultou em atividades no museu, saídas a campo pela cidade e uma exposição temporária, denominada Jóvenes fotógrafos urbanos, aberta ao público em maio de 2011.

para serem exibidos, passava boa parte do tempo nas galerias e, assim, tive a oportunidade de presenciar e participar de conversas espontâneas com visitantes, orientá-los sobre algum objeto e receber seus comentários.

Já entre 2015 e 2016, o retorno ao campo se deu como pesquisadora de doutorado, por meio de bolsa sanduíche da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), sendo reintroduzida no Museu por meus antigos colegas de trabalho, o que me garantiu acesso privilegiado aos espaços, inclusive em dias em que o órgão permanecia fechado ao público. Tornei-me “a bolsista que voltou” e que agora escrevia sobre o Museu. Nessa etapa, a pesquisa se dedicou à documentação e à literatura produzida sobre e pelo museu ao longo de sua história, bem como à participação nos eventos promovidos. Desse modo, estive presente em cursos, palestras, abertura de exposições e visitas especiais, além de ter sido convidada pela direção do Museu para entrevistar uma colaboradora de uma das exposições temporárias, *Personas que migran, objetos que migran... desde Ecuador*, realizada entre 2 de dezembro de 2015 e 28 de fevereiro de 2016, que, na ocasião, estava em preparação.

Cotidianamente, o museu recebe visitas escolares de crianças e adolescentes. Durante as últimas duas décadas, desenvolveu programas educativos direcionados ao público escolar, esperando retorno no ano seguinte, com a procura por parte de outros estudantes. Ao chegarem ao Museu, há, entre eles, uma expectativa comum: conhecer o famoso “gigante”, exibido na Sala de los Orígenes del Museo (Figura 1).

Figura 1 – Sala de los Orígenes del Museo



Foto: Renata Montechiare. Fonte: Arquivo pessoal.

“Agustín Luengo Capilla, 1849-1875 (26 años), 2,35 m, esqueleto humano. Extremadura. Grupo étnico: - Materiales: hueso” (FICHA DOMUS, nº de inventário CE5417. Museo Nacional de Antropología de Madrid): são estas as informações disponíveis sobre o “objeto”. Sua história mobiliza a imaginação sobre o ambiente espanhol do século XIX, com a narrativa de que era funcionário de um circo nômade e, em função da raridade de sua condição,

recebeu a visita do criador do MNA, que lhe ofertou dinheiro em troca da exibição de seu corpo no museu após sua morte.⁴

No primeiro momento em campo, acompanhei o que se tornaria a etapa final de uma gestão de mais de duas décadas à frente do museu. A instituição havia organizado suas coleções, a reserva técnica e as exposições a partir da compreensão do novo cenário pós-redemocratização da Espanha, contando com uma equipe que ingressou no Museu a partir do final dos anos 1970 e ascendeu à direção. Neste ambiente, uma das propostas museográficas mais significativas produzidas foi a constituição da Sala de Antropología Física ou “el gabinete de curiosidades del Dr. Velasco” (ver Montechiare, 2017). Para essa montagem, foram recuperados acervos de restos mortais humanos e animais das coleções originárias do Museu que já não eram exibidos desde as primeiras décadas do século XX, quando a museografia produzida rompeu com as perspectivas evolucionistas, por não coadunarem com a ideologia do regime implantado a partir de 1939, com o fim da Guerra Civil (Barañano, Cátedra, 2005; Romero de Tejada, 1977). Com o retorno desses “objetos” às vitrines, o resultado mais evidente foi a popularização do Museu, entre os habitantes de Madrid, como o lugar onde se exhibe o “esqueleto de um gigante” (Alonso Pajuelo, 2016; Folgado de Torres, 2013; Romero de Tejada, 1992; Sánchez Gómez, 2014). As visitas escola-

4 Sobre as lendas da vida de Agustín Luengo e a aquisição de seu corpo por Dr. Velasco, ver Folgado de Torres (2013), Giménez Roldán (2012), Romero de Tejada (1992), e Sánchez Gómez (2014).

res, realizadas regularmente desde os anos 1990, possivelmente ajudaram a reforçar esta ideia.

Já no segundo momento em campo, estive em contato com a nova equipe de direção (cujo ingresso se deu em 2013), que trouxe consigo outras perspectivas para a organização e a interpretação das coleções. A existência da Sala de Antropología Física não foi apenas compreendida como um espaço de grande ressonância (Gonçalves, 2005) entre o público do Museu. Foi recuperada e reorganizada, excluindo elementos que pudessem contradizer as perspectivas adotadas a partir de então, sem, no entanto, considerar problemática a exibição de muitas de suas “peças”.⁵ Na ocasião, tive a oportunidade de acompanhar os resultados dos trabalhos para a celebração dos 140 anos do Museu que, através da figura de *Agustín, el gigante*, conduziram novas apropriações sobre sua história. Foi apresentado um grande projeto de reprodução da estátua do corpo de Agustín, através de sua impressão em 3D, para composição de um novo e pequeno museu em sua cidade natal, localizada 300 quilômetros a sudoeste de Madrid, na Espanha.

As lendas que acompanham a presença da ossada de Agustín no MNA tratam da anomalia humana de modo a suscitar e saciar a curiosidade mórbida não apenas em sua exibição, mas em sua existência como acervo do Museu. O corpo morto, no entanto, dialoga narrativamente com outros “objetos” da coleção, como as vísceras, os crânios, os esqueletos de símios e as múmias. O cenário

5 Sobre a posição do museu diante da questão, ver Alonso Pajuelo (2016).

do cientificismo do século XIX é reencenado, tomando o esqueleto como um “homem-objeto”, contemporaneamente usado para aproximar o público visitante da história da ciência daquele período, em especial da antropologia física e da medicina.

Dadas as variações de pontos de vista sobre o simbolismo que envolve esse corpo, a pesquisa pretendeu perseguir os momentos em que sua presença foi reivindicada: vai da efervescência da medicina legal e da antropologia física e biológica, no contexto da virada do século XIX para o XX, até a suposta capacidade de agregar identidades locais, tornando-se emblema da Comunidad Autónoma de Extremadura (Espanha), de onde é originário. O contraste entre os dois momentos em campo possibilitou análises sobre a resignificação de corpos humanos como “objetos” a serviço de distintas leituras, e a forma como foram apropriados pelas exposições. Diante do cenário de questionamento das visões hegemônicas dos museus como espaços privilegiados, detentores de conhecimento (Bennett, 1995), Agustín tornou-se caso de análise quanto ao seu uso como símbolo na esfera de construção de identidades locais e como emblema da história da ciência no contexto mais amplo europeu, sem, contudo, perder de vista seu caráter material de pessoa morta (Medeiros, 2014).

O tratamento de “pessoas” como “objetos”

Os questionamentos a respeito da pertinência da exibição de corpos humanos em museus europeus contemporâneos tiveram eco durante um ciclo de palestras realizado em novembro de

2015 pelo Museo Nacional de Antropología de Madrid. A atividade de encerramento consistiu em uma visita guiada pelas salas do Museu, na qual o tema surgiu de maneira controversa, dividindo opiniões. Ao percorrermos a Sala de los Orígenes, presenciamos participantes manifestarem-se entre o fascínio produzido pela exposição e as dúvidas sobre os parâmetros éticos contemporâneos orientadores da curadoria.

A referida sala busca reproduzir cenograficamente o gabinete de curiosidades do Dr. Velasco, conforme poderia ter ocorrido em meados do século XIX. Os objetos que a compõem têm origem, portanto, nas primeiras coleções do MNA, e se somam a peças que foram acumuladas ao longo de seus 140 anos de história. Organizada de modo a diferenciar-se museograficamente das demais salas do museu, mais contemporâneas, a Sala de los Orígenes apresenta aos visitantes ossadas, tecidos e partes de corpos humanos e animais, além de máscaras mortuárias, bustos, estátuas e moldes originados em modelos humanos.⁶

Considerados objetos do acervo do Museu, são catalogados, acrescidos de identificação patrimonial e passam por longos, periódicos e variados processos de conservação e restauração. Os funcionários argumentavam que os exemplares considerados em “melhor estado” eram os escolhidos para serem exibidos, prezando por sua “contextualização”, o que significa deter e oferecer ao público informações adequadas a seu respeito (Alonso Pajuelo, 2016). O resultado obtido apresenta-se como uma sala

6 Apenas um “objeto-humano” é apresentado fora da Sala de los Orígenes: as tsantsas (cabeças reduzidas), que se encontram na Sala de América.

escura, composta por estantes de madeira e vidro, remetendo ao ambiente científico dos colecionadores, cientistas e médicos europeus do século XIX. O contraste com as demais salas do Museu se pressupõe evidente: as salas de Filipinas e Religiones Orientales, localizadas também no andar térreo, África, no segundo andar, e América, no terceiro, partem de museografias contemporâneas, que formatam a exibição por meio de ambiente fartamente iluminado por luz natural e artificial, paredes e suportes de objetos pintados de branco e disposição narrativa por agrupamentos temáticos.⁷

Percorrendo esse ambiente cenográfico de um suposto gabinete de curiosidades do século XIX, os participantes do ciclo de palestras visitaram a coleção integrada por *el gigante*. Conheceram, em primeiro lugar, Agustín, sobre o qual todos já ouviram histórias. Junto à sua ossada, os visitantes também puderam conhecer a estátua de seu corpo, produzida ainda em finais do século XIX pelo Dr. Velasco; uma múmia guanche,⁸ originária das Ilhas Canárias, Espanha, exibida em uma espécie de cama de vidro justo ao lado de Agustín; as dezenas de crânios humanos, alvo de polêmicas trocas científicas entre o fundador do Museu

7 As salas foram reorganizadas e renomeadas a partir do ingresso do novo diretor, em 2013, e passaram a classificar os objetos expostos sob a mesma denominação: modo de vida, vida doméstica, vestido, ócio, religião, exceto a Sala de los Orígenes, dada a sua especificidade.

8 A múmia guanche foi transportada à exposição permanente do Museo Arqueológico Nacional em Madrid em 2015.

e seu colega francês, Paul Broca;⁹ além de esqueletos de símios e outras peças representativas dos reinos vegetal e mineral.

O efeito produzido pela sala sugere o deslocamento temporal dos visitantes para o ambiente científico do século XIX, em que esses “materiais” eram a base dos estudos da medicina e antropologia física. Lidar cotidianamente com corpos, por meio de exumações, dissecações e embalsamamento, era parte do trabalho de pesquisadores como o Dr. Velasco. Posteriormente, esses exemplares tornavam-se objeto da curiosidade leiga. As “peças”, então, eram exibidas ao público amplo nas mais variadas coleções. Amplia-se, assim, o escopo da produção de conhecimento relacionado aos museus, antes restrito a especialistas, e que se torna aberto à sociedade (Bennett, 2005).

Em uma primeira aproximação ao tema, parece interessante o fato de os “objetos” dessa sala ganharem apelidos, narrativas e personalidade, como se estivessem vivos, o que aponta para a fluidez da interpretação proposta pelo Museu. Funcionários e visitantes mencionavam Agustín e outras “peças” em um contexto que os classificava como híbridos entre humanos e não humanos (Latour, 1994), por variarem entre comentários sobre o homem e a que se dedicava antes de sua morte, bem como seu percurso depois de morto, quando tornou-se “objeto” do acervo do Museu. O relacionamento com estes “objetos” parecia permeado

9 Pedro González de Velasco foi acusado da exumação ilegal de crânios de um cemitério localizado no País Vasco, onde adquiriu uma propriedade, após autorização local. Seus detratores afirmam que a exploração de Velasco na região resultou no colecionamento de crânios que, ainda hoje, o MNA exhibe, e também na remessa ilegal a Paul Broca, em Paris (Giménez Roldán, 2012; Schiller, 1979).

pela liminaridade entre, por um lado, reconhecê-los como materiais de pesquisa e símbolos de um passado da história da ciência e, por outro, deparar-se com o assombro de identificá-los com humanos e até mesmo imaginar-se ocupando seu lugar.

Diante da coleção de múmias, partes de corpos, bustos e outros “objetos-humanos” na sala, Agustín se sobressaía como personagem. Era o único com nome e sobrenome, com lendas e narrativas apaixonadas sobre sua vida. Ao abordar sua história, o Museu deixava à mostra a instabilidade de interpretá-lo como acervo. Em determinadas circunstâncias, os visitantes pareciam dar-se conta, por instantes, de que o que observavam através das vitrines era algo como eles mesmos: pessoas que um dia caminharam, comeram, dormiram, choraram e sorriram. Estas tornaram-se as primeiras pistas identificadas em campo de que alguma coisa parecia sair do lugar. A proposta de enxergá-lo como peça de museu se desencaixava diante das lendas sobre sua biografia, afinal, tratava-se de uma pessoa morta exibida em uma vitrine. De maneira mais explícita, as crianças demonstravam esse desconforto através do medo, do riso e até de desmaios.

Assim, o material de campo sobre a presença do gigante Agustín no MNA sugere investigar mais a fundo as implicações da exibição desses “objetos”, apontando para sua condição híbrida e instável (Latour, 1994) entre ser ou não considerado “humano”. Como ‘humano’, Agustín é visto e reconhecido como detentor de memória, biografia e direitos; como “peça de museu”, demanda tratamento diverso, como manutenção e conservação material de suas partes. Em ambos os casos, a noção de propriedade está

presente, pois permanece classificado como acervo do MNA, e ordena argumentos de revisão da exibição pública ou restituição.

Conforme comentado anteriormente, as últimas três décadas foram responsáveis pela pesquisa assídua em museus e coleções antropológicas, resultando em descobertas e revisões éticas pós-coloniais (Barañano, Cátedra, 2005; Dias, 2004; Jenkins, 2011). A categorização como “material sensível”, atribuída pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) aos corpos e às partes de corpos humanos, faz parte da regulação e da acomodação desses acervos em face das revisões, haja vista o peso da opinião pública quando de sua exibição em alguns conhecidos casos (ver Antón, 2009 e Parkinson, 2016). As orientações passam pela afirmação da legitimidade da guarda desses patrimônios por instituições dedicadas à pesquisa e à educação, afastados da “curiosidade mórbida” (Revista Museu, s.d.). Sem delimitar precisamente as margens dessa afirmação, o órgão entende que sua exibição deve ser ocasional, sem, contudo, abrir mão da ética profissional e do respeito à dignidade humana para com a pessoa, o grupo étnico e suas crenças (Revista Museu, s.d.).

Diante dos questionamentos sobre a pertinência da exibição pública de restos mortais, existem acordos e estudos em curso que visam apurar e interceder junto aos governos, instituições e populações nativas expropriadas dos restos mortais de seus antepassados.¹⁰ Tais mediadores atuam em um campo difuso entre

¹⁰ Alguns deles: Native American Graves Protection and Repatriation Act (NAGPRA), nos EUA; Human Tissue Act, no Reino Unido; Guidance for the Care of Human Remains in Museum, no Reino Unido; Royal Commission on Aboriginal Peoples, no Canadá; Tribal Directory Assessment Tool, nos EUA.

problemas relativos à exibição dos corpos e à sua repatriação. A restituição destes “patrimônios”¹¹ tornou-se tema polêmico para museus e colecionadores contemporâneos, em função da abertura de precedentes jurídicos em favor das comunidades autóctones,¹² o que, na prática, significa rever e reconsiderar boa parte do acervo de importantes museus, especialmente dos países ex-colonizadores.

Analisando casos de reivindicação e restituição de restos mortais perante a legislação norte-americana, J. Barbosa e M. Barbosa (2013) argumentam sobre o caráter contínuo de profanação desses corpos, quando permanentemente conservados e exibidos por instituições como museus e universidades. Ininterruptamente, os descendentes seriam ofendidos pela permanência de seus antepassados como objetos de coleções públicas. Nesse sentido, a controvérsia de seu uso público e visível leva as alegações a perpassarem posicionamentos também políticos, e não apenas jurídicos. Ponderam que, embora haja o reconhecimento de desvio de conduta ética do passado por parte dos campos científicos e até mesmo das instituições, o imbróglgio permanece com difícil solução:

Como é possível quantificar os prejuízos e danos morais causados pelas violações e profanações cometidas? É pos-

11 Um caso brasileiro tornado célebre trata dos pedidos de restituição dos crânios “botocudo” (denominação genérica e em desuso contemporaneamente) guardados por museus e universidades alemãs. A esse respeito ver Neher (2017).

12 Como no conhecido caso do Museu de Roen, na França, sobre a devolução da *toi moko* (cabeça tatuada) Maori, em 2007. Os restos mortais foram finalmente devolvidos à Nova Zelândia, em cerimônia no Musée du Quai Branly, através de uma exposição com “curadoria nativa” maori em 2012. Ver Vincent (2015).

sível e deve-se fazer isso? Sobre quem recairia então essa responsabilidade? Quais deveriam ser os “critérios” e as estratégias em vista de uma reparação pelas perdas experimentadas? (Barbosa; Barbosa, 2013, p. 72).

