

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM  
MUSEOLOGIA

Cristiane Landi de Moraes

Conservação Colaborativa: proposições curatoriais a partir da  
coleção de objetos cerâmicos etnográficos Asurini do Xingu

São Paulo

2022

Cristiane Landi de Moraes

*(Versão corrigida. A versão original encontra-se disponível na biblioteca do MAE/USP)*

Conservação Colaborativa: proposições curatoriais a partir da  
coleção de objetos cerâmicos etnográficos Asurini do Xingu

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Museologia.

Área de Concentração: Museologia

Orientadora: Profa. Dra. Fabíola Andréa Silva

Linha de Pesquisa: Teoria e Método da Gestão Patrimonial e dos Processos Museológicos: estudo sobre comunicações, público e recepção.

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação, MAE/USP,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Moraes, Cristiane Landi de  
Conservação Colaborativa: proposições curatoriais  
a partir da coleção de objetos cerâmicos etnográficos  
Asurini do Xingu / Cristiane Landi de Moraes;  
orientadora Fabíola Andréa Silva. -- São Paulo,  
2022.  
189 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação  
Interunidades em Museologia) -- Museu de  
Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo,  
2022.

1. Conservação. 2. Colaboração. 3. Práticas  
museológicas. 4. Objetos etnográficos. 5. Asurini  
do Xingu. I. Andréa Silva, Fabíola, orient. II. Título.

Bibliotecária responsável:  
Monica da Silva Amaral - CRB-8/7681

MORAES, Cristiane Landi de. **Conservação Colaborativa**: proposições curatoriais a partir da coleção de objetos cerâmicos etnográficos Asurini do Xingu. 2022. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovada em 20 de junho de 2022.

Banca Examinadora

Profa. Dra.

\_\_\_\_\_  
Marília Xavier Cury - MAE/USP

Profa. Dra.

\_\_\_\_\_  
Carla Gibertoni Carneiro - MAE/USP

Profa. Dra.

\_\_\_\_\_  
Sílvia Cunha Lima - USP

Profa. Dra.

\_\_\_\_\_  
Fabíola Andréa Silva (Orientadora)

*Aos povos indígenas do Brasil, em especial aos asurini,  
em apoio ao direito à autorrepresentação.*

*Em memória de Vitória e Adriana Landi,  
mulheres que marcaram a minha vida  
e que seguem me inspirando.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço às muitas pessoas que contribuíram para o desenvolvimento da presente dissertação de mestrado.

Sou imensamente grata às mulheres-ceramistas asurini, Matuja e Myrá, que me estimularam a pensar a conservação a partir de outras dimensões.

À Regina Pólo Müller por me receber em sua casa, por mostrar com carinho cada objeto de sua coleção e por dividir as histórias deste acervo que é parte da sua vida.

À Fabíola Andréa Silva por me acolher como sua aluna, pelo direcionamento e pela confiança.

À Silvia Cunha Lima por todos os ensinamentos, pelo incentivo ao longo dos anos e por colocar o MAE/USP em meu caminho.

Sou grata aos membros da banca de defesa deste trabalho, Dr<sup>a</sup>. Carla Gibertoni, Dr<sup>a</sup>. Marília Xavier Cury e Dr<sup>a</sup>. Silvia Cunha Lima que, com suas críticas e sugestões, enriqueceram ainda mais esta dissertação.

À equipe da Biblioteca do Museu de Arqueologia e Etnologia agradeço a gentileza e a disposição para ajudar sempre que preciso, mas em especial, agradeço ao Hélio Rosa de Miranda pelo interesse, pelas ótimas indicações, pela ajuda permanente e socorro imediato.

A todos os funcionários do MAE, especialmente à Karen, Cláudia e Tânia da Seção Acadêmica, mulheres que tantas vezes me auxiliaram na resolução dos trâmites da vida acadêmica.

Aos amigos do PPGMus/USP, Lígia Perroni, Josy Tojo, Camila Aderaldo e Nicholas Betoni, companheiros nesta caminhada, pelas indicações de leituras, pelas conversas e pelo apoio em tantos momentos. Em especial, à querida Tatiana Vasconcelos que esteve sempre presente, iluminando o caminho, incentivando e aconselhando. Obrigada pelas leituras atentas, pelas palavras de incentivo e pelo apoio.

Ao amigo Renato Araújo da Silva pela leitura, comentários e sugestões precisas no meu texto.