Torna-se evidente o incômodo em transpor a fronteira que determina o que é ético e o que não é ao serem utilizados humanos em pesquisas e exposições (Grisotti, 2015).¹³

Contudo, a presença de Agustín no museu traz também a dimensão sobre-humana como um forte dado etnográfico, conforme atestam as experiências dos visitantes, especialmente as crianças em visitas escolares. Dessa forma, em uma aproximação aos argumentos que atravessam a experiência de encontrar seres humanos exibidos pela Sala de los Orígenes do MNA, identificamos aspectos que recaem sobre as supostas “vidas” destes “objetos”. Mais especificamente, as coleções humanas pareciam compartilhar três “vidas” diferentes: a “vida” em vida, quando exerciam plenamente suas funções; a “vida” depois de morto, repleta de procedimentos e classificações, ao tornarem-se patrimônio de museus; e a “vida” sobrenatural, esta que supostamente era capaz de exercer algum tipo de estímulo ou efeito sobre o expectador. Agustín, este “homem-objeto”, surpreende pela capacidade de desafiar as interpretações propostas, posicionar-se liminarmente entre as categorias e mediar relações entre morte e vida (Pomian, 1984).

13 O Brasil passou recentemente por um longo processo de debates sobre os protocolos éticos para pesquisa com seres humanos em áreas que se utilizam de métodos e técnicas diferentes da biomedicina. Ver Grisotti (2015).

Ao contrário das demais “peças” exibidas no MNA, *el gigante* está longe de ser anônimo. O ciclo de palestras reacendeu controvérsias sobre seu rastro pelo país nas últimas décadas do século XIX, quando, acredita-se, era exibido como atração exótica em um circo, em razão de sua altura descomunal para o país, na época.¹⁴ Essas narrativas biográficas naturalizam sua atual condição de espetáculo em uma certa continuidade entre o que praticava em vida e a atividade desempenhada ainda hoje por seu corpo morto, presente em uma sala de museu.

Aparentemente, a exibição de sua imagem corrobora a ideia da hierarquia dos sentidos, conforme estudada por Haraway (1989), em que a visualidade do aspecto humano dos objetos constrói o que vem a ser considerado “real”. Algo como se corpos humanos mortos e alterados em sua estrutura original através de processos científicos demandassem recuperar parte de sua humanidade, garantida pelas técnicas dedicadas a torná-la reconhecível para quem os observa. Não fossem processos como embalsamamento e taxidermia, esses exemplares perderiam sua capacidade de comunicar “humanidade”, despiendo-se de características que os tornam visivelmente pessoas. Acionar a visão em detrimento dos demais sentidos tornou-se recurso fartamente utilizado pela ciência desde o século XIX, conforme analisado por Haraway (1989), a partir dos métodos de dissecação, embalsamamento e mumificação de corpos.

14 Luis Ángel Sánchez Gómez, pesquisador, em palestra no curso no Museo Nacional de Antropología de Madrid, em 2015, contesta as fontes de informações sobre Agustín Luengo Capilla anteriores à sua chegada em Madrid, em 1875, documentada pela imprensa local.

De um outro ponto de vista, Fonseca e Garrido (2016) analisam a perda da condição humana com a retirada de tecidos e pedaços de ossos de corpos mortos em laboratórios de perícia forense, os quais, justamente por sua aparência e condição, são destituídos de humanidade, passando a objeto, material de pesquisa e, finalmente, lixo. Durante a pesquisa de campo no MNA, ouvi relatos a respeito da pele de Agustín, cuidadosamente retirada e conservada por Dr. Velasco, que teria revestido o molde de gesso, produzido na ocasião da morte do “gigante”. Conta-se que, embora a estátua e o esqueleto estejam conservados e expostos, a pele “se perdeu” ao longo do tempo. Possivelmente, teria sido descartada em uma das diversas reformas sofridas pelo edifício, considerada pouco relevante como acervo da instituição.

Ainda que a visualidade, de acordo com Haraway (1989), ocupe o primeiro plano hierárquico entre os sentidos que confirmam a humanidade destes corpos no contexto científico de finais do século XIX, os dados de campo trouxeram outra perspectiva na atribuição de valor e reconhecimento dos “objetos” como algo além de patrimônio. Nas observações realizadas no MNA, episódios esporádicos revelaram a instabilidade conceitual dos corpos e partes de corpos humanos expostos na Sala de los Orígenes. Estes apontavam para a sutil e eficaz mudança de percepção dos visitantes a respeito do que viam.

Em algumas ocasiões, em dias mais quentes ou quando ocorria algum problema técnico no ar condicionado da Sala, se elevava a temperatura interna e, logo em seguida, era possível perceber

a troca de olhares entre os visitantes do espaço. Algo como se, de um momento a outro, aquelas “peças de museus” ganhassem outra conotação. O cheiro que os “objetos” exalavam trazia ao presente sua dimensão material de cadáver. A presença na sala tornava-se indesejada, incômoda e, por vezes, constrangedora. Diante da rápida identificação do problema por parte dos funcionários, a temperatura era reduzida, desaparecendo o odor tão característico de um “cemitério de luxo onde se enterra em pé” (Giménez Roldán, 2012, p. 252), como o museu já fora acusado.

Situações como esta, observadas durante a pesquisa de campo, expõem a instabilidade das classificações a que são submetidas as coleções. Como se, a qualquer momento, pudessem fugir da interpretação proposta, os corpos eram continuamente inscritos em narrativas que assegurassem a irrefutabilidade de sua condição de objeto. O trabalho permanente de adequação da moldura, como nos ensina Miller (2013), é indispensável para afastar as controvérsias, uma vez que, quanto mais inadequada, mais visível e, portanto, mais vulnerável.

Ainda que leigos considerem o cheiro dos mortos como algo característico, quem com eles lida cotidianamente identifica que podem conter variações, sendo parte do conjunto de evidências de impureza tanto dos restos mortais em si quanto dos lugares onde são depositados (Medeiros, 2014). Evitá-lo, portanto, é essencial para que os “objetos” se mantenham nesta condição.

No entanto, é justamente a confusão entre ser objeto e ser pessoa morta que dá sentido à sua exibição contemporânea. Se, por

um lado, pode ser esperado que restos mortais apresentem odores, insetos, fungos e manifestem seu estado de decomposição orgânica, por outro, as técnicas de manutenção e conservação mantêm o corpo em uma forma aparentemente estável, endossando a classificação atribuída pelo museu.

A pureza e suas classificações foram estudadas por Douglas (1991), que as inscreveu como categorias sob um sistema em que qualquer indicação ambígua tende a ser harmonizada com o conjunto. Uma vez estando os objetos situados em posições bem definidas, segundo a autora, eles integrarão o esquema. Caso contrário, passam a ser rejeitados como “indicações discordantes” (Douglas, 1991, p. 31), se não forem, contudo, adequados à condição de ambíguos e internalizados na relação com seus pares. Como nas coleções humanas do MNA, tudo funciona de modo que estes “objetos” sejam interpretados como objetos, suprimindo da narrativa o que possa questionar essa condição.

No caso em estudo, a estratégia parece ser revisitar o ambiente científico do século XIX através de uma cenografia que reproduz seus símbolos, revive suas práticas e produz contraste com os dias atuais. Quase despercebidamente, o Museu resolve o “problema” sobre qual destino dar às suas coleções mais antigas, pouco usuais contemporaneamente, e ainda explora o exotismo e a morbidez por meio dos ‘objetos’.

Patrimonialização de corpos humanos

Nos últimos meses da pesquisa de campo, houve uma nova exposição temporária no *hall* central do MNA: a exibição da estátua de Agustín como foco principal. Tradicionalmente, sua estátua fica exposta ao lado do esqueleto na Sala de los Orígenes, mas, dessa vez, estava logo na entrada do Museu, cercada de pequenos papéis coloridos com desenhos das crianças visitantes – mais uma vez, sua popularidade entre o público escolar é notável.

No entanto, era possível perceber que aquela não era a antiga e conhecida estátua, produzida na década de 1870 pelo Dr. Velasco. Era uma segunda estátua, mais nova, produzida por uma impressora 3D, com seus braços e pernas íntegros (Figura 2).

Figura 2 – Nova estátua de Agustín no hall central do MNA



Foto: Renata Montechiare, 2015.

A exposição temporária exibia informações históricas e supostos objetos pessoais de Agustín, seu chapéu, bengala, botas e cartazes do circo do qual teria feito parte. A província de Badajoz, na Comunidad Autónoma de Extremadura, havia encomendado a confecção da nova estátua com destino à cidade natal do “gigante”, Puebla de Alcocer.

Tratava-se do anúncio público do museu que seria inaugurado em sua homenagem naquela cidade. Durante os meses que antecederam o projeto de confecção da nova imagem de Agustín, Puebla de Alcocer ganhou uma sala provisória para abrigar os registros de seu conterrâneo ilustre. Completados 140 anos de sua morte, coincidindo com o aniversário do próprio MNA, o projeto museológico aproximava-se mais da perspectiva “educativa” do museu moderno (Bennett, 2005) do que das feiras do século XIX. O que estava em questão, apesar do ícone que a estátua evidenciava, não era mais o corpo exótico de Agustín, mas sua fama como personagem de um importante museu de Madrid.

Além das botas, em exibição temporária, havia um exemplar em bronze disposto na Sala de los Orígenes junto à antiga estátua. Tratava-se de uma doação do novo museu ao antigo, como um vínculo que os mantém conectados, em função daquela presença. Conta-se, no MNA, que as botas foram um presente do Rei Alfonso XII a Agustín, na ocasião de sua chegada a Madrid, em 1875, quando o teria recebido na corte, interessado no alvoroço que sua altura causava. Solidário à convalescença do “gigante”, o Rei teria autorizado a confecção dos sapatos adaptados ao seu tamanho. A exposição apresenta, inclusive, uma fotografia

atribuída ao Rei com Agustín e sua mãe, embora existam controvérsias sobre o homem fotografado ser, de fato, o Rei, assim como questionam-se os demais pertences e a veracidade das informações sobre a vida de Agustín antes de sua chegada a Madrid (Sánchez Gómez, 2014).

Entretanto, as críticas históricas parecem pouco interessar aos moradores da Comunidad Autónoma da Extremadura, pois, além do projeto do museu, tomaram suas botas como troféu de reconhecimento às personalidades do ano no país, nascidas naquela localidade. O Prémio Gigante Extremeño é concedido a pessoas e instituições em destaque no ano, desde 2012.¹⁵

Passado mais de um século, Agustín ganha *status* de patrimônio em sua comunidade de origem. Sua trajetória, seu corpo e as lendas que o cercam mantêm aceso o interesse em sua história ainda nos dias de hoje. Não fosse significativo o fato de o Museo Nacional de Antropología de Madrid ser conhecido na cidade por exibir o corpo de um gigante, publicações recentes sobre este homem (Folgado de Torres, 2013; Giménez Roldán, 2012) demonstram que, apesar de controversa, a exibição de pessoas mortas em museus está longe de ter seu fim decretado.

Nesse caso, parece haver um tipo de reciprocidade: Agustín faz do MNA um museu pitoresco e famoso na cidade, e o MNA faz de Agustín um patrimônio cultural respeitado por seus conterrâneos. Por mais críticas às violações de direitos humanos e ruptura de protocolos éticos contemporâneos que este caso

15 Os premiados podem ser conhecidos no site do projeto *El Gigante Extremeño* (2015).

possa suscitar, os visitantes do MNA permanecem perguntando por Agustín tão logo chegam ao museu. Esse dado induz a novas inquietações sobre com quem os museus contemporâneos pretendem dialogar, e em que sentido orientam suas narrativas.

Considerações finais

Este trabalho pretendeu levantar as peculiaridades da destinação de coleções de restos humanos depositados em museus e universidades, fruto de metodologias científicas de um passado recente. Patrimônios, eles detêm características especiais que fazem com que não sejam passíveis de supressão sem questionamentos. Nesse sentido, os museus têm em suas mãos a responsabilidade de dotar de sentidos contemporâneos acervos de tempos em que as instituições se inscreviam em contextos variados e muitas vezes contraditórios em relação às expectativas atuais. Abordá-los, portanto, requer reconstruir narrativas e pressupõe lidar com discursos em disputa, que se organizam em torno de representações, autenticidade e memórias individual e coletiva (Gonçalves, 2002).

Verificamos, em Madrid, um caso particular que ajuda a pensar sobre os desafios da classificação de coleções humanas em museus. De um lado, instituições e seus acervos com obrigações de manutenção, conservação e exibição de seus objetos. Sejam eles humanos ou não. De outro, pessoas mortas e seus descendentes que reivindicam inumação adequada, de acordo com suas crenças e direitos. No meio de tudo isso, uma pequena vila de

moradores que, ao contrário, entende que o lugar do corpo de Agustín é mesmo o museu, onde torna-se ilustre e representativo de toda uma comunidade.

Constatamos que as reproduções de gabinetes de curiosidades, como a proposta pelo Museo Nacional de Antropología de Madrid, se organizam visualmente de modo a dar a perceber ao visitante seu propósito cenográfico, de ambientação dos primórdios da disciplina antropológica. Sua persistência como recurso museográfico dialoga pedagogicamente com a história dos museus e da ciência, além de produzir contraste visual e conceitual com as demais salas de exposição e com a antropologia contemporânea.

No entanto, aparentemente, os que interagem com “objetos” como Agustín e seus companheiros de exibição, em algumas circunstâncias, os reconhecem como “ex- pessoas”, e daí as reações curiosas que eles provocam. Estes “objetos” requerem uma série de elaborações por parte dos funcionários que com eles lidam cotidianamente. Trata-se de operações permanentes de trânsito entre humano e não humano, no duplo sentido do “homem-objeto”. Nesse percurso entre acionar uma ou outra classificação, surgem acusações diversas que atravessam os museus, seus planos e sua legitimidade em permanecer exibindo suas coleções.

O uso simbólico do corpo de *Agustín, el gigante* pelo MNA, reformando a exposição permanente para dar sentido contemporâneo à ressonância produzida (Gonçalves, 2005), contrasta com as polêmicas solicitações de repatriação de restos mortais por parte de descendentes e representantes dos locais de origem.

Entendendo que os patrimônios se inscrevem nas controvérsias e na atribuição de sentidos particulares aos objetos, o caso em Madrid nos instiga a pensar sobre as particularidades vivenciadas pelos museus. Detentores de coleções humanas, os museus são alvos frequentes de críticas sobre seus acervos em exibição ou não, e deparam-se com casos em que é justamente o fato de estar em um museu na capital do país que faz com que a memória de um “objeto” seja digna de ser enaltecida. Mais: torna-se emblema de toda uma região. Tudo indica que, ao contrário do que muitas vezes parece, os museus permanecem influentes e cumprem importante papel na sociedade.

Referências

ALONSO PAJUELO, Patricia. La exposición de restos humanos en museos: el caso de las *tsantsas* (cabezas reducidas). *Anales del Museo Nacional de Antropología*, Espanha, n. 18, p. 109-141, 2016.

ANTÓN, Jacinto. Alphonse Arcelin, el 'libertador' del Negro de Banyoles. *El País*, Necrológicas, 18/08/2009. Disponível em: https://elpais.com/diario/2009/08/18/necrologicas/1250546401_850215.html. Acesso em: 2 jan. 2021.

BARAÑANO, Ascension; CÁTEDRA, María. La representación del poder y el poder de la representación: la política cultural en los museos de Antropología y la creación del Museo del Traje. *Revista Política y Sociedad*, Madrí, v. 42, n. 3, p. 227-250, 2005.

BARBOSA, João Mitia A.; BARBOSA, Marco Antonio. As coleções arqueológicas e museológicas face às reivindicações internacionais: recuperação de objetos rituais, restituição e reinumeração de restos mortais. *Direito, Estado e Sociedade*, Rio de Janeiro, n. 43, p. 65-92, 2013.

BENNETT, Tony. *The birth of the museum: history, theory, politics*. London: Routledge, 1995.

BENNETT, Tony. Civic laboratories: museums, cultural objecthood and the governance of the social. *Cultural Studies* [online], v. 19, n. 5, 521-547, 2005. Disponível em: http://www.uws.edu.au/__data/assets/pdf_file/0004/185863/Bennett_CivicLaboratories_IC_S_Pre-Print_Final.pdf. Acesso em: 2 jan. 2021.

BLANCHARD, Pascal; BOËTSCH, Gilles; SNOEP, Nannete J. *Exhibitions: l'invention du sauvage*. Paris: Actes Sud, 2011.

CLIFFORD, James. On collecting art and culture. In: CLIFFORD, J. *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988. p. 215-251.

CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS (ICOM). (2004). *Código Deontológico do ICOM para Museus*. In: ASSEMBLEIA GERAL DO ICOM, 21., Seoul, Coréia do Sul, 2004. Disponível em: https://1995unidroitcap.org/wp-content/uploads/2017/06/CodigoICOM_PT-2009.pdf. Acesso em: 2 jan. 2021.

DIAS, Nélia. *La Mesure des Sens: les anthropologues et le corps humain au XIXe siècle*. Paris: Aubier, 2004.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo: ensaio sobre a noção de poluição e tabu*. Lisboa: Ed. 70, 1991.

EL GIGANTE EXTREMEÑO. Premios. *AugustinLuengoCapilla*, 2015. Disponível em: <https://agustinluengocapilla.com/premios/>. Acesso em: 2 jan. 2021.

FOLGADO DE TORRES, Luis C. *El hombre que compraba gigantes: la historia más alucinante duerme en un museo*. Madrid: Áltera, 2013.

FONSECA, Claudia; GARRIDO, Rodrigo Grazinoli. Lixo, restos humanos e genética forense: o caso de um laboratório de polícia no Rio de Janeiro. In: RIAL, C. (org.). *O poder do lixo: abordagens antropológicas dos resíduos sólidos*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Antropologia, 2016. p. 399-420.

GIMÉNEZ ROLDÁN, Santiago. *El doctor Velasco: leyenda y realidad en el Madrid decimonónico*. Madrid: Creación, 2012.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O templo e o fórum: reflexões sobre museus, antropologia e cultura. In: CHUVA, M. (org.). *A invenção do patrimônio: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: MinC, 1995. p. 55-56.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Monumentalidade e cotidiano: os patrimônios culturais como gênero de discurso. In: OLIVEIRA, L. L. (org.). *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2002. p. 108-123

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 11, n. 23, p. 15-36, 2005.

GRISOTTI, Márcia. A ética em pesquisa com seres humanos: desafios e novas questões. *Revista Brasileira de Sociologia* [online], v. 3, n. 5, p. 157-175, 2015. Disponível em: <http://www.sbsociologia.com.br/rbsociologia/index.php/rbs/article/view/155>.

HARAWAY, Donna. Teddy Bear Patriarchy: taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-36. In: _____. *Primate visions: gender, race, and nature in the world of modern science*. New York, London: Routledge, 1989. p. 1908-36.

JENKINS, Tiffany. *Contesting Human Remains in Museum Collections: the crisis of cultural authority*. New York: Routledge, 2011.

KIM, Joon Ho. Exposição de corpos humanos: o uso de cadáveres como entretenimento e mercadoria. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 309-348, 2012.

LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaios de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LOHMAN, Jack; GOODNOW, Katherine. (Eds.). *Human remains and museum practice*. Paris: Unesco, 2006.

MEDEIROS, Flavia. Visão e o cheiro dos mortos: uma experiência etnográfica no Instituto Médico-Legal. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 23, p. 77-89, 2014.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MONTECHIARE, Renata. *Museus em transformação: antropologia e descolonização nos museus de Madrid e Barcelona*. 2017. Tese (Doutorado em Antropologia Cultural) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

NEHER, Clarissa. Crânios de indígenas brasileiros, controverso legado colonial alemão. *DW Notícias*. 07/03/2017. Disponível em: <http://www.dw.com/pt-br/cr%C3%A2nios-de-ind%C3%ADgenas-brasileiros-controverso-legado-colonial-alem%C3%A3o/a-37827083>. Acesso em: 2 jan. 2021.

PARKINSON, Justin. Sarah Baartman: a chocante história da africana que virou atração de circo. *BBC News Brasil*. 11/01/2016. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160110_mulher_circo_africa_lab. Acesso em: 2 jan. 2021.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: GOOF, J. L. *Enciclopédia Einaudi: Memória- História*. (p. 51-86). Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984. v. 1. p. 51-86.

REVISTA MUSEU. 1986/ICOM - Código de Ética Profissional. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/legislacao/museologia/4890-1986-icom-codigo-de-etica-profissional.html>. Acesso em: 2 jan. 2021.

ROMERO DE TEJADA, Pilar. La antropología española y el Museo Nacional de Etnología (1875-1974). In: RIVERA, M. (Coord.). *Antropología de España y América*. Madrid: Dosbe, 1977. p. 295-322.

ROMERO DE TEJADA, Pilar. *Um templo a la ciência: historia del Museo Nacional de Etnologia*. Madrid: Ministério de Cultura, 1992.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Ángel. El Museo Antropológico del Doctor Velasco (anatomía de una obsesión). *Anales del Museo Nacional de Antropología*

[Online], n. 16, p. 265-297, 2014. Disponível em: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/29110/>. Acesso em: 2 jan. 2021.

SCHILLER, Francis. *Paul Broca: founder of french anthropology, explorer of the brain*. Berkeley: University of California Press, 1979.

SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif. 2001. p. 411-440.

VINCENT, Nina. *Paris, Maori: o museu e seus outros – curadoria nativa no Quai Branly*. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.



Etnocolecionismo e dignidade imagética: possibilidades do ato antropológico de coleccionar

Yuri Schönardie Rapkiewicz¹

José Luís Abalos Júnior²

1 Doutorando em Antropologia (UFPB).

2 Pós-Doutorando em Antropologia Social (IDAES/UNSAM).

Porto Alegre é a cidade-contexto de transformações e memórias da qual somos habitantes e descritores. Como antropólogos, propomo-nos a observar e narrar o urbano. Nossas etnografias foram desenvolvidas mediante interlocução com sujeitos narradores que experienciam e se deslocam na metrópole, atribuindo e comunicando sentidos a cada um de seus percursos. Ao aderir a uma perspectiva de pensar o urbano pela Antropologia, realizamos investigações *na* e *da* cidade, interagindo com indivíduos que narram suas experiências, biografias e colecionam imagens. Logo, esta proposta está em consonância com a tradição de pesquisa com coleções etnográficas (Eckert; Rocha, 2013, 2015) e o tema de nossas pesquisas apresenta nuances da Antropologia Urbana, Antropologia das Sociedades Complexas e Antropologia Visual e da Imagem.³

Desse modo, mobilizamos aqui os argumentos de nossas dissertações de mestrado acadêmico e produções inseridas nos principais fóruns de discussão disciplinares da Antropologia, a partir de relatos de campo, mas também através da proposição de conceitos e ferramentas inovadoras relacionadas

3 Deve-se considerar que o processo de escrita deste texto ocorreu entre 2017 e 2020 e que há atualizações importantes sobre a temática das coleções e do colecionismo desde então.

ao colecionismo etnográfico.⁴ Nesses termos, em 2016, Yuri Rapkiewicz participou do 40º Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (Anpocs), com a apresentação de paper no SPG 31 - Teorias e práticas patrimoniais: o papel do cientista social, coordenado pelos professores Manuel Ferreira Lima Filho e Regina de Abreu. Nessa oportunidade, apresentou sua experiência de colecionamento etnográfico sobre o patrimônio cultural ferroviário no Rio Grande do Sul, constituída principalmente a partir de três mananciais de imagens: as coleções biográficas (físicas e digitais) dos trabalhadores aposentados, os acervos do Museu do Trem de São Leopoldo, e os registros fotográficos da pesquisa de campo. A etnografia da Duração (Eckert; Rocha, 2013, 2015), realizada no contexto de interlocução com as memórias de trabalho do grupo, marcaram a posicionalidade do antropólogo colecionador como mediador cultural, que “em termos epistemológicos [...] se oferece ao papel de ‘guardião’ da memória dos grupos com os quais trabalha ou de agente de sua reatualização e retransmissão (mediando redes de sentido, de interpretação, de comunicação)”. (Rocha; Eckert, 2015, p. 179).

4 A motivação para escrevermos conjuntamente este texto parte da afinidade formativa advinda da experiência de participação no Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (NAVISUAL/PPGAS/UFRGS). Neste núcleo, fomos orientados para a realização da pesquisa com imagens e a construção de coleções etnográficas como parte constituinte da produção científica que praticamos. Ao longo desta trajetória em comum, participamos de oficinas de fotografia, vídeo, roteiro, colecionismo, curadoria de imagens e organização de exposições etnográficas. Além disso, reunindo-nos semanalmente, compartilhando as atualizações das pesquisas individuais, partilhamos da observação e de orientação coletivas dos integrantes dos núcleos, no formato de devolutivas que resultaram no aprimoramento técnico de nossas produções.

Por sua vez, em 2017, José Luis Abalos Júnior⁵ apresentou a dissertação intitulada *Um porto em contradição: memória política, engajamento e revitalização urbana na proposta de requalificação do Cais Mauá em Porto Alegre-RS*, que abordou o projeto de revitalização do antigo porto da cidade. Desde a decadência das atividades portuárias, na década de 1980, ativistas, gestores de políticas e planejadores urbanos sonham desenvolvimentos diferenciados para a região. Assim, a ideia de um “restabelecimento de uma relação dos habitantes da cidade com o porto”, apontada pelo empreendimento responsável pela revitalização, não era consensual. Ela aglutinava inúmeras contradições políticas acompanhadas etnograficamente através do contato consentido com coletivos de ativismo urbano e suas coleções de imagens. Realizando uma antropologia dos processos de contradição que relacionam aspectos sócio-históricos, paisagísticos e econômicos, Abalos Junior (2017) demonstrou o quanto transformações urbanas na cidade, especificamente as ligadas à área portuária porto alegreense, estavam vinculadas a uma memória política. Através das narrativas de seus interlocutores e de pesquisas em acervo, percebeu que os projetos de (re)qualificação para o Cais Mauá eram tão históricos quanto as suas resistências.

Finalmente, ainda em 2017, conversamos sobre a possibilidade de escrevermos conjuntamente, aproveitando a oportunidade do 41º Encontro da Anpocs. Topando o desafio, submetemos um

5 O autor tem experiência de participação no Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Navisual/PPGAS/UFRGS) e no Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV/PPGAS/UFRGS), coordenados pelas professoras Cornélia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha.

pôster à Mesa Redonda 4 - Coleções, colecionadores e práticas de representação, coordenada pelos professores Edmundo Marcelo Mendes Pereira e Manuel Ferreira Lima Filho. No âmbito das discussões do evento, o texto foi repensado e reescrito, resultando no artigo intitulado *Práticas de colecionamento e restituição: notas para um colecionismo ético*. Com enfoque nas dimensões éticas e na responsabilidade designadas ao antropólogo em face da pesquisa com coleções, uma questão central nos orientou o debate:

Como produzir, organizar e divulgar coleções ao lado de nossos interlocutores? Se os personagens de nossa pesquisa têm agência frente a organização de nossos acervos (físicos ou virtuais) e se nossos bancos de conhecimentos forem patrimônios etnográficos marcados pela ação deste outro, podemos estar à frente do que chamamos aqui de colecionismo ético. (Abalos Junior; Rapkiewicz, 2019).

Esta convergência norteadora, sistematizada a partir das particularidades de nossas pesquisas em Porto Alegre, associaram a experiência da restituição com a prática de um colecionismo ético (Abalos Junior; Rapkiewicz, 2019). Logo, destacamos que a filiação a uma comunidade interpretativa comum nos impulsionou a refletir sobre o tema a partir da revisão de literatura, nos instigando a propor ferramentas inovadoras aplicadas ao colecionamento antropológico. Nesse contexto, foi através da proposição do conceito de etnocolecionismo que Yuri Rapkiewicz (2018) narrou sua experiência de interlocução etnográfica com ferroviários aposentados, que, além de colecionadores de documentos, eram lideranças de projetos de memória do grupo de

trabalho. Durante a etnografia, acompanhou as trajetórias de luta pelo reconhecimento e preservação da memória ferroviária no Rio Grande do Sul, através das políticas de patrimonialização e iniciativas memoriais de diferentes agentes e instituições. Assim, ao cartografar esses processos, seus conflitos e suas imagens, as coleções etnográficas foram organizadas e reorganizadas de forma colaborativa, em diferentes momentos, de acordo com sua finalidade restitutiva específica como, por exemplo, registrar em imagens os eventos do grupo, realizar a curadoria de exposições fotográficas, editar minidocumentários audiovisuais e um catálogo de estações ferroviárias que compuseram um totem multimídias disponibilizado no Museu do Trem (São Leopoldo - RS) em 2017.

Introduzimos este texto descrevendo parte de nossas trajetórias colecionistas em Antropologia e suas interfaces, e o fizemos por acreditar ser importante localizar nossos estudos como vinculados a uma tradição de pesquisas com coleções etnográficas realizadas desde o sul do Brasil. Logo, nos próximos tópicos, inserimos no debate o que chamamos de dignidade imagética, associando-a à ideia de colecionismo ético. Em seguida, relatamos a experiência de uma trajetória etnocolecionista sobre o patrimônio ferroviário no Rio Grande do Sul como exemplo empírico de uma etnografia realizada a partir dos parâmetros éticos mobilizados por esta perspectiva antropológica.

Dignidade imagética e a pesquisa com coleções etnográficas

A dignidade, enquanto um valor da pessoa humana, é um postulado central das sociedades democráticas. As práticas de colecionamento realizadas por pesquisadores que visam estabelecer um contato profícuo com comunidades e, através desta interlocução, colecionar imagens nos mais diversos suportes, fazem parte de dinâmicas de como a antropologia vem pensando questões éticas nas práticas de pesquisa. O olhar antropológico para as questões de dignidade da pessoa humana contribui para um alargamento desse conceito, segundo Denise Jardim. Nas palavras da autora, “A prática antropológica propõe-se a cooperar no alargamento de nossa compreensão sobre as dinâmicas que dotam de novos significados expressões envolvidas no debate sobre dignidade humana.” (Jardim, 2013, p. 22).

Nota-se que a noção de dignidade está sujeita a reflexão ao aprimoramento e aberta ao debate políticos entre os agentes que negociam seus sentidos. Podemos estender aqui os “sentidos de dignidade humana” (Goodale, 2006) para o campo do colecionismo no sentido direto de uma equalização das condições de participação e acesso ao ato de colecionar. Isso significa perceber o colecionismo como um “fato moral” (Cardoso de Oliveira, 1994) imbricado em cada elemento imagético e material partilhado por interlocutores de pesquisa. Esse diálogo entre colecionismo e moralidade pode ser explicitado ao que Roberto

Cardoso de Oliveira (1994) chamou de ética discursiva e dialógica que se manifesta através de competências comunicativas.

Neste sentido o consentimento e a restituição, parâmetros éticos primordiais da pesquisa antropológica, podem ser encarados como competências comunicativas por parte de quem propõe um projeto de pesquisa com coleções. Contudo esse contato deve ter em conta as idiosincrasias do aqui chamamos de colecionismo ético.

Segundo Boaventura de Souza Santos (2000), não há a possibilidade de “preencher” com um sentido unívoco a noção de dignidade humana. Logo o “aval” e a “devolutiva” pensados para e com interlocutores de um campo de pesquisa é manifestado diversamente, pois há uma “constelação de sentidos locais”, no que diz respeito às tramas de uma pesquisa que vise uma prática de colecionamento ético. Colecionar eticamente é deixar visível a forma como este ato de interlocução se dá, e como as comunidades pesquisadas comparecem no ato de colecionamento do antropólogo, participando de um campo de forças que devem gerar decisões. O preço do “respeito igualitário” (Frazer, 2007), aqui pensado juntamente com as práticas de colecionamento, pode ser entendido como uma maior atenção dada pelo pesquisador colecionador à abertura de diálogo com seus interlocutores.⁶ Percebemos, assim, que a dignidade imagética associada às noções de etnocolecionismo (Rapkiewicz, 2018) e colecionismo ético (Abalos Júnior; Rapkiewicz, 2019) atravessa

6 Sobre o assunto, ver o conceito de “Cidadania Patrimonial” (Lima Filho, 2015).

questões universais no campo antropológico, como liberdade, justiça e, principalmente, reconhecimento.

A liberdade do consentimento, na pesquisa com humanidades, não tem data e hora marcadas. É realizada no processo interlocução. Igualmente, a necessidade, como pesquisadores, de “restituir” nossas pesquisas não está determinada ao final do nosso processo de escrita. Cabe dizer aqui que uma das dimensões da dignidade imagética é a de que exista liberdade por parte dos sujeitos pesquisados por meio dos quais colecionamos imagens.

Nesse sentido, é forte o apelo a um colecionismo ético que traga as descontinuidades temporais para a cena do colecionamento, pois, afinal, o consentimento e a restituição não têm um tempo fixados no início e no fim das nossas pesquisas, uma vez que estas categorias se reinventam em todo processo de interlocução com nossos interlocutores.