Sou muito grata também a todos os professores do PPGMus/USP por compartilharem seus conhecimentos e suscitarem questões para o desenvolvimento deste trabalho.

Ao meu grande companheiro Arnaldo, por compreender minhas inquietações durante o percurso do mestrado, pelas incontáveis leituras, pela parceria, pela paciência e apoio, sempre me estimulando a superar os desafios e seguir em frente.

Aos meus filhos de quatro patas, Granola, Cacau e Snarf, que estiveram ao meu lado em todos os momentos de escrita, tornando essa atividade mais leve em muitas ocasiões.

E por fim, às mulheres da minha vida, Vitória e Adriana Landi, que seguem no meu coração e na minha memória.

## RESUMO

MORAES, Cristiane Landi de. **Conservação Colaborativa**: proposições curatoriais a partir da coleção de objetos cerâmicos etnográficos Asurini do Xingu. 2022. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Esta dissertação apresenta um conjunto de proposições curatoriais para o desenvolvimento de ações de conservação colaborativa. O objetivo principal é indicar caminhos para a elaboração de um projeto sistemático de conservação orientado à preservação do conjunto artefactual cerâmico da coleção Asurini do Xingu formada pela antropóloga Regina Pólo Müller e salvaguardada pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Com a proposta apresentada pretende-se também inspirar conservadores e outras instituições a planejarem e desenvolverem atividades de conservação de acervos etnográficos em parceria com os povos indígenas que os originaram. A elaboração das propostas supracitadas passa pela investigação dos contextos histórico-conceituais que conduziram à formação dos acervos etnográficos, seus modos de tratamento e exibição ao longo da história. A partir de uma abordagem sobre os ideais de preservação que, entre o final do século XIX e início do XX, levaram à separação entre os objetos e as sociedades que os produziram, procuramos compreender as mudanças de paradigmas que contribuíram para o desenvolvimento de ações de colaboração. Ao fazermos isso, lançamos nosso olhar sobre diversas experiências colaborativas de conservação realizadas em diferentes partes do mundo nas últimas décadas. O estudo sobre os parâmetros que orientaram o cuidado dispensado aos objetos etnográficos ao longo da história, associado a uma análise de experiências colaborativas concretas, contribuiu para se pensar ações curatoriais de preservação, considerando o protagonismo dos povos indígenas em toda a cadeia de procedimentos de conservação de bens patrimoniais.

Palavras-chave: Conservação. Colaboração. Práticas museológicas. Objetos etnográficos. Cerâmica. Asurini do Xingu.



## ABSTRACT

MORAES, Cristiane Landi de. **Collaborative Conservation:** curatorial proposals from Asurini do Xingu ethnographic ceramic objects collection. 2022. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This dissertation presents a set of curatorial propositions for the development of collaborative conservation actions. The main objective is to indicate ways for the establishment of a systematic project of conservation oriented to the conservancy of the ceramic artefactual set of the Asurini do Xingu collection formed by the anthropologist Regina Pólo Müller and safeguarded by the Museum of Archeology and Ethnology of the University of São Paulo. With the proposal presented, it is also intended to inspire conservators and other institutions to plan and develop conservation activities for ethnographic collections in partnership with the indigenous peoples that originated them. The establishment of the aforementioned proposals involves the investigation of the historical-conceptual contexts that led to the formation of ethnographic collections, their treatment and exhibition throughout history. Starting from the ideals of preservation which, between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, led to the separation between objects and the societies that produced them, we seek to understand the changes in paradigms that contributed to the development of collaborative actions. In doing so, we cast our gaze on several collaborative conservation experiences carried out around the world in recent decades. The study of the parameters that guided the approach given to ethnographic objects throughout history, associated with an analysis of concrete collaborative experiences, contributed to thinking about curatorial preservation actions, considering the protagonism of indigenous peoples in the entire chain of procedures for the conservation of heritage assets.