Outra dimensão possível da ideia de dignidade imagética é a que François Dubet denomina genericamente de “injustiças”. Para o sociólogo francês, com trajetória marcada no campo da sociologia da experiência, as pessoas mobilizam “princípios de justiça” (Dubet, 2014) para justificar sua luta contra condições injustas às quais são submetidas. Dentro de uma variabilidade de possibilidades de “condições injustas” no mundo moderno, uma pesquisa científica que use imagens de sujeitos sem os devidos cuidados éticos faz parte de um rol de situações de contradição morais entre ciência e sociedade.

Por fim, a ideia de reconhecimento parece ser importante no contexto de um colecionismo ético. *Reconhecer*, como verbo, carrega em si um aprofundamento ético significativo. Quem reconhece ou é reconhecido está um passo à frente de quem obtém consentimento ou dá algo em troca ao produzir uma investigação com coleções. E esse reconhecimento, para Axel Honneth, sempre vem de forma coletiva. Segundo o sociólogo alemão:

As lutas por reconhecimento são atitudes coletivas, na mediada que sujeitos da comunidade se tornam conscientes de sua situação social. Esses sentimentos de injustiça podem levar a ações coletivas, na medida em que são experienciadas por um circuito inteiro de sujeitos como típicos de sua situação social. (Honneth, 2003, p. 260).

O reconhecimento como maneira de interação na pesquisa com coleções pode ser encarado de formas diversas, dependendo dos objetivos, problemáticas e contextos do ato de colecionar. Assim, não podemos deixar de identificar o conflito (Simmel, 2010) constitutivo das formas éticas do colecionismo, atentando para o reconhecimento como uma forma de negociação permanente, que perpassa consensos e dissensos, no processo de pesquisa. Aqui, a ideia de permanência de princípios de dignidade se faz presente através de todo processo de pesquisa do ato de colecionar, não ficando confinada a momentos específicos da interlocução.

A partir deste ponto, buscamos associar esse campo teórico suscitado pela noção dignidade imagética e colecionismo ético à uma experiência etnográfica. Tais construções conceituais no campo do estudo de coleções só fazem sentido quando trazemos

fundamentos empíricos que demonstrem, em maior ou menor medida, situações práticas de pesquisa. A ideia de etnocolecionismo (Rapkiewicz, 2018) vem a aprofundar tais conexões de um paradigma ético no ato de colecionar.

Composições ferroviárias: notas de uma trajetória de pesquisa etnocolecionista

Entre as muitas tipologias de composição, uma, em especial, nos interessa; trata-se das composições de trens. Entre os ferroviários, em linguajar popular e igualmente técnico, uma composição de trem é “o conjunto de veículos de tração (locomotivas) mais seus respectivos vagões ou carros de passageiros.” Isto escreveu o membro de um grupo de ferroviários na internet, em resposta à postagem que havíamos realizado anteriormente na rede social Facebook. O grupo, denominado “Ferroviários da SR-6” - Fotos”, soma 8.400 membros cadastrados, entre os quais nos incluímos. Esse espaço virtual é frequentado por trabalhadores, tais como: funcionários aposentados da Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima (RFFSA), familiares de ferroviários, pesquisadores e outras pessoas interessadas no tema. Nesse sentido, frisamos que interlocutores com quem interagimos, em outras ocasiões, por meio de entrevistas e conversas, também participam de forma ativa daquele ambiente virtual.

O texto da descrição do perfil deste grupo no Facebook identifica que o propósito do espaço virtual é possibilitar o compartilha-

mento de acervos fotográficos pessoais: “Vamos publicar fotos e vídeos ferroviários, eventos e atividades em que convivemos. Tudo aquilo que admiramos na nossa atividade e que podemos compartilhar com os demais colegas da nossa amada ferrovia. E, ainda, lembranças e histórias da memória da estrada de ferro.”

De fato, a publicação de fotos e a participação de membros no fórum de debates são intensas e diárias. Este grupo, mais do que uma coleção de imagens, é um lugar de sociabilidades, reencontros e desabafos entre os ex-colegas de ferrovia. Acompanhar as atualizações da plataforma online, no que concerne à postagem de fotografias e comentários, bem como aos compartilhamentos e curtidas, evidencia, na atualidade, os protagonismos, conflitos e a diversidade de sujeitos imersos neste universo temático, desde diferentes posicionalidades e interesses. Localizar este grupo como um espaço virtual de pesquisa etnográfica é interessante na medida em que a comunidade Ferroviários da SR-6- Fotos sintetiza o cenário contemporâneo de narrativas da crise (Gómez, 2018), através da presença de imagens e discursos sociais atrelados à memória coletiva do trabalho ferroviário no Rio Grande do Sul.

No que diz respeito à ideia de composições temporais, identificamos seu caráter multifacetado e aglutinador, sinônimo da organização e da ordenação de nossos dados etnográficos no formato de coleções multimídias. Assim, ao considerarmos as tipologias de composições específicas, podemos observar suas propriedades organizativas essenciais. A composição fotográfica, por exemplo, procura dar ordem aos fragmentos que

compõem uma imagem: enquadramento, luz, textura, entre outros. Em suma, combinações de elementos diversos que fazem parte de determinada linguagem fotográfica. Nesse sentido, as composições musicais, artísticas ou literárias seguem a mesma lógica da primeira, são todas elas combinações de elementos próprios que apresentam uma preocupação estética e de intencionalidade comunicativa.

As composições de trem, no caso do Rio Grande do Sul, que atualmente percorrem o território sulino, não levam mais consigo carros de passageiros desde 1996. Apenas os trens cargueiros e seus maquinistas ainda viajam solitariamente pelos trilhos, estado à fora. O cenário contemporâneo de transformações, crises e resiliências é o lugar e o tempo de fala destes narradores ferroviários; cruzando narrativas e narradores, temporalidades e discursos sociais associados ao tema da memória ferroviária no Rio Grande do Sul, ensejamos formas alternativas de documentar etnograficamente as biografias de trabalhadores aposentados e outros interlocutores urbanos. A sequência de acontecimentos aqui mencionados realça o cenário de ruínas e abandonos, mas também de reutilizações (e ressignificações) do patrimônio histórico e cultural da ferrovia, a partir de iniciativas memoriais, empreendedoras, criativas e, por vezes, conflituosas.

Nessa direção, registramos inicialmente as narrativas dos aposentados que afirmam que, desde a privatização, houve um enxugamento das operações ferroviárias e da renovação da frota. Também relatam que a falta de manutenção das linhas permitiu

que ramais fechados fossem destruídos, desmontados, abandonados e saqueados. O cenário desolador é comprovado pela observação de locomotivas velhas, vagões precários (verdadeiras sucatas) e estações deterioradas ao longo de toda a malha férrea do Rio Grande do Sul.

As novidades, por sua vez, também não são as mais animadoras para aqueles que seguem desempenhando o ofício de ferroviário dentro da nova empresa gestora. Desde a privatização, foi instaurada uma realidade de precarização das formas de trabalho, com a redução do número de funcionários, além de terceirizações gradativas nas operações de trabalho e logística da empresa concessionária (América Latina Logística). A biografia de ferroviários, famílias, associações de classe e instituições de trabalho sofreram remodelações diante deste quadro.

Na qualidade de entidade do grupo proeminente, localizamos o Sindicato dos Trabalhadores em Empresas Ferroviárias do Rio Grande do Sul (SINDIFERGS), fundado em 1959. A sede desta instituição, situada em Porto Alegre, foi um local visitado muitas vezes ao longo de quase dez anos de etnografia. A entidade, consolidada e reconhecida entre os aposentados, se reinventa pela atuação de homens e mulheres que trabalham e frequentam as delegacias da entidade espalhadas pelos municípios do Rio Grande do Sul. As atividades imersas no cotidiano deste sindicato mediam as relações de trabalho com a empresa concessionária, bem como organizam eventos sociais e comemorativos que reúnem antigos e colegas de profissão. A entidade agencia também

diversas pautas políticas do grupo, realizando discussões e esclarecimentos acerca dos impactos das reformulações nas políticas estatais de seguridade social (como a previdência e a moradia). O Sindicato também realiza debates sobre a fiscalização das condições dos bens oriundos da extinta RFFSA que não são utilizados pela empresa concessionária, buscando alternativas para contornar o cenário de degradação.

O breve relato da atual situação do sistema ferroviário no sul do Brasil destaca características e quadros de referência da memória coletiva (Halbwachs, 2006) deste segmento profissional. Nesse sentido, ressaltamos que a memória coletiva pode ser encarada como uma coleção de experiências vividas, e a narrativa, o gênero enunciativo de escolhas realizadas pelos sujeitos de pesquisa na construção e transmissão de suas próprias imagens. Nessa pesquisa, de um modo geral, Rapkiewicz (2018) abordou as formas de reorganização de vidas no período da velhice e suas narrativas, o exercício da cidadania e o protagonismo de aposentados guardiões da memória coletiva da ferrovia no Rio Grande do Sul, agregando saberes, experiências e coleções pessoais.

Assim, de forma aplicada, a proposta de compor uma coleção etnográfica e garantir seu acesso ao grande público, de diferentes maneiras, através do Museu do Trem, foi uma forma de tributo e restituição aos ferroviários aposentados e suas famílias. Desde o princípio da pesquisa, buscamos estabelecer uma relação consentida de convivência com os sujeitos, homens e mulheres, com os quais passamos a dialogar sobre o tema das memórias e patrimônios ferroviários do sul do Brasil.

Neste itinerário, destacamos que o mesmo conjunto de imagens colecionadas desde 2010 tem sido reorganizado de acordo com as novas finalidades e demandas restitutivas que vão surgindo. Em outra ocasião (Abalos Junior; Rapkiewicz, 2019), em que relatamos a nossa participação no projeto cultural *A tecnologia resgatando a memória ferroviária do Rio Grande do Sul*, apresentamos como exemplo a iniciativa que incluiu a organização de um totem multimídia com mapas interativos A coleção digital, disponível como instrumento pedagógico, instalada no Museu do Trem de São Leopoldo, foi o resultado do trabalho em equipe e da pesquisa de acervo museológico, aplicação e registro em vídeo das entrevistas com aposentados, edição de materiais fotográficos e audiovisuais. O projeto estabeleceu uma proximidade com três ferroviários aposentados: Hélio Silveira (artífice-da-via permanente), Ricardo Reischak (agente de estação) e Moisés Porto (maquinista), que partilharam seus acervos fotográficos familiares, suas narrativas contemporâneas sobre o patrimônio ferroviário e lembranças de trabalho. O lançamento da plataforma, em 2017, foi comemorado pelo fato de que as imagens de suas vidas se tornaram “peças de museu”, conforme apontaram os interlocutores, manifestando contentamento e legitimando a representatividade do projeto financiado com recursos públicos estaduais.

Mais recentemente, em 2020, o acervo documental multimídia foi acionado para a organização de um episódio piloto do *podcast* intitulado *Trilhos Sonoros: Patrimônio Cultural e Memórias Ferroviárias*. O áudio-encontro (adaptado ao contexto de isolamento

social forçado, em decorrência da pandemia de Covid-19) apresentou iniciativas de preservação e valorização do patrimônio ferroviário em diferentes cidades do Rio Grande do Sul e abordou as memórias de trabalho de ferroviários aposentados e suas famílias, contemplando suas visões sobre a contemporaneidade. Reunimos pesquisadores/as, antropólogos/as, e ferroviários/as aposentados, em diálogo a partir de uma contextualização sobre os usos do patrimônio ferroviário em Porto Alegre, Santa Maria e Pelotas. A base dessa discussão são projetos realizados entre 2015 e 2020, voltados ao tema da memória ferroviária. São iniciativas de diferentes ordens: desde publicações acadêmicas até editais e parcerias entre universidades e o poder público, que resultaram em programas de rádio, exposições fotográficas, atividades em escolas, museus e pontos de cultura, e, ainda, em iniciativas amparadas por redes de solidariedade local da comunidade ferroviária (ver Gómez; Rapkiewicz; Eckert, 2019).

Assim, os resultados e desdobramentos desta experiência de colecionamento advêm de arranjos dinâmicos e colaborativos na utilização dos dados etnográficos e das imagens. A constante atualização dos acervos e suas aplicações podem ser características definidoras de um banco de imagens multimídia em Antropologia, interessado e comprometido com as identidades narrativas (Ricoeur, 1991) e participação ativa dos interlocutores. Nessa perspectiva, as composições temporais (Rapkiewicz, 2018) se apresentam como “relações-restituídas”; a coleção foi o resultado aberto da etnografia da duração (Eckert; Rocha, 2013, 2015)

e das interações e itinerários do antropólogo em diálogo com os interlocutores-colecionadores.

Esses acontecimentos também nos revelam que a etnografia participa de contextos que, em princípio, nos pareciam pouco usuais ou de menor relevância, tais como: a internet e as redes sociais. É evidente que a virtualização do mundo é um movimento que, mediado pelas novas tecnologias da informação, arrasta consigo o antropólogo para outras ambiências, as quais devem ser incorporadas como dimensões de nossos campos de pesquisa antropológica. Logo, nossas presenças nestes espaços também pressupõem a nossa participação como indivíduos conectados e inseridos na cultura digital das sociedades contemporâneas. Por conseguinte, os deslocamentos pela cidade, as caminhadas para fotografar, as escutas dos sujeitos que interagem conosco durante a aplicação de entrevistas (entre outras atividades), nos dão acesso a um universo temático concreto e visual, que apresenta extensões virtuais que precisam ser consideradas. Com isso, queremos demarcar que os ambientes virtuais, enfatizando os grupos no Facebook, foram fundamentais para a compreensão da complexidade da duração da memória ferroviária e sua patrimonialização no Rio Grande do Sul.

O conjunto destas experiências narradas atende ao que postulamos como as três dimensões da dignidade imagética: a liberdade, a justiça e o reconhecimento, associadas à prática de colecionamento em Antropologia. Nessa direção, assumimos como fundamentais as sugestões de Rogério Lopes (2017), que,

ao apontar outras dimensões do ato de colecionar como interessantes para a reflexão sobre o tema, nos inspira a pensar o colecionismo para além das práticas documentais, agregando outras variáveis de interesse:

O protagonismo de indivíduos e grupos na constituição contemporânea de coleções de forma viva e dinâmica, como resultado de interações sociais e processos comunicacionais que possuem agência e elegem aspectos do passado tidos como importantes de serem destacados, de acordo com as identidades e interesses dos componentes do grupo. (Lopes, 2017, p. 13).

Essas inquietações associadas ao histórico de pesquisa do Núcleo de Antropologia Visual (Navisual/UFRGS), nas interfaces da Etnografia da Duração (Rocha; Eckert, 2013) e da Etnografia de Rua (Rocha; Eckert, 2003), conformam uma especialização metodológica que legitima a prática do colecionismo etnográfico, na medida em que está inserida em um “quadro de experiência colecionista” (Lopes, 2017, p. 19). Nesse sentido, tais diretrizes balizaram os deslocamentos em campo associados à descrição da biografia de narradores aposentados, colecionadores e militantes do patrimônio cultural ferroviário.

Para conhecermos este universo temático, se faz necessário apresentar a extinta Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima (RFFSA), ao passo em que foi o cenário narrativo de experiências de trabalho vinculado aos transportes no Rio Grande do Sul. A empresa estatal, que empregava 60 mil indivíduos em 1990, embora fosse economicamente deficitária, era presente em muitos mu-

nicípios brasileiros, e seu patrimônio físico incluía maquinários, estações de trem e vilas operárias. A agenda política neoliberal, implementada pelos mandatários do governo brasileiro da década de 1990, originou a desestatização da RFFSA – desenhada no período de presidência de Fernando Collor (1990-1992) e efetivada no governo de Fernando Henrique Cardoso (1994-2001). Em 1997, após a sua privatização, ficou em aberto a responsabilidade da gestão de seus bens inoperantes, já que estes não eram de interesse da nova concessionária, de capital norte-americano, a América Latina Logística (ALL). Apenas em 2007, a promulgação da Lei federal nº 11.483 atribuiu ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) “a responsabilidade de receber e administrar os bens móveis e imóveis de valor artístico, histórico e cultural, [...] bem como zelar pela sua guarda e manutenção” (Brasil, 2007, art. 9º). Desse modo, entre dúvidas, reutilizações e abandonos, configuraram-se muitos conflitos, sendo instituídas narrativas de “‘indignação ferroviária’, isto é, a postura dos/as trabalhadores aposentados e suas famílias [...] perante a crise de sua profissão.” (Gómez, 2019, p. 83).

Nesses termos, a privatização da empresa é evocada pelos aposentados como um evento traumático, encarado com tristeza e classificado como absurdo. Os desdobramentos sociais deste acontecimento, narrado como o “fim da Rede”, são marcados também pelo desemprego e pelo apagamento da cultura material da ferrovia, duas questões sempre presentes nas falas dos ferroviários. Assim, entre as inúmeras formas de durar no

tempo, foi a partir das coleções e narrativas que muitos dos interlocutores mediaram suas imagens através de “composições de experiências temporais” e da comunicação de seus “desejos de memória”. (Rapkiewicz, 2018, p. 143).