Keywords: Conservation. Collaboration. Museum practices. Ethnographic objects. Ceramic. Asurini of Xingu.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - “*Polar Skimo, the Northernmost People of the World*”. *Life-group* apresentado na ocasião da exposição “*Native Peoples of the Americas*”, no *National Museum of Natural History*, em 1957 ..... 11
- Figura 2 - “Exposição Antropológica Brasileira”. Figurações de indígenas do povo Cherente (Tocantins), possivelmente realizadas em gesso pelo do escultor Leon Deprès, no Museu Nacional do Rio de Janeiro, 1882. Fotografia: Marc Ferrez..... 13
- Figura 3 - “Imagem do Novo Mundo”. Xilogravura aquarelada à mão. 22x33cm. *Mundus Novus*, Augsburg, 1505. Johann Froschauer..... 20
- Figura 4 - Índia Tapuia. Pintura a óleo de Albert Eckhout, 1641 ..... 22
- Figura 5 - Índia Tupi. Pintura a óleo de Albert Eckhout, 1641 ..... 22
- Figura 6 - “*Physionomies caractéristiques de quatre Botocudes avec la tête d’une Momie*”. Gravura de autoria de Maximilian, Príncipe de Wied-Neuwied. Gravador: Anton Krüger. Ano de 1822..... 24
- Figura 7 - “*Workroom for Indian Ethnology, A&I Building*”. Sala de trabalho de Etnologia do *United States National Museum*. Ano de 1890 ..... 29
- Figura 8 - “*Early Native American Exhibit in new United States National Museum*”. Sala de exposições do *United States National Museum* com vitrines para exposição dos dioramas (ou *life-groups*) representativos dos povos nativos americanos. Ano de 1911 ..... 35
- Figura 9 - Detalhe de duas vasilhas cerâmicas marcadas com numeração na região interna da borda..... 54
- Figura 10 - Detalhe de um colar asurini mostrando diversas etiquetas de identificação. As mais antigas realizadas por Regina Müller no ano de 1977 correspondem àquelas de formato circular. As demais consistiram em marcações posteriores, realizadas por Fabíola Silva ..... 54
- Figura 11 - Projeto para aquisição de mobiliário adequado ao perfil da coleção e à visitação pública. Vista superior da planta da sala de Reserva Técnica..... 59
- Figura 12 - Projeto para aquisição de mobiliário adequado ao perfil da coleção e à visitação pública. Vista do interior da sala de Reserva Técnica ..... 59
- Figura 13 - Regivaldo Leite da Silva e Sandra Lacerda, membros da equipe técnica do MAE/USP, realizando o levantamento dos objetos da coleção na residência da colecionadora, na cidade de Campinas ..... 60

Figura 14 - A ceramista Ipikiri coletando argila em uma área de depósito.....	63
Figura 15 - À esquerda, Tapira preparando roletes e, à direita, modelando um vasilhame .....	64
Figura 16 - À esquerda, vasilha durante o processo de secagem final e, à direita, o mesmo vasilhame sendo queimado.....	65
Figura 17 - Preparo do pigmento amarelo.....	66
Figura 18 - Processo de pintura e aplicação de resina de jatobá sobre a vasilha .....	67
Figura 19 - Vasilha cerâmica em posição emborcada. Apresenta área de perda da camada de resina e craquelamento elevado nas margens da lacuna.....	68
Figura 20 - À esquerda, uma vasilha completamente fragmentada e à direita, uma vasilha parcialmente fragmentada .....	68
Figura 21 - Vasilha restaurada. Apresenta perda de partes cerâmicas. Colagem aparentemente realizada com Paraloid B72 .....	69
Figura 22 - Vasilha restaurada. Colagem realizada com material indeterminado. Área de perda preenchida com material de coloração branca.....	69
Figura 23 - Borda de uma vasilha cerâmica com presença de material resinoso aderido à superfície.....	70
Figura 24 - Artefatos asurini armazenados na casa da colecionadora .....	71
Figura 25 - Artefatos armazenados em gavetas contendo botões de cravo-da-índia ..	71
Figura 26 - Vasilhas cerâmicas dispostas na sala da residência da colecionadora.....	72
Figura 27 - Outros locais de guarda das pequenas e grandes vasilhas cerâmicas na residência da colecionadora .....	72
Figura 28 - Detalhe de uma vasilha cerâmica e das pequenas perdas da camada de resina de jatobá sobre a prateleira de vidro .....	73
Figura 29 - Conjunto de imagens ilustrativas do agravamento do processo de deterioração da camada de resina de jatobá aplicada sobre a superfície das vasilhas .....	74
Figura 30 - Conjunto de imagens que ilustram o caso de uma vasilha asurini cujo processo de deterioração da camada de resina aplicada sobre a superfície permaneceu estável nos últimos 14 anos .....	75

Figura 31 - Detalhe de uma vasilha cerâmica asurini mostrando o início do processo de perda da camada de resina .....	76
Figura 32 - Detalhe de uma vasilha cerâmica asurini mostrando a camada de resina craquelada e diversas áreas de perda .....	77
Figura 33 - Vasilha cerâmica asurini com perda da camada de resina concentrada em área relativa ao manuseio (parte central do bojo) .....	78
Figura 34 - Vasilha cerâmica asurini com perdas da camada de resina em áreas onde esta se encontra mais espessa. Na imagem à direita é possível notar rugosidades do material resinoso .....	79
Figura 35 - Vasilha cerâmica asurini com perdas da camada de resina em áreas onde esta se encontra mais espessa.....	79
Figura 36 - Vasilhas cerâmicas asurini envolvidas em papel, acondicionadas na residência da colecionadora .....	80
Figura 37 - Detalhes de uma vasilha cerâmica envolvida em papel e de seus fragmentos contidos nesse invólucro .....	80
Figura 38 - Registro da discussão sobre as vasilhas asurini, realizada entre as ceramistas Matuja, Myrá e a conservadora Silva Cunha Lima. Timeí Asurini, filho de Matuja, acompanhou a sua mãe durante as atividades desenvolvidas no MAE/USP .	84
Figura 39 - Superfície externa da vasilha enegrecida com vestígios de fuligem.....	85
Figura 40 - Vestígios de material carbonizado aderido à superfície interna da base da vasilha .....	85
Figura 41 - Registro da discussão sobre detalhes da morfologia do Kumé, realizada entre as ceramistas Matuja, Myrá e a professora do MAE/USP Fabíola Silva .....	87
Figura 42 – A ceramista Myrá discutindo com a conservadora Silvia Cunha Lima a possibilidade de reconstrução de duas montagens de fragmentos de vasilhas .....	88
Figura 43 – As ceramistas Matuja e Myrá discutindo a montagem dos fragmentos de um possível assador .....	90
Figura 44 – As ceramistas Matuja e Myrá realizando procedimento de preenchimento de uma lacuna com gesso .....	90
Figura 45 – As ceramistas Matuja e Myrá na Reserva Técnica do MAE/USP .....	91
Figura 46 - Myrá durante a aplicação de pintura corporal .....	92

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Síntese de proposições curatoriais .....	119
---	-----

## LISTA DE SIGLAS

AICCM	<i>Australian Institute for the Conservation of Cultural Materials</i>
ASM	<i>Arizona State Museum</i>
BAE	<i>Bureau of American Ethnology</i>
CEPAGRI	Centro de Pesquisas Meteorológicas e Climáticas Aplicadas à Agricultura
CMC	Canadian Museum of Civilization
COVID-19	<i>Coronavirus disease 19</i>
FAPESP	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
FFLCH/USP	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
FUNAI	Fundação Nacional do Índio
ICOM	Conselho Internacional de Museus
IIC	<i>International Institute for Conservation of Museum Objects</i>
LINTT-MAE/USP	Laboratório de Estudos Interdisciplinares sobre Tecnologia e Território do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo
MAE/USP	Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo
MAI	<i>Museum of the American Indian</i>
MINOM	Movimento Internacional para uma Nova Museologia
MOA	<i>University of British Columbia Museum of Anthropology</i>
NAGPRA	<i>Native American Graves Repatriation Protection Act</i>
NMAI	<i>National Museum of the American Indian</i>
NMNH	<i>National Museum of Natural History of Smithsonian Institute</i>
PNPI-IPHAN/MINC	Programa Nacional do Patrimônio Imaterial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Ministério da Cultura
PPGMus/USP	Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo
PUCSP	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UNESCO	<i>United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization</i>
UR	Umidade relativa do ar
USNM	<i>United States National Museum</i>
USP	Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	1
<b>Capítulo 1 – Os museus e a antropologia: um panorama sobre as conjunturas que contribuíram para os desafios contemporâneos da relação entre indígenas e museus</b> .....	5
1.1 A relação entre a antropologia e os museus .....	6
1.2 A construção de um imaginário indígena e o aporte dos museus.....	19
1.3 As práticas preservacionistas em .....	27
1.4 O valor cultural da preservação patrimonial para os povos indígenas .....	38
<b>Capítulo 2 – Os asurini e a coleção de objetos formada pela antropóloga Regina Pólo Müller</b> .....	44
2.1 Os asurini do Xingu .....	45
2.2 A coleção etnográfica Asurini do Xingu .....	51
2.2.1 O MAE/USP e o processo de institucionalização da coleção .....	57
2.2.2 O conjunto de artefatos cerâmicos .....	61
2.2.3 Diagnóstico dos artefatos cerâmicos da coleção.....	67
2.3 Uma experiência colaborativa com duas mulheres asurini .....	81
<b>Capítulo 3 – Proposições metodológicas curatoriais em processos colaborativos de conservação</b> .....	94
3.1 O legado colonial e a abertura dos espaços museais à participação indígena	96
3.1.1 Novos enfoques disciplinares em conservação .....	98
3.2 Conservação colaborativa .....	106
3.2.1 Conexões entre a conservação colaborativa e a museologia .....	107
3.2.2 Proposições curatoriais elaboradas a partir de estudos de casos .....	113
<b>Considerações finais</b> .....	164
<b>Referências</b> .....	168
<b>Anexo - Conjuntos artefatuais que compõem a coleção Asurini do Xingu formada pela antropóloga Regina Pólo Müller</b> .....	180
<b>1 Adornos corporais</b> .....	180
1.1 Adornos da cabeça .....	180
1.2 Adornos do tronco.....	181
1.2.1 Colares .....	182
<b>2 Adornos dos membros</b> .....	183
<b>3 Instrumentos musicais</b> .....	184
<b>4 Utensílios e ferramentas</b> .....	185
<b>5 Trançados</b> .....	188