Esses indivíduos, que foram confidentes de suas narrativas e histórias de vida, dialogavam a partir do compartilhamento e exibição dos seus arquivos pessoais, recortes de jornal, fotografias de família e objetos da RFFSA. Os encontros etnográficos ocorriam em escritórios ou ambientes rodeados por papéis amarelados e livros, constantemente manipulados pelos aposentados, conforme suas memórias compartilhadas apontassem novas direções e exigissem novos gatilhos narrativos. A segurança pela posse de evidências materiais de um passado marcado pelo exercício da profissão ferroviária e pela valorização deste meio de transporte induziu ao compartilhamento de memórias afetivas, descritas em causos, crônicas e relatos orais. Além de serem detentores das suas próprias coleções, os ferroviários também eram categóricos em apontar o Museu do Trem de São Leopoldo como espaço importante na constituição da memória ferroviária do sul do Brasil, frequentando-o sempre que possível.

Os principais interlocutores da pesquisa são, por conseguinte, lideranças de projetos de memória coletiva do grupo, com destaque para Hélio da Silveira, 78 anos, guardião do “Ferrinho” e participante de inúmeras iniciativas memoriais. O aposentado coleciona lembranças relacionadas ao tema, entre as quais sua cooperação na constituição do acervo do Museu do Trem em

1976, comprovada pelo registro do seu nome na sessão de agradecimentos do primeiro catálogo museológico da instituição. O Museu, além do sindicato, são os lugares simbólicos onde se organizam as redes de sociabilidade privilegiadas pela comunidade ferroviária, em seus encontros e eventos políticos e culturais. Hélio, que circula por estes espaços diariamente, representa a intencionalidade de preservar o patrimônio da ferrovia em Porto Alegre, por meio da consolidação do Ferrinho como aparelho cultural do bairro Humaitá.

A entidade ocupa um prédio verde de dois pisos que antigamente era uma agremiação esportiva,⁷ tendo sido transformada, em 2019, em um ponto de cultura de gestão comunitária financiado pelo estado. O teatro, nesse sentido, agregou aliados em torno da causa. O Grupo Trilhos, que tinha sede na agremiação, foi um coletivo de teatro organizado sob a orientação do grupo de atores Ói Nóiz Aqui Trávez, da Terra da Tribo. Alguns de seus integrantes ofereciam oficinas gratuitas de iniciação cênica à comunidade do bairro Humaitá entre 2003 e 2015. Atualmente, são desenvolvidas oficinas de fotografia documental, álbuns de família e teatro, bem como organizadas exposições fotográficas e atividades virtuais, através dos canais de comunicação do ponto de cultura.

7 A primeira finalidade do Ferrinho foi o incentivo ao esporte, por parte da empresa, como estratégia de afastamento dos ferroviários do alcoolismo. A bebida era um mal que assolava muitos trabalhadores. Embora tenha nascido com essa função, a agremiação também realizou inúmeras outras atividades sociais e culturais em sua sede: eventos esportivos (como as Ferríades), bailes, aniversários, carnavais e desfiles de garotas da ferrovia.

O Ferrinho localiza-se próximo aos trilhos do metrô e ao lado da vila ferroviária, e está inserido no interior das ruínas do antigo complexo industrial da RFFSA. Dentro do imóvel, a partir da janela dos fundos, apontando a paisagem externa, Hélio narra as transformações ocorridas pela desindustrialização da região do 4º Distrito e sua perspectiva acerca das transformações pelas quais a ferrovia passou, ao longo dos anos, no Brasil. Assim, nos mostrou os arredores da localidade, terrenos tomados pelo mato, lotes que antigamente abrigavam as edificações da RFFSA (já demolidas). Nesse contexto, o Ferrinho foi um dos poucos prédios que se manteve em pé, graças à ocupação, conservação e manutenção do espaço pelo aposentado. O prédio, que hoje se encontra tombado pelo município, só foi reconhecido como patrimônio depois de anos de luta e mobilização cultural encabeçada por Hélio. O lugar é um verdadeiro abrigo para as “miscelâneas materiais” da ferrovia e um repositório das memórias do grupo de trabalho. No âmbito do Ferrinho, Hélio coleciona documentos, fotografias e ferramentas laborais, elementos que estão dispostos por todo o prédio.

A aproximação com este grupo se deu em fases, primeiramente o pesquisador buscou identificar e visitar os edifícios e estações ferroviárias desativados ou reutilizados no 4º Distrito (que estavam abandonados ou em estado de ruínas, ou, em alguns casos, ocupados por ferroviários aposentados). Em seguida, buscou acompanhar o cotidiano da vila ferroviária, através de visitas recorrentes e longas caminhadas, introduzidas pela prática da etnografia de rua (Eckert; Rocha, 2003), com o intuito de ob-

servar e fotografar. Neste espaço foram realizadas as primeiras saídas a campo, ainda em 2010, percorrendo as ruas e avenidas do bairro Humaitá, observando e registrando o cotidiano deste lugar e o feito de seus habitantes.

A etnografia da duração realizada pelo antropólogo é, portanto, devedora de histórias vividas que lhe são compartilhadas, e das quais, nós, antropólogos nos apropriamos para produzir teorias e conceitos em base à nossa matriz disciplinar. Narramos histórias vividas quando produzimos descrições etnográficas e com isso, evocamos reminiscências por meio da escrita, de fotografias e de vídeos ou filmes. (Eckert; Rocha, 2013, p. 145).

A apropriação das “histórias vividas” foi delineada com a intenção prioritária de “documentar” oralidades e saberes, mais do que produzir conceitos ou novas teorias para a disciplina antropológica. No entanto, ao aliar o gesto de colecionar antropológicamente orientado pelos “desejos de memória” do grupo à descrição densa de sua etnografia, Rapkiewicz (2018) sistematizou o conceito de etnocolecionismo:

Uma prática de colecionamento engajado, motivado por finalidades coletivas, de conotação pública e política. Assim, a categoria que pretende horizontalizar a prática do antropólogo colecionador ao dos interlocutores (também colecionadores) emerge enquanto classificação de uma motivação (e negociação) subjacente ao ato de colecionar. Etnocolecionadores, logo, seriam aqueles que compõem narrativas e reúnem materiais temporais, através do acúmulo de experiências, papéis e objetos. (Rapkiewicz, 2018, p. 143-144).

Nesse contexto, a proposição do conceito surgiu no sentido de agregar potencialidades ao repertório analítico da Antropologia e ao campo de ação política do patrimônio cultural da ferrovia. Assim, como antropólogo visual engajado, o autor buscou mobilizar as imagens a partir de um “colecionismo ético” (Abalos; Rapkiewicz, 2019), visibilizando identidades narrativas, reminiscências e durações ferroviárias no Rio Grande do Sul, participando na “efetivação de gestos resilientes” (Gómez, 2019, p. 89) desta comunidade de trabalho.

Conclusão

A pesquisa antropológica é criadora de engajamentos, e apenas estes podem resultar em produções que atendam a finalidade prática de construir uma ciência transformadora. Esse “engajar-se”, que tem sentido primordial no trabalho etnográfico, ganha novos contornos ao falarmos do ato antropológico de colecionar. É preciso engajar-se na busca das “práticas” de consentimento e restituição que demandam experiência de estudo com os grupos com os quais nos vinculamos como etnógrafos. Logo, o que tratamos de salientar neste texto, através do relato de nossos itinerários de formação em Antropologia e da apresentação de alguns casos empíricos relacionados à pesquisa de Rapkiewicz (2018), é determinar a posição do antropólogo colecionador como mediador cultural e narrador. Assim, nos identificamos como participantes ativos nos processos de constituição de alianças e relações que duram no tempo, agindo, de certa manei-

ra, como agentes de reatualização e retransmissão de memórias, “mediando redes de sentido, de interpretação e de comunicação” (Eckert; Rocha, 2015, p. 79).

Nesse cenário, a presença dos antropólogos e a postura ética que deve acompanhar todo o processo de construção de coleções etnográficas foram os temas que balizaram o texto, abrindo espaço para a importância e as possibilidades, limitações e formas de atuação profissional no que diz respeito ao colecionismo em contextos antropológicos. Salientamos, ainda, que nossa perspectiva metodológica corresponde à filiação a uma comunidade interpretativa ambientada no Navisual e no Biev (ambos vinculados ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Na qualidade de grupos de pesquisa de Antropologia Urbana e Antropologia Visual e da Imagem, estes são importantes espaços formativos de diferentes gerações de antropólogos brasileiros.

O objetivo de discutir um modo de fazer etnográfico nos conduz a pensar que, em seus primórdios, a disciplina aparecia dotada de um projeto colonizador, porém, na contemporaneidade, a Antropologia tem se constituído como uma ciência humanista aplicada em documentar, mas também em intervir na realidade social, em benefício dos interlocutores e sua dignidade imagética. Ao situar-se diante dos conflitos, abordando as escalas macro e micro, podendo se localizar como aliado que transita por redes de interlocução dinâmicas, o antropólogo colecionador, investido das suas coleções de imagens, pode narrar as suas experiências e a de outros narradores.

Por fim, há um compartilhamento de sentidos entre “dignidade” e “indignação”. Interessante perceber como colecionadores se depararam com situações de crítica ética aos seus trabalhos de investigação durante a história da antropologia. Não cabe, aqui, entrarmos nas inumeráveis (e infelizes) histórias a serem contadas sobre esse tema, mas vale dizer que o ato de se indignar, por parte de nossos interlocutores, é histórico. Tal historicidade se apresenta de variadas maneiras no modo como antropólogos colecionaram relatos, objetos e imagens em uma perspectiva que não dialoga com determinados parâmetros éticos na pesquisa em ciências humanas.

Associar o tema da dignidade ao tema do colecionismo nos faz encarar a ideia de coleção no nível do cotidiano de nossas pesquisas antropológicas. Logo, rememorar o conceito de colecionismo ético (Abalos Junior; Rapkiewicz, 2019) e apresentar a ideia de etnocolecionismo (Rapkiewicz, 2018), cumpriu a função de demonstrar a ressonância das nossas experiências colecionistas (relatadas nos tópicos anteriores) e as práticas restitutivas das nossas etnografias das durações como pontos marcantes da produção científica que praticamos em Antropologia.

Referências

- ABALOS JÚNIOR, José, Luís; RAPKIEWICZ, Yuri S. Práticas de colecionamento e restituição: notas para um colecionismo ético. *Ponto Urbe*, São Paulo, v. 25, n. 25, p. 1-16, dez. 2019.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Luís R. Antropologia e moralidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, 24, p. 110-121, 1994.
- DUBET, François. *Injustiças: a experiência das desigualdades no trabalho*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2014.
- ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza C. Etnografia de rua: estudo de antropologia urbana. *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, v. 4, n. 7, p. 1-22, 2003.
- FRASER, Nancy. Reconhecimento sem ética? *Lua Nova*, São Paulo, n. 70, p. 101-138, 2007.
- GÓMEZ, Guillermo Stefano Rosa. A Indignação ferroviária: Envelhecimento e trabalho em Pelotas/RS. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 20, n. 49, p. 83-121, mai. 2019.
- GÓMEZ, Guillermo Stefano Rosa; RAPKIEWICZ, Yuri S.; ECKERT, Cornelia. Etnografias da duração e os desejos de memória ferroviária no sul do Brasil. *Amazônica*, Belém, v. 11, n. 1, p. 83-109, 2019.
- GOODALE, Mark. Anthropology and human rights in a new key. *American Anthropologist*, v. 108, n. 1, p. 9-83, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- HONNETH, Axel. *A luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2003.
- JARDIM, Denise Fagundes. Alteridades e (In) visibilidades: uma perspectiva antropológica sobre direitos humanos e dignidade. In: JARDIM, D. F.; LOPEZ, L. C. *Políticas da Diversidade: (In) visibilidades, pluralidade e cidadania em uma perspectiva antropológica*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2013. p. 21-38.
- LIMA FILHO, Manuel Ferreira Cidadania patrimonial. *Revista Antropológicas*, Rio de Janeiro, Ano 19, v. 16, n. 2, p. 134-155, 2015.

LOPES, José Rogerio. *Colecionismo, arquivos pessoais e memórias patrimoniais*. Porto Alegre: CirKula, 2017.

RAPKIEWICZ, Yuri S. *Cidades, Patrimônios e Etnocolecionadores: uma etnografia das reminiscências ferroviárias no sul do Brasil*. 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Florianópolis, 2018.

RAPKIEWICZ, Yuri S; ECKERT, Cornelia. Entre trilhos e temporalidades: o tempo do trabalho nas memórias dos ferroviários aposentados de Porto Alegre. In: ECKERT, C.; ROCHA, A. L. C. (org.). *Etnografias do Trabalho Narrativas do Tempo*. Porto Alegre: Pallotti, 2015. p. 276-303.

RICOEUR, Paul. A questão da ipseidade. In: RICOEUR, P. (Ed.). *O Simesmo Como um Outro*. Campinas: Papirus, 1991. p. 11-28.

ROCHA, Ana Luiza C.; ECKERT, Cornelia. *Etnografia da duração*. Porto Alegre: Marcavísal, 2013.

ROCHA, Ana Luiza C.; ECKERT, Cornelia. *A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas*. Brasília: ABA, 2015.

SANTOS, Boaventura de Souza. Uma concepção multicultural de direitos humanos. *Lua Nova*, São Paulo, n. 39, p. 105-124, 2000.

SIMMEL, Georg. *Conflict and the Web of Group Affiliations*. New York: Simon and Schuster, 2010.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura: Notas para uma Antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.



Museu arqueológico e etnográfico: cruzamentos e caminhos para a musealização¹

Marília Xavier Cury²

1 Trabalho apresentado na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 3 e 6 de agosto de 2016, em João Pessoa/PB, GT 021 - Coleções, Colecionadores e Práticas de Representação.

Este texto foi adaptado e ampliado de Cury, M. X. Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão (2016d).

2 Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo.

A inexistência de legislação específica e de normativas se torna preocupante para aqueles que se dedicam cotidianamente à musealização de coleções provenientes de culturas indígenas, para os próprios indígenas e os profissionais de museus. Apesar das lacunas ou ausência de suporte das políticas públicas para a musealização de coleções na atualidade, o museu deve buscar a regularização da tomada de registros visuais e sonoros e a entrada de objetos indígenas nos museus (*musealia*), bem como construir uma política que regule a coleta, entradas, usos e normalização para o sistema documental da instituição, a fim de avançar nas questões inerentes à gestão de coleções. É exatamente no ponto de cruzamento entre o quê, porque e como deve ser feito, as interpretações possíveis (que extrapolam muitas vezes o museu) e as impossibilidades de fundamentos, que a discussão que propomos se faz necessária. O ponto central recai sobre a produção de conteúdos intangíveis a partir do tangível e da musealização no e do contemporâneo. No entanto, igualmente central são os novos olhares sobre as coleções formadas no passado, pois sobre elas recaem outras intangibilidades, sobretudo considerando que tais coleções carregam em si outras concepções de outros tempos que precisam ser reveladas e explicitas no momento atual, além de passar por novos crivos éticos que reconduzam a museografia, a considerar os direitos indígenas na atualidade, revendo o passado criticamente.

Este texto visa, então, discutir os direitos dos povos indígenas na relação com os museus, mas também outras orientações

cabíveis sobre patrimônio indígena, partindo do pressuposto de que legislação e ética devem se complementar. Entendemos que, com isso, avançaremos não somente no debate, mas na prática museal, possivelmente intervindo em outras esferas de atuação da preservação e curadoria, da musealização, das quais os indígenas participam, devendo ser respeitados.

As considerações e os argumentos apresentados partem de pesquisa empírica com grupos indígenas na relação destes com o museu, destacando a centralidade das instituições museais na preservação patrimonial.

Museus e indígenas - novas relações

Há séculos que os museus se relacionam com povos indígenas, porém, o contrário é mais recente.

Não podemos nos esquecer que os museus etnográficos e arqueológicos se constituíram pelo colecionismo, afirmado por saques, pilhagens em conflitos, espólios, trofeus de guerra, ações militares, ora expansionistas *para* e *pelo* colonialismo, mas também decorrentes da colonialidade, conjunto de regras que se manifestam no ideal da economia, do desenvolvimento e crescimento (Mignolo, 2018), muito acentuadamente no presente na versão neoliberal presente também nas universidades e nos museus.

A antropologia, a arqueologia e a museologia são áreas, assim como outras, que vêm se transformando, mas que deixaram marcas do passado nos museus, por meio de coleções formadas sob concepções de outras épocas. A musealização, então, acumu-

la musealidades aos *musealia* coletados no transcurso do tempo, deixando sucessivas e diferentes marcas na museografia.