# INTRODUÇÃO



## INTRODUÇÃO

Esta dissertação se insere na linha de pesquisa “Teoria e Método da Gestão Patrimonial e dos Processos Museológicos: estudo sobre comunicações, público e recepção”, do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo (PPGMus/USP) e é fruto da minha experiência no Laboratório de Estudos Interdisciplinares sobre Tecnologia e Território (LINTT) do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP).

As atividades desenvolvidas no LINTT-MAE/USP (2015-2017) voltadas à conservação e restauração de um conjunto de artefatos cerâmicos fragmentados coletados durante projeto (etno)arqueológico colaborativo entre a arqueóloga e professora Fabíola Andréa Silva e os asurini do Xingu resultaram não só na produção de meu trabalho de conclusão de curso<sup>1</sup>, mas na minha inserção no universo temático sobre a necessidade de pensar as práticas de conservação e também produzir informação sobre elas.

A atividade colaborativa realizada com a participação da conservadora Silvia Cunha Lima e de duas mulheres asurini, as ceramistas Matuja e Myrá, vivenciada neste Laboratório, e o acompanhamento como aluna ouvinte na disciplina “Práticas Curatoriais de Acervos Indígenas” do PPGMus/USP, ministrada pela professora Fabíola Silva, foram experiências especialmente importantes para a escolha de minha trajetória acadêmica. Primeiro, porque me levaram a compreender que a cultura material indígena é permeada por significados que transgridem sua materialidade e, segundo, porque despertaram em mim o desejo de refletir sobre a atuação do conservador no trabalho com coleções etnográficas. Foi a partir dos conceitos desenvolvidos durante a disciplina supracitada que pude ampliar meu olhar limitado do trabalho de conservação para uma visão mais abrangente acerca dos aspectos simbólicos dos objetos e do papel social do campo da conservação.

Em busca de reflexão teórica sobre as práticas que compreendem os processos de preservação cultural, ingressei no PPGMus/USP com o intuito inicial de elaborar um procedimento metodológico para a conservação do conjunto artefactual cerâmico que compõe a coleção Asurini do Xingu formada pela antropóloga Regina Pólo Müller, dentro de uma perspectiva de colaboração com a própria comunidade

---

<sup>1</sup> A pesquisa realizada para o trabalho de conclusão de curso (2016) em Conservação e Restauo de Patrimônio Histórico (na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP), na qual me dediquei à investigação das metodologias e materiais adequados aos processos de conservação e restauração de artefatos cerâmicos arqueológicos, compreendeu o tema do tratamento de uma vasilha cerâmica asurini do acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP).

asurini, refletindo sobre as estratégias de conservação de coleções etnográficas no âmbito dos trabalhos colaborativos entre museus e populações indígenas.

Entretanto, em virtude dos limites impostos pelas medidas de segurança implementadas para conter a pandemia do novo coronavírus (COVID-19) e o extenso decurso para a concretização do processo de doação e transferência desse acervo para o MAE/USP, o acesso à coleção ficou prejudicado, inviabilizando a realização de minha ideia original.