É por meio da musealização que a mudança de *status* do objeto acontece, caracterizada como a passagem de um meio onde circula para o mundo museal disciplinar e normativo; trata-se da inserção no mundo cultural da preservação pela musealidade. Já a museografia, prática de museu ou museologia aplicada, define-se como conjunto de técnicas e procedimentos metodológicos que estabelecem os sinalizadores de que os *musealia*, “aquilo que nos é apresentado [,] não pertence à vida, mas ao mundo fechado dos objetos” no museu (Desvalles; Mairesse, 2014, p. 70).

Os objetos no museu são desfuncionalizados e “descontextualizados”, o que significa que eles não servem mais ao que eram destinados antes, mas que entraram na ordem do simbólico que lhes confere uma nova significação (o que conduziu Krzysztof Pomian a chamar esses “portadores de significado” de semióforos) e a lhes atribuir um novo valor – que é, primeiramente, puramente museal, mas que pode vir a possuir valor econômico. Tornam-se, assim, testemunhos (con)sagrados da cultura. (Desvalles; Mairesse, 2014, p. 70).

Os *musealia*, por sua vez, são objetos museológicos que passam pela musealidade, atribuição de valores científicos, culturais, simbólicos, objetivos, subjetivos, no momento da seleção (escolha pela musealidade), antes da coleta no lugar de origem ou procedência. Ou seja, “Não basta estar no museu, o objeto necessita tornar-se museológico e fazer parte de uma realidade cultural distinta” (Cury, 2020a, p. 132) daquela da qual foi retirado.

Essa objetivação sistemática das coisas permite estudá-las muito mais a fundo do que se elas permanecessem em seus contextos de origem (campo etnográfico, coleção privada ou galeria), mas também pode apresentar uma tendência fetichista: uma máscara ritual, uma vestimenta cerimonial, uma ferramenta de arar, etc. mudam bruscamente de status ao entrarem no museu. (Desvalles; Mairesse, 2014, p. 70).

Apesar das concepções acima, a musealização é processo contínuo de integração (acúmulo) e manutenção (continuidade) dos objetos no museu, revalidando sua importância museal sob um olhar no presente. Em outras palavras, estamos sempre revalidando, mas também atualizando os motivos pelos quais os objetos se mantêm como *musealia*. Dito de outra forma, se a musealidade constituiu-se em um sistema museal antes visto como fechado, hoje se estrutura em bases disciplinares, mas com outras participações, pois a musealidade é ora excludente – pois retira/omite atributos –, ora cumulativa, uma vez que retem muitas e diversas atribuições de diferentes orientações, de múltiplos contextos e fragmentações sociais, além das visões dos especialistas. “Com isso, temos que colocar em discussão o pós-colonialismo, a descolonização e as conquistas civis em torno do direito à memória e à participação na musealização.” (Cury, 2020a, p. 136).

A musealização compreende olhares de hoje sobre o passado dos museus e das áreas que os constituem interdisciplinarmente. Nesse sentido, e considerando que há inúmeras musealidades (des)concatenadas em um mesmo museu, há muitas falas justapostas, sobrepostas e mesmo opostas ou contraditórias, que

revelam também o colecionismo presente por meio de seus coletores, formadores de coleções. O museu, a partir da curadoria das coleções de culturas diversas, representa essas culturas, mas representa fundamentalmente a si mesmo simbolicamente (Cury, 2020a), ao tempo que manifesta o seu poder a partir da musealidade e musealização dos patrimônios culturais alheios, nos museus de arqueologia e etnologia.

Os museus são o que constroem sobre si, o que agregam, as ideias que selecionam (e omitem, rejeitam) para si, suas políticas (institucional, de comunicação museal, de curadoria e gestão de acervo).

Pela musealidade e musealização, os museus etnográficos e arqueológicos ainda mantêm controle sobre aquilo que é do “outro” e, em certa medida, exercem o controle sobre o “outro”, por meio dos seus objetos, pois preservam, mas o fazem à revelia do conhecimento dos indígenas, na maioria das vezes, e sem contar com o protagonismo indígena como uma prática na musealização.

Hoje, não podemos mais deixar de falar de museus etnográficos e arqueológicos sem considerar a participação indígena nos processos de musealização. E isso tem implicações, tais como: informar os povos, populações e grupos sobre o que está sob a guarda dos museus (coleções arqueológicas e etnográficas) e como se deram as coletas, prestar contas das ações de curadoria empreendidas, realizar curadorias compartilhadas e em colaboração, para que os direitos à musealização sejam reconhecidos e gerem ações de fato.

Na curadoria e na museografia, é preciso garantir o lugar dos indígenas e os pontos de vista dos indígenas – como se veem no museu e como veem aquilo que é seu no museu.

Os museus etnográficos e arqueológicos precisam construir uma pauta nova, um olhar crítico sobre o colonialismo e a colonialidade, mas também retrabalhar a curadoria, rever a política de gestão de acervo, estudar as coleções com outros referenciais, ampliar a base documental, rever os discursos das exposições e das ações de educação, em se tratando das ações que estruturam o museu, abrindo-se à participação dos indígenas e a novas incorporações.

Percurso

Se propomos novas concepções, metodologias, formas, formatos, narrativas e discursos para os museus, estamos afirmando que isso deve se dar também com as participações indígenas em ações conjuntas na musealização, de modo a intervir nos processos curatoriais e na museografia com suas contribuições. As relações dialógicas fazem parte destes processos e, pelo tanto que isso exige e aciona, tais processos dinâmicos de trocas e mútuas influências compreendem também as divergências e conflitos, como as negociações e elaborações de acordos tácitos no rol de interesse da comunicação museológica, subárea da museologia que se ocupa também da expologia e da educação museal, embora não somente, pois seu alcance é maior. A participação e o

que ela envolve é um tema caro à museologia e, obviamente, à comunicação museológica.

As experiências aqui consideradas fazem parte da construção de um pensamento que, na comunicação museológica, traz questões de natureza ética surgidas nas relações que o museu pode/quer engendrar.

Nessa perspectiva, enfrentamos a construção de relações no trabalho conjunto entre os grupos indígenas presentes nas regiões Centro-Oeste e Oeste do estado de São Paulo – Kaingang, Krenak, Terena e Guarani Nhandewa, das TI Icatu (Braúna), Vanuíre (Arco-Íris) e Araribá (Avaí). Trata-se de uma sucessão de ações que acontecem desde 2010, destacando a consolidação no percurso longitudinalmente (Cury, 2016b, 2019b).

Foram muitas as experiências e, em cada uma delas, novas situações para análise das relações entre os indígenas envolvidos e o museu como *locus* cultural e da cultura tradicional. Além dos grupos acima, também foram vários os contatos com os Kaingang da TI Nonoai, em Passo Fundo (RS), por meio das articulações com o pesquisador indígena nascido nesta TI, Josué Carvalho. Esse pesquisador também desenvolveu um pós-doutorado em museologia,³ aprofundando questões pertinentes à musealidade e à musealização, à imaterialidade (aquilo que é sagrado para os Kaingang e o mundo mítico) e materialidade (os objetos), sob o

3 O estudo intitulado *As relações entre o mundo dos humanos e o mundo dos espíritos a partir dos artefatos: o índio, o museu e a musealização do objeto*, desenvolvido de 1/08/2016 a 31/01/2019, esteve vinculado ao MAE-USP, com bolsa CNPq, e ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia (PPGMus-USP), com bolsa PNPd-Capes.

olhar do Kujá (pajé) Jorge Garcia (TI Nonoai), abordagem fundamental para reflexões sobre a musealidade (Carvalho, 2015).

Muitas destas ações foram organizadas entre o Museu Índia Vanuïre e o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), dentre elas o Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus, que ocorre anualmente, assim intitulados:⁴ Questões indígenas e museus – Debates e possibilidades, 2012; Questões indígenas e museus – Enfoque regional para debate museológico, 2013; Museus e indígenas – Saberes e ética, novos paradigmas em debate, 2014; Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão, 2015; Museus etnográficos e Museu indígenas – Diálogo e diferenciação, 2016; Museus etnográficos e indígenas – Aprofundando questões, reformulando ações, 2017; Políticas públicas para ampliação da gestão compartilhada, 2018, e Línguas Indígenas no Oeste Paulista: Aprendizagens, Avanços e Futuro, 2019.

O Encontro, de cujas edições resultou uma série de livros (Cury, Vasconcellos, Ortiz, 2012; Cury, 2015, 2016c, 2016d, 2020b), tem como objetivo realizar discussões conjuntas entre pesquisadores, profissionais de museus e grupos indígenas, com a finalidade de construir caminhos de interação no museu tradicional, mas com trocas e com as contribuições das conquistas dos museus

4 As programações dos Encontros listados encontram-se disponíveis em: <https://www.museu.indiavanuire.org.br/epqim/>.

indígenas.⁵ As experiências museais levantaram diversas questões, muitas delas consolidadas nas edições desse evento.

Nas várias edições do Encontro, participaram, a convite da organização, com recursos públicos da Associação Cultural de Apoio ao Museu Casa de Portinari (Acam Portinari), MAE-USP e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), além dos Kaingang, Krenak, Guarani Nhandewa e Terena das TI Araribá, Icatu e Vanuíre, representantes da TI Apucarana (PR), e da TI Rio Silveira (SP), do Museu Kanindé (edições 2014, 2015, 2016), do Museu Jenipapo-Kanindé (edições 2015, 2016), Casa da Memória do Tronco Velho Pankararu (2014) e Museu Pitaguary (CE) (edições 2016, 2017), e do Museu Kapinawá (PE) (edições 2015, 2016), e do Museu Kuahí (AP) (edição 2015). Os Kujás Jorge Garcia e Maria Constante, com seus dois filhos, da TI Nonoaí (RS), também participaram (edições 2013 e 2014).

Ainda, participações diversas foram importantes, tais como no Fórum de Museus Indígenas do Ceará e Fórum Nacional de Museus Indígenas do Brasil, ambos ocorridos em 2014, no Museu Kanindé, no município de Aratuba (CE). O II Fórum de Museus Indígenas do Ceará e II Fórum de Museus Indígenas do Brasil aconteceram, respectivamente, no Museu Indígena Jenipapo-Kanindé e no Museu Indígena Kapinawá em 2016. O III Fórum Nacional de Museus Indígenas do Brasil foi organizado em 2017

5 Nas regiões paulistas, há quatro museus indígenas em funcionamento: Museu Worikg (Kaingang) e Museu Akâm Orâm Krenak, ambos na TI Vanuíre, Museu-Trilha Dois Povos Uma Luta (Kaingang e Terena) na TI Icatu, e a Casa de Memória (Guarani e Terena), Aldeia Teregua, TI Araribá. Há outros em formação. A esse respeito, ver artigos indígenas sobre seus museus em Cury (2020b).

pela Comunidade de Nazaré, povo Tabajara, em Lagoa de São Francisco (PI).

O que vimos aqui apresentar para discussão são questões relativas à produção de informações durante os trabalhos nas Terras Indígenas, entrando no cotidiano indígena, mas também nos espaços dos museus, visando entender, na musealização, como construímos a musealidade ou a reproduzimos no dia a dia e em cada projeto.

O que se registra (em vídeo, áudio e fotografia) ou recolhe (saberes, objetos, matéria prima) em ações museais nas terras indígenas, individualmente ou em equipe, requer cuidados, pois esse material, a priori, é integrado ao museu. Mas os cuidados concernem principalmente a como registrar e, ainda, aos usos possíveis dos registros e saberes, pontos que devem ser orientados por uma política de gestão de acervo e pelo que entendemos como tecnologias e procedimentos para coleta, entrada, inserção institucional, uso e acesso. O que há de novo, nesse sentido, são as demandas indígenas aos museus, acompanhando suas reivindicações e lutas que vêm se intensificando após a Constituição de 1988, atingindo vários setores (saúde e educação), inclusive o museu. Entre antigas práticas museais, atualizações da antropologia, arqueologia e museologia e as reivindicações indígenas há um trânsito de ideias e práticas que precisa ser afinado.

As políticas culturais museais, apesar dos avanços, ainda necessitam se aperfeiçoar nos aspectos apontados sobre a realidade dos museus e os anseios dos indígenas. No entanto, vimos

trazer uma discussão sobre procedimentos para que os indígenas, individualmente, em grupo e/ou coletivamente, tenham suas autorias, imagens e personalidades preservadas pelo museu e nos espaços do museu, resguardando seus desejos atuais e motivações para as futuras gerações de indígenas e de profissionais que atuem nas instituições envolvidas, considerando o caráter de permanência dos museus (Cury, 2016a). Temos que lembrar: se generalizações são incompatíveis com a diversidade cultural indígena, igualmente nesta situação é preciso ampliar as políticas de forma a dar conta da diversidade no museu, aspecto para o qual a política de gestão de acervo deve atentar também.

Outro ponto cujas atenções das políticas museais ainda devem contemplar diz respeito àquilo que é sagrado aos povos indígenas – objetos de pajé, ritualísticos e outros ligados à espiritualidade e sepultamentos, e também os remanescentes humanos em museus. Tais questões se tornam evidentes quanto à premência de discussão quando, em ações com indígenas em museu para a requalificação de coleções e curadoria compartilhada, se sucederam pajelanças, orientações de guarda e de conservação preventiva, conselhos sobre manipulação e pedidos e recusas para não expor e divulgar (Pereira; Melo, 2020), mas também sobre o sagrado (Barbosa *et al.*, 2020) e a espiritualidade na musealidade e musealização (Cury, 2020a).

Os trabalhos nas terras indígenas, envolvendo os mais velhos, adultos, jovens, crianças, homens e mulheres, narrativas, saberes, revelações, tomadas de imagens diversas em diferentes

ambientes (a casa, o quintal, a mata, áreas e cabanas sagradas, cachoeiras etc.) e manifestações (muitas vezes relacionadas à espiritualidade) requerem muito cuidado e atenção, agora considerando equipes e trocas que se fazem com os indígenas, com os benefícios e entraves próprios da colaboração. Os trabalhos dentro das quatro paredes do museu, por sua vez, podem envolver os mesmos agentes, incluindo o pajé, diretamente envolvente na cultura material, ancestralidade/antepassado, presente-pasado-futuro e espiritualidade manifesta em diversas ações, mas evocada nas formas como os objetos são curados (Cury, 2020a, 2019a, 2018, 2017, 2016b).

Política de gestão de acervo na pauta

Há um descompasso entre os avanços da antropologia, arqueologia e museologia e a museografia que é preciso colocar em equilíbrio. Os museus que vêm trabalhando em colaboração com povos indígenas estão contribuindo com as relações necessárias para aproximações e reorientações de rumos, sobretudo se a parceria universidade e poder público se estabelecer. Há dois exemplos que não podem ser esquecidos sobre a importância da colaboração para as práticas museais. O primeiro, nos EUA, refere-se à Native American Graves Protection and Repatriation Act (NAGPRA), o segundo, no Canadá, ao Turning the page - forging new partnerships between museums and First Peoples - Task Force on Museums and First Peoples (1992), elaborado em colaboração pelas Primeiras Nações e a Associação Canadense de

Museus; além da essência colaborativa do documento, entre os diversos tópicos tratados, há um específico que aborda a *Partnership*. Nuno Porto nos traz um exemplo, também do Canadá, a Rede de Pesquisa Recíproca. Conforme Porto (2016), a Rede é constituída pela parceria entre o Museum of Anthropology (MOA) da Universidade da Colúmbia Britânica, os Musqueam, a Nação Stó:lõ, e o centro U'mista dos Kwakwaka'wakw, visando reunir coleções de diferentes instituições e tornar as classificações indígenas e não indígenas inteligíveis entre si.

No Brasil, há algumas contribuições bastante relevantes nos Museus de Arqueologia e Etnologias das universidades federais de Santa Catarina (UFSC), do Paraná (UFPR) e de São Paulo (USP), e do Museu de Antropologia da Universidade Federal de Goiás (UFG), bem como no Museu Paraense Emílio Goeldi no Pará e no Museu do Índio, no Rio de Janeiro, que envolvem formação de coleções, curadoria de exposições e coleções, catalogação, repatriamento virtual e outras ações, com abordagens diferentes, mas com o protagonismo indígena.

Entre tantas possibilidades, a requalificação de coleções é uma delas, pela amplitude nas construções da musealidade e novas formas de musealização dos *musealia*.

A associação dos povos indígenas às práticas interpretativas das coleções desconstruiria a visão dos coletores e das técnicas museais vigentes e reconstruiria uma nova percepção das mesmas. A apreensão dos objetos etnográficos, enquanto artefatos dotados de uma função e uma significação, sofreria então uma mudança qualita-

tiva, pois seria portadora de um poder evocativo e de mediação. Nessa ótica, os objetos etnográficos seriam apreendidos menos como testemunhos de culturas tradicionais e mais como suportes de um discurso identitário de povos longamente silenciados nessas instituições. (Velthem, 2012, p. 64).

O alcance da requalificação é imenso, tanto pelos conhecimentos produzidos e informações levantadas quanto pelas relações estabelecidas entre os integrantes do grupo participante, e entre o grupo e os profissionais de museus, por um lado. Por outro lado, a requalificação como ação de curadoria se dirige à gestão de coleções, considerando uma política em constante definição, e precisamos da participação indígena para reformulações e atualizações.

Entre opções e inovações em curso, muitas delas envolvendo populações, povos ou grupos indígenas, embora ainda localizadas, os manuais de gestão de coleções tornam-se limitados, aspecto que colocamos a seguir.

Não é objetivo deste texto fazer a crítica aos manuais, eles têm um papel a cumprir. O que se coloca é sua atualidade e pertinência, dentro das circunstâncias trazidas, que tendem a se ampliar. Os manuais precisam ser atualizados ao passo que atualizamos as políticas institucionais e as práticas museais. É importante dizer que os manuais se sustentam na legislação e éticas vigentes, isto é, Código de Ética para Museus do Conselho Internacional de Museus (Icom), legislação profissional do Conselho Federal de Museologia (Cofem), Estatuto Brasileiro de Museus, mas há que

se considerar as recomendações internacionais feitas pela Organização das Nações Unidas (ONU) pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e pela Organização Internacional do Trabalho (OIT). A questão pontual está nos direitos indígenas não somente à musealização, mas, antes de tudo, à musealidade. Um ponto objeto de crítica é que os manuais não atendem às demandas indígenas, e aqui a museologia se faz necessária nas suas diversas vertentes, tais como: a museologia social, a museologia crítica e a museologia indígena, preferencialmente as três, para se chegar aos termos que atendam a autodeterminação⁶ indígena no museu tradicional, pois no museu indígena já está presente pela autogestão.

Nos direitos atuais, ações são levadas a cabo com indígenas nas terras indígenas e no museu. Essa aproximação e a geração de registros e coletas requer consentimento, o que deve ser questionado. Afinal como o consentimento é obtido em uma ação que beneficia os grupos indígenas? Como o consentimento foi construído? Como o próprio consentimento foi registrado? O consentimento envolve quais sujeitos? Consentimento para o quê, para quê, por quanto tempo? Qual o instrumento de registro do consentimento? Foi considerado o direito ao consentimento livre, prévio e informado (CLPI) aplicado ao museu?

A museografia não está preparada para acompanhar esse processo de formação, aquisição e entrada de acervo, dada a situação dos envolvidos – indígenas que vêm

6 Na aplicação no museu da Declaração dos Direitos dos Povos Indígenas (Organização das Nações Unidas, 2007).

sofrendo expropriações de seus lugares sagrados, de seu modo de vida, de sua cultura e saberes por mais de cinco séculos. Isso acontece até hoje em diferentes níveis e planos na sociedade brasileira. (Cury, 2016a, p. 12).

Buscando uma discussão, damos alguns exemplos. Os manuais de documentação museológica orientam que:⁷

1. No que se refere à musealização:

a) Na visão sobre a biografia do objeto – “[...] o objeto passa a ser descrito sob duas circunstâncias: sua vida útil antes de fazer parte do museu e depois, quando ganha novos usos e sentidos dentro do espaço de salvaguarda.” (Padilha, 2014, p. 20).

b) Na visão sobre procedimentos de gestão –

ao ingressar no museu, um objeto passará por um processo de musealização, ou seja, ele deixará de ter uma função cotidiana e passará a ter uma função simbólica. Na prática, isso significa que, inicialmente, ele será avaliado por uma comissão que deverá decidir se deve – ou não – fazer parte da coleção. (Bottallo, 2010, p. 53).

Não queremos que as culturas indígenas sejam tratadas pelos museus tradicionais como exceções, mas como especificidades e diferenças. O museu pode fazer isso, colocando em prática aquilo que defende: a diversidade e as diferenças culturais.

7 Ambos os exemplos estão apresentados em Cury (2016a, p. 12-14).

O marco entre a vida do objeto e os novos sentidos adquiridos no museu, o antes e o depois do ingresso no museu para as culturas indígenas, deve ser ampliado.

O objeto doado ao museu por indígenas – ou seja, escolhido por ele para ser preservado – já tem um valor simbólico atribuído que não se perde (musealidade), como se, na passagem ao museu, o objeto fosse destituído de seus valores essenciais definidos anteriormente por uma coletividade e, ainda, esvaziado politicamente em termos da sua escolha para a musealização. Não raramente, certas questões relativas ao sagrado somente são percebidas e vividas por alguns indígenas, o que impõe um reconhecimento e respeito pelo museu, de modo a permitir acessos definidos. E porque há uma seleção prévia feita pelos indígenas a respeito do que é importante estar no museu, qualquer comissão de avaliação, que deve existir, precisará considerar as escolhas indígenas, mesmo que haja controvérsias geradas por outros pontos de vistas, inclusive os acadêmicos.

O caráter de patrimônio cultural (patrimônio nacional, da humanidade ou universal) é também deveras problemático, posto que todo objeto indígena é, antes de tudo, um patrimônio indígena. Quanto ao uso e acesso do objeto pelo museu, no caso das culturas indígenas, deve-se prever condições e restrições a serem discutidas e estabelecidas com os indígenas para cada caso ou situação, o que pode comprometer o acesso ao público em geral, entendendo acessos a públicos especificados por razões particulares.

2. No que se refere ao uso do objeto no museu:

Para tais definições [sobre aquisição e descarte de objetos museológicos], é necessário o reconhecimento do objeto ou da coleção com a finalidade e a missão do museu que pretende incorporá-lo. Cabe ressaltar que o objeto ou a coleção não devem ter condições e nem restrições para sua utilização, pois, uma vez acervo museológico, seu acesso deve ser permitido ao público em geral. (Padilha, 2014, p. 26).

O que se afirma, e o que queremos debater, é como os museus estão preparados e o que devem considerar para uma política institucional e de gestão de acervo contemporâneas que respeitem os direitos indígenas de musealizar aspectos da sua cultura para as futuras gerações indígenas, especialmente de pajés, e não indígenas; e, ainda, como querem dialogar com os profissionais de museus e com a sociedade da qual fazem parte. Como pano de fundo, temos o papel contemporâneo dos museus e a definição de procedimentos que garantam, no presente e no futuro, os direitos indígenas.

Caminho

Mais do que nunca, os museus precisam trabalhar com os povos indígenas para intervir na política institucional e de gestão de acervo, alcançando todos os níveis da ação museal.

Muitas das reivindicações indígenas são conhecidas – retorno dos pesquisadores sobre os resultados das pesquisas nas quais

fizeram parte como informantes, usos dos objetos e imagens indígenas pelo museu e representações em exposições e publicações, ter voz e falar por si (autorrepresentação). Há, no entanto, outros aspectos a serem considerados, que, apesar da complexidade, dificuldades e limitações, devem ser contemplados, caso a caso, o que a política de gestão deve observar. Referimo-nos aos Direitos da personalidade, Direito à imagem, e Direito autoral individual e coletivo.⁸

Os indígenas têm seus direitos de personalidade e de imagem resguardados bem como o controle do uso da sua imagem, compreendendo a representação fiel ou da sua aparência por meio de fotografias, retratos, pinturas, desenhos, gravuras e outras formas plásticas, caricaturas e elementos de decoração, incluído ainda manequins, máscaras, imagem sonora e gestual, e outras formas de expressão da personalidade. Têm, também, seus direitos autorais individuais ou coletivos garantidos pela Constituição e pela lei de direitos autorais, embora os casos específicos mereçam atenção.

Podemos nos basear nos resultados da discussão do Museu do Índio⁹, em 2013:

- O interesse dos índios por seus acervos documentais e culturais impõe uma nova agenda para as instituições

8 Sobre a problemática desses direitos, à luz da aplicação no museu, para atender às demandas indígenas, ver Cury (2016a, p. 14-16). A propósito de uma discussão sobre a legislação, no que concerne às culturas indígenas, ver Baptista e Valle (2004).

9 Fazemos referências também ao I Encontro de Museus Indígenas de Pernambuco, realizado em 2012, e ao Seminário Políticas Públicas para o Patrimônio, a Memória e os Museus dos Grupos Étnicos e Tradicionais do Ceará, ocorrido em 2009.

públicas de repensar sua relação com os povos indígenas, a partir de demandas para a identificação, reunião e recuperação e acesso a acervos constituídos no passado, depositados em inúmeras instituições, constituindo fundos de referência para a preservação cultural indígena.

- O registro e a documentação cultural, com o uso de diferentes tecnologias, coloca a questão da necessidade de estabelecer critérios sobre o que guardar e para que guardar, bem como levantam a questão do direito de uso das informações e imagens coletadas no passado e no presente. (Museu do Índio, 2013, p. 3).

A formalidade deve ser estruturada, visto que se trata também de formas de proteção, seja dos indígenas, dos profissionais envolvidos, seja das relações entre eles e da instituição que se coloca comprometida com uma função social. Embora a práxis nos apresente muitas dificuldades para que tal concepção política reverta em mudanças políticas para gestões procedimentais e técnicas, uma mudança de cultura institucional deve chegar aos museus, isso está assinalado.

Cruzamentos, integração e equilíbrio

Com a Política Nacional de Museus (Brasil, 2003) e a criação do Instituto Brasileiro de Museus - Ibram (Brasil, 2009), os museus brasileiros passam a um importante processo de profissionalização, por meio de parâmetros sobre como se organizar institucionalmente. Uma orientação fundamental refere-se ao Plano Museológico (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2009), introduzido não como uma novidade, mas

como política pública museal em proveito do desenvolvimento do campo no país – “Art. 44. É dever dos museus elaborar e implementar o Plano Museológico” (Brasil, 2009). No art. 45, temos o conceito tal como segue:

O Plano Museológico é compreendido como ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da vocação da instituição museológica para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento, bem como fundamenta a criação ou a fusão de museus, constituindo instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para a atuação dos museus na sociedade. (Brasil, 2009).

Do art. 45, destacamos o “sentido global e integrador” para a “identificação da instituição museológica”, seus objetivos e organização setorial e por programas.

Entre os programas, traçados interdisciplinarmente para flexibilidade na exequibilidade, trazemos para esta discussão aqueles referentes ao que está posto em discussão: os programas Institucional, de Acervos, de Exposições, Educativo e Cultural e de Pesquisa.

A Política de Gestão de Acervo aborda a importância do acervo e das coleções para a conceituação e operacionalização dos museus, por isso está no cruzamento entre diversos programas do Plano Museológico.

A identificação da instituição e seu estatuto conceitual compreende a gestão política, características institucionais, trajetória

e histórico da formação de coleções e abrangência territorial. As linhas de pesquisa no escopo da cultura material, os estudos de público/recepção e patrimoniais e elaborações sobre colecionismo e colecionamento se colocam no programa de pesquisa. O programa de exposições trata desses processos, podendo estar relacionado ao programa de educação, o qual compreende os projetos e atividades destinados a diferentes públicos. O programa de acervo gerencia a aquisição, salvaguarda e restauração (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2006). De fato, estes programas dizem respeito à curadoria, ações em torno dos *musealia* – formação de coleção, pesquisa, salvaguarda e comunicação museal, aqui destacada como processo sustentado pela política de gestão de acervo, por envolver não somente tudo o que diz respeito aos *musealia*, mas a musealidade e os agentes envolvidos na musealização como curadores, quais sejam:

1. Os profissionais de museu – todos os envolvidos: arqueólogos, antropólogos, museólogos, educadores, conservadores, documentalistas, arquitetos etc.
2. Os visitantes do museu.
3. Os constituents¹⁰ – de quem se fala no museu, os integrantes das culturas relacionadas ao museu. Neste texto os povos originários no Brasil.
4. Os encantados que, desde a espiritualidade indígena, fazem suas contribuições, especialmente por meio dos pajés. (Cury, 2020a, p. 19-140).

10 “Welsh [1988] chama de ‘público visitante’ aqueles que vão ao museu para vê-lo, e de ‘constituents’ aqueles cuja cultura está sendo vista/exposta. Para Welsh, ambos são considerados constituencies.” (Ames, nota 5, p. 58).

A gestão cuida dos objetos no sentido do *status* que adquirem ao serem musealizados, para normalizações na entrada e incorporação institucional, armazenamento, circulação e no que concerne à informação, dando suporte a um protocolo integrado de ação que determine diretrizes e procedimentos a serem incorporados à rotina institucional para consolidação e trato de coleções quanto ao cuidado físico e da informação, assim como seus usos e a potencialização da disseminação da informação.

Desde as contribuições dos manuais, tomamos como base que

Uma Política de Gestão de Acervo deve esclarecer pontos fundamentais sobre o tratamento das coleções desde formas de uso (estudo, exposição, empréstimos institucionais, por exemplo), até o estabelecimento de uma Política de Aquisição que contemple as principais orientações sobre formas de aquisição e tipologia museológica que deve ser incorporada ao museu. Dessa forma, e por oposição, essa política deve orientar sobre eventuais descartes que possam contribuir para dar ao museu uma característica marcante em relação ao tratamento das coleções. (Bottallo, 2010, p. 53).

Ainda temos como referência que

A Política de Gestão de Acervo é um documento extremamente fundamental, que assegura o que a administração de cada museu elege e formata. Trata-se de uma política registrada, que estabelece os parâmetros de aquisição, preservação, uso e descarte do acervo. Esse documento objetiva identificar e selecionar o tipo de acervo que vai ser adquirido e descartado pelo museu, tendo em vista a missão e os objetivos da instituição, a necessidade de

investigação do acervo e os caminhos que devem ser tomados para a sua preservação. (Padilha, 2014, p. 26).

A política de gestão de acervo é o lugar de cruzamento, mas de integração de setores, mas de diálogos e trocas, para a constituição de um museu que se organize no equilíbrio entre sua autoridade, inquestionável, mas com atenção e respeito aos direitos indígenas ao museu, inserindo a autodeterminação e a autorrepresentação em pauta e ação. Assim propomos:

1. Discutir sobre formação, musealidade e musealização de coleções indígenas para sustentar a formulação de políticas públicas e institucionais,
2. Apontar procedimentos para a gestão documental de coleções oriundas de grupos indígenas na atualidade,
3. Estudar criticamente a documentação de momentos passados, sem apagamento dos registros anteriores, o que consistiria em apagamento de expressões do colonialismo e da colonialidade que precisamos manter,
4. Rediscutir representação no museu por meio de exposições, materiais de educação e gráficos e outros amplamente utilizados pela divulgação para a construção de uma imagem institucional, à luz dos direitos indígenas a imagem, personalidade e autoral,
5. Fundamentar a participação indígena na musealização, musealidade e curadoria das coleções formadas no passado, mas também naquelas em formação na atualidade, e

6. Ao lado da representação, promover a autorrepresentação na curadoria, também em publicações e outras formas em que os indígenas falem por si e manifestem suas autonarrativas.

O trecho a seguir corresponde ao depoimento de Dirce Jorge Lipu Pereira, Kaingang (TI Vanuíre, SP), feito em 18 de maio de 2020, sobre o lançamento do livro no qual ela e outros indígenas são autores:

Meu nome é Inã que significa mãe. Sou Kujã [pajé], sou Kaingang. O que significa pra nós, o livro, é nós contando a nossa história, nós mesmos contando a nossa história, do jeito que a gente fala, e o livro vai ser escrito do jeito que a gente fala da nossa cultura, do nosso povo, porque isso é muito importante pra nós que fala da nossa cultura, não é outras pessoa, o que tá escrito no livro é do mesmo jeito, a mesma linguagem que a gente fala, não é a voz do não índio, é a voz do índio, é a voz nossa, nós indígena, isso pra nós é muito importante, porque não é outras pessoa que tá contando a história indígena, é nós mesmo que tamo contando a nossa história, isso é muito importante pra mim, não só pra mim mas para o nosso povo isso é muito importante e nós temos muito orgulho de falar de nós mesmo. Isso é muito orgulho!

Esperamos que a autorrepresentação traga alguma inspiração para o trabalho museológico.

Referências

AMES, Michael. “Cannibal tours”, “glasses boxes” e a política de interpretação. In: OLIVEIRA, João Pacheco de; SANTOS, Rita de Cassia (org.). *De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal*. Trad. Rafaela Mendes Medeiros. João Pessoa: Editora da UFPB, 2019. p. 51-68. Acesso em: 17 jul. 2020.

BARBOSA, Pajé *et al.* O sagrado no museu. In: CURY, M. X. (org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações*. São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuíre, MAE-USP, 2020. p. 37-47.

BOTTALLO, Marilúcia. Diretrizes em documentação museológica. In: *Documentação e conservação de acervos museológicos*. Brodowski: ACAM Portinari; São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 2010. p. 48-79.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Política Nacional de Museus: memória e cidadania*. Brasília: Ministério da Cultura, 2003.

BRASIL. *Lei nº 11.904*, de 14 de janeiro de 2009. Insitui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Brasília: Casa Civil, 2009a.

BRASIL. *Lei nº 11.906*, de 20 de janeiro de 2009. Cria o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, cria 425 cargos efectivos do Plano Especial de Cargos da Cultura, cria Cargos de Comissão do Grupo-Direção e Assessoramento Superiores – DAS e Funções Gratificadas, no âmbito do Poder Executivo Federal, e dá outras providências. Brasília: Casa Civil, 2009b.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Portaria nº 422*, de 30 de novembro de 2017. Dispõe da política Nacional de Educação Museal – PNEM e dá outras providências. Brasília: Ministerio da Cultura/Ibram, 2017a.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Portaria nº 315*, de 6 de setembro de 2017. Dispõe sobre a instituição do Programa Pontos de Memória no âmbito do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM e dá outras providências. Brasília: Ministério da Cultura/Ibram, 2017b.

BATISTA, Fernando Mathias; VALLE, Raul Silva Telles do. *Os povos indígenas frente ao Direito autoral e de imagem*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2014.

CARVALHO, Josué. O museu, o nativo e a musealização do objeto. *Campus*, Brasília, v. 16, n. 2, p. 59-74, 2015.

CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS - ICOM. Disponível em: www.icom.museum. Acesso: 27 jul. 2020.

CURY, Marília Xavier. *Política de acervo*. Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuüre: Proposta preliminar. Tupã: ACAM Portinari; MAE-USP, 2014.

CURY, Marília Xavier (org.). *Questões indígenas e museus – Enfoque regional para debate museológico*. Brodowski: ACAM Portinari; MAE-USP; SEC, 2015. Disponível em: <https://www.museuindiavanuure.org.br/publicacoes/>. Acesso em: 20 jul. 2020.

CURY, Marília Xavier. Direitos indígenas no museu: Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão. In: CURY, M. X. (org.). *Direitos indígenas no museu: Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão*. São Paulo: Secretaria da Cultura; ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2016a. p. 12-22.

CURY, Marília Xavier. Relações (possíveis) museus e indígenas – em discussão uma circunstância museal. In: LIMA, M. F.; ABREU, R.; ATHIAS, R. (org.). *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: UFPE; ABA, 2016b. p. 149-170.

CURY, Marília Xavier (org.). *Museus e indígenas – Saberes e ética, novos paradigmas em debate*. Brodowski: ACAM Portinari; MAE-USP; SEC, 2016c. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/86/74/359-1>. Acesso em: 20 jul. 2020.

CURY, M. X. Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão. In: IV Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus / V Seminário Museus, Identidades e Patrimônios Culturais. Programa e Resumos. Tupã: ACAM Portinari, SEC, MAE-USP, 2016d.

CURY, Marília Xavier. Lições Indígenas para a descolonização dos Museus: Processos comunicacionais em discussão. *Cadernos Cimeac*, Uberaba, Minas Gerais, v. 7, n. 1, p. 184-211, 2017.

CURY, Marília Xavier. La museología y lo sagrado: La resacralización del museo. In: Mairesse, F. (Ed.). *Museology and the sacred*. Materials for the discussion. Paris: Icofom, 2018. p. 60-64.

CURY, Marília Xavier. The sacred in museums, the Museology of the sacred: the spirituality of indigenous people. *ICOFOM Study Series*, Rio de Janeiro, n. 47, p. 89-104, 2019a.

CURY, Marília Xavier. Museu e exposição: O exercício comunicacional da colaboração e da descolonização com indígenas. In: *Museu Goeldi: 150 anos de ciência na Amazônia*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2019b. p. 313-348.

CURY, Marília Xavier. Metamuseologia: Reflexividade sobre a tríade museal, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 9, n. 17, p. 129-146, 2020a.

CURY, Marília Xavier. (org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações*. São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuïre, MAE-USP, 2020b.

CURY, Marília Xavier; VASCONCELLOS, Camilo de Mello; ORTIZ, Joana Montero (org.). *Questões Indígenas e Museus – Debates e Possibilidades*. Brodowski: ACAM Portinari; MAE-USP; SEC, 2012. Disponível em: <https://www.museuindiavanuire.org.br/publicacoes/>. Acesso em: 20 jul. 2020.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (dir.). *Conceitos-chave de Museologia*. Trad. e comentários de Bruno Brulon e Marília Xavier Cury. São Paulo: ICOM Brasil, SEC-SP, 2014.

I ENCONTRO DE MUSEUS INDÍGENAS DE PERNAMBUCO. *Documento final*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2012.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN. Portaria Normativa nº 1, de 5 de julho de 2006. Dispõe sobre a elaboração do Plano Museológico dos museus do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, 11 de julho de 2006. Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/09/portaria_normativa_n_1_de_5_de_julho_de_2006_DOU_de_11_07.pdf. Acesso em: 20 jul. 2020.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS - IBRAM Disponível em: <https://www.museus.gov.br/>. Acesso: 27 jul. 2020.

MIGNOLO, Walter. *Museus no horizonte colonial da modernidade*. Garimpando o museu (1992) de Fred Wilson. Trad. Simone Neiva Loures Gonçalves

e Gisele Barbosa Ribeiro. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 7, n. 13, p. 309-324, 2018.

MUSÉES DE LA CIVILISATION. *Indigenous peoples policy*. Québec, jan. 2015.

MUSEU DO ÍNDIO. *Gestão de acervos culturais em centros de formação, de documentação, de cultura e museus indígenas no Brasil*. Documento final do seminário. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2013.

NATIVE AMERICAN GRAVES PROTECTION AND REPATRIATION ACT - NAGPRA, 1990. Disponível em: www.nps.gov/nagpra/mandates/25US-C3001etseq.htm. Acesso em: 20 jul. 2020.

ORGANIZAÇÃO INTERNACIONAL DO TRABALHO - OIT. *Convenção nº 169*, de 7 de junho de 1989.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS - ONU. *Resolução 42/7*: Retorno ou restituição dos bens culturais a seus países de origem. Conselho de Segurança das Nações Unidas, 5 mar. 1948.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS - ONU. *Declaração das Nações Unidas sobre os direitos dos povos indígenas*. Nações Unidas, 13 de setembro de 2007.

PADILHA, Renata Cardozo. *Documentação museológica e gestão de acervo*. Florianópolis: FCC, 2014. (Coleção Estudos Museológicos, v. 2).

PEREIRA, Dirce Jorge Lipu; MELO, Susilene Elias de. Ética: remanescentes humanos em museus. In: CURY, M. X. (org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações*. São Paulo: SESC-SP; ACAM Portinari; Museu Índia Vanuúre; MAE-USP, 2020. p. 32-36.

PORTO, Nuno. Para uma museologia do sul global. Multiversidade, descolonização e indenização dos museus. *Revista Mundaú*, Maceió, n. 1, p. 59-72, 2016.

REDE de Pesquisa Recíproca. Disponível em: <https://www.rrncommunity.org>. Acesso em: 20 jul. 2020.

SEMINÁRIO POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O PATRIMÔNIO, A MEMÓRIA E OS MUSEUS DOS GRUPOS ÉTNICOS E TRADICIONAIS DO CEARÁ. *Documento final do seminário Emergência étnica*. Fortaleza: Rede Cearense de Museus Comunitários, 2009.

TURNING THE PAGE: Forging new partnerships between museums and First Peoples - Task Force on Museums and First Peoples. Ottawa, Canada: Assembly of First Nations, Canadian Museum Association, 1992.

VELTHEM, Lucia van. O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, Belém, v. 7, n. 1, p. 51-66, 2012.

Biografia dos autores

Andréa Falcão. Doutora em Ciências Sociais pelo PPCIS/UERJ. Mestre em Memória Social pela UNIRIO. Foi Gerente de Museus da Prefeitura do Rio de Janeiro, parecerista do Corpo de Avaliadores do Patrimônio Imaterial da UNESCO, além de atuar como consultora de diversos projetos no campo dos museus e do patrimônio cultural. Atualmente é professora e Coordenadora do Curso de Pós-Graduação em Educação e Novas Tecnologias do Instituto Federal do Rio de Janeiro / IFRJ, onde atua também como diretora responsável pela elaboração e implementação do Plano de Cultura e da Política Cultural da instituição. Seus interesses de pesquisa incluem museus, memória, patrimônio e cultura popular.

Carlos Guilherme Octaviano do Valle. Professor associado 4 do Departamento de Antropologia e Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestrado em Antropologia Social pelo PPGAS/Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, doutorado na University of London, realizado no Departamento de Antropologia (University College London). Entre 2014-15, realizou pesquisa de pós-doutorado no PPGAS/

Museu Nacional (UFRJ). Segue as seguintes linhas de pesquisa: Antropologia do Corpo, da Saúde e Doença, estudos de organizações e grupos de ajuda mútua; Antropologia das Emoções e das Subjetividades, Sexualidades e Identidades; Etnicidade e etnologia Indígena no Nordeste brasileiro.

Cecilia de Oliveira Ewbank. Doutoranda em Artes Visuais (PPGAV/UFRJ), Mestre em História Cultural (PPGH/UFSC), Bacharel em Museologia (UNIRIO) e Coordenadora Técnica do Instituto Burle Marx desde 2021, supervisionando as atividades relacionadas à preservação, acesso, difusão e pesquisa na instituição. Seus interesses de pesquisa incluem a história das coleções, colecionadores e dos museus brasileiros, sobretudo os de caráter antropológico, além do desaparecimento dos museus.

Edmundo Pereira. Graduado em Comunicação Social (PUC/RJ), mestre e doutor em Antropologia Social (PPGAS/MN/UFRJ). Entre 2006-2014, foi professor adjunto do DAN/UFRN. Atualmente, é professor associado 3 do PPGAS do Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atua nos seguintes campos de investigação: etnologia, etnomusicologia, cultura popular, risco e desastre patrimonial, história da antropologia.

Fabíola Andrea Silva. Doutora e Mestre em Antropologia Social e graduada em História. Livre Docente em Arqueologia. É professora e pesquisadora no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, coordena o Laboratório de Estudos Interdisciplinares sobre Tecnologia e Território (LINT-T-MAE/USP) e é pesquisadora do Centro de Estudos Ameríndios

(CEstA-USP). Atua nas áreas de Arqueologia, Antropologia e Museologia, com ênfase em Arqueologia Colaborativa, Etnoarqueologia, Etnologia Indígena, Antropologia dos Objetos e da Tecnologia, Antropologia Museológica. Desde a década de 1990 vem realizando pesquisas etnográficas e (etno)arqueológicas e colaborativas com diferentes povos indígenas (Kaingang, Asurini do Xingu, Xikrin-Kayapó, Terena, Guaikuru, Laiana, Kinikinau e Kayabi).

Felipe Magaldi. Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2012), mestre em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense (2014) e doutor em Antropologia Social pelo PPGAS/Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2018). Foi bolsista FAPERJ Nota 10 e vencedor do Prêmio CAPES de Teses, Área Antropologia/Arqueologia (2019). Realizou pós-doutorados na Universidad Nacional de Córdoba/CONICET, Argentina (2018-2020) e no PPGAS/Museu Nacional, em parceria com a Comissão da Memória e da Verdade da UFRJ (2020-2021). Atualmente, faz pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo (FAPESP, 2021-), com estágio de pesquisa na Università degli studi Roma Tre, Itália (2023-). Entre outros trabalhos, é autor de “Mania de Liberdade: Nise da Silveira e a humanização da saúde mental no Brasil” (Ed. FIOCRUZ, 2020). Atua principalmente nos seguintes temas: saúde mental, memória social e direitos humanos.

José Luis Abalos Júnior. Doutor em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAS/UFRGS). Atualmente realiza um período de Pós-Doutorado (CONICET/2022) na Escuela Interdisciplinária de Altos Estudios Sociales (IDAES) da Univesidad de San Martín (UNSAM) em Buenos Aires, Argentina. Atua principalmente nos seguintes temas: criatividades urbanas e distritos criativos, direito à cidade e gentrificação, imagem e experimentações etnográficas, metodologias de ensino nas ciências sociais e metodologias de pesquisa de investigação social.

Manuel Lima Filho. Mestre e doutor em Antropologia Social e Cultural pela Universidade de Brasília (UnB). Professor associado 3 da FCS/UFG. Pesquisador do CNPq. Atualmente é diretor do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás. Membro do Comitê de Patrimônios e Museus da Associação Brasileira de Antropologia (ABA) e Núcleo Interdisciplinar de Patrimônios, Artes e Memórias – (NIPAM) da UFG. Campos de investigação: patrimônio cultural, coleções, museus e políticas culturais.

Maria Pierro Gripp. Mestre em Antropologia (PPGA/UFF) e bacharel em Museologia (UNIRIO). Desde 2020 atua no Instituto Burle Marx realizando atividades de documentação de acervo, desenvolvimento de projetos e divulgação de coleções. Seus interesses de pesquisa estão relacionados à área de patrimônio, museus, cultura popular e meio ambiente.

Marília Xavier Cury. Mestre e doutora em Ciências da Comunicação. Livre docente em Museologia pela Universidade de

São Paulo (USP). Professora Associada 2, desde 1992 é docente no Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE-USP). Coordenou o Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da USP (2014-6) e foi vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do MAE-USP (2015-6) e presidente da Comissão de Pesquisa do MAE-USP e membro do Conselho de Pesquisa da USP (2019-22). Atualmente é vice-presidente da Comissão de Pós-Graduação em Arqueologia. Coordena o Grupo CNPq InterMuseologias - Interfaces entre Museologias? Comunicação, Mediação, Públicos e Recepção. Participa dos Grupos CNPq Etnoeducação, Patrimônio (UFF) e Cultura e Museologia Experimental e Imagem (MEI - UniRio). Participa da rede de pesquisa Mapeamento de Coleções Etnográficas no Brasil (ABA). Foi premiada com o Prêmio Jabuti (2001); com a Medalha do Mérito Museológico (COFEM) em 2021; com o prêmio CECA Best Prática Award 2021 _ I'm here, and always have been! e com a Medalha de Mérito Museológico Waldisa Russio Camargo Guarnieri (SEC-SP) em 2022.

Michele de Barcelos Agostinho. Doutora em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com estágio doutoral na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHES-S-França). É técnica em assuntos educacionais no Departamento de Antropologia do Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro (MN/UFRJ) e professora na Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro (SEEDUC-RJ).

Patricia Reinheimer. Professora na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRRJ, com formação em Artes e Antropologia Social. Seus temas de investigação giram em torno das expressões e dos processos artísticos, coleções e arquivos pessoais, assim como sobre o estatuto do desenho no campo da antropologia, o desenho como recurso para interagir com os sujeitos de pesquisa e como meio de registro das experiências etnográficas. Atualmente, é coordenadora do Conselho editorial da Edur – Editora da Universidade Rural (UFRRJ).

Renata Montechiare. Mestre e doutora em Antropologia Cultural pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro e bacharel em Produção Cultural pelo Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. Coordena o Programa Estudos e Políticas de Cultura e Diversidade e a Especialização em Cultura e Educação na Faculdade Latino Americana de Ciências sociais – Flacso Brasil.

Wagner Chaves. Antropólogo e músico. Professor do Departamento de Antropologia Cultural e do Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do IFCS-UFRJ. Entre 2010 e 2014 exerceu a função de diretor geral do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore (MTB/UFAL). É pesquisador do Núcleo de Estudos Ritual, Etnografia e Sociabilidades Urbanas (Risu) e autor de “Na jornada de Santos Reis: conhecimento, ritual e poder na folia do Tachico”. Publicou diversos artigos abordando temas

como ritual, poética e performances das expressões populares, etnografia e colecionismo, música, som e arquivo.

Yuri Schönardie Rapkiewicz. Mestre em Antropologia Social (2018) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Bacharel em Ciências Sociais (UFRGS). Atualmente é doutorando em Antropologia (PPGA/UFPB) e pesquisador vinculado ao grupo de pesquisa “Antropologia Visual, Artes, Etnografias e Documentários” (AVAEDOC/UFPB). Foi professor substituto no Campus IV da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e no Departamento de Ciências da Saúde no Campus Caxias, Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Coordenou o projeto “Inventários fotográficos e preservação digital de coleções antropológicas na Paraíba e no Rio Grande do Sul” contemplado na Bolsa Funarte de Estímulo à Conservação Fotográfica Solange Zúñiga 2020. Atuou como Analista do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG). Tem interesse nos seguintes temas: Antropologia Visual, Coleções Etnográficas, Patrimônio Cultural e Memória do Trabalho.

SOBRE O E-BOOK:

Tipologia: Gentium Basic, Roboto Slab
Publicação: Cegraf UFG
Câmpus Samambaia,
Goiânia, Goiás, Brasil.
CEP 74690-900
Fone: (62) 3521-1358
<https://cegraf.ufg.br>