Para além destes entraves, os levantamentos realizados no decorrer da pesquisa suscitaram questões que não haviam sido consideradas e que, a meu ver, precisavam ser analisadas e refletidas. Desse modo, mantendo em perspectiva o estudo do conjunto de objetos cerâmicos do acervo Asurini do Xingu em vista da sua conservação em parceria com a comunidade de origem, passei a refletir sobre o tema do planejamento e desenvolvimento de trabalhos de conservação dentro da perspectiva de colaboração com comunidades indígenas, priorizando questões acerca dos pontos fundamentais ensejando a colaboração.

As perguntas que guiaram esta pesquisa foram: Quais os contextos históricos que levaram à preponderância dos conservadores sobre a definição da forma material dos artefatos musealizados? Qual o papel do conservador na contemporaneidade? Quais ênfases devem orientar os tratamentos conservativos e restaurativos dos objetos etnográficos de modo que seus significados simbólicos sejam preservados e comunicados? Como os saberes e conhecimentos indígenas podem ser incluídos na conservação de coleções etnográficas? Como os conservadores de museus têm lidado com as diferentes perspectivas culturais e quais os desafios que se revelam nos processos colaborativos de conservação de objetos musealizados? E, a questão principal que sintetiza as demais: de que forma é possível conduzir os trabalhos colaborativos de conservação e relacioná-los à questão indígena?

Para tentar responder a essas perguntas, o presente trabalho está estruturado em três capítulos. O primeiro, "Os museus e a antropologia: um panorama sobre as conjunturas que contribuíram para os desafios contemporâneos da relação entre indígenas e museus", volta-se à investigação das relações entre a antropologia e os museus, mais especificamente, da antropologia enquanto disciplina que estabeleceu procedimentos teórico-metodológicos que conduziram à formação dos acervos etnográficos e seus modos de exibição ao longo da história, bem como ao estudo sobre a construção de narrativas hegemônicas acerca dos povos indígenas. O mesmo capítulo aborda questões históricas sobre o cuidado dispensado à conservação das coleções etnográficas nos museus e o distanciamento produzido entre esses objetos e os povos que os originaram em consequência de certo ideal de preservação almejado

pelas instituições. Na sequência, a ideia de preservação patrimonial formulada pelo Ocidente é confrontada com referenciais de grupos culturais distintos, por meio da análise da ampliação do conceito de patrimônio.

O segundo capítulo, “Os asurini e a coleção de objetos formada pela antropóloga Regina Pólo Müller”, apresenta a experiência de uma atividade colaborativa no LINTT-MAE/USP, que fomentou e foi ponto de partida para sistematizar as questões norteadoras desta dissertação. O capítulo, também apresenta, a trajetória da população asurini, as lutas desse povo pelo direito ao território e pela sobrevivência, bem como aspectos imateriais de sua produção cerâmica – categoria de objetos que desempenha papel fundamental na afirmação da identidade étnica asurini (SILVA, 2007). O capítulo traz ainda uma breve apresentação do histórico de formação da coleção Asurini do Xingu e o seu processo de institucionalização no MAE/USP. Uma abordagem sobre as questões relativas à tecnologia e modos de produção dos artefatos cerâmicos asurini também é realizada com o objetivo de identificar os aspectos materiais do conjunto cerâmico da coleção e de proceder a um primeiro diagnóstico do estado de conservação deste acervo.

O terceiro e último capítulo, “Proposições metodológicas curatoriais em processos colaborativos de conservação”, investiga, dentro de uma perspectiva de discursividade decolonial das instituições museológicas, as mudanças de paradigmas que levaram a disciplina de conservação a valorizar as perspectivas coletivas acerca do patrimônio cultural e a desenvolver ações de conservação colaborativas. O mesmo capítulo analisa as possíveis contribuições dessas ações para os desafios contemporâneos enfrentados pela museologia.

No quadro geral da minha pesquisa, as leituras sobre casos de colaboração foram as principais fontes de análise para o desenvolvimento do que chamamos de “conjunto de proposições curatoriais”. A seleção de artigos escritos por conservadores de instituições variadas derivou de critérios que consideraram o maior volume de discussões em torno das práticas colaborativas de conservação.

Tais proposições traduzem um esforço de organização que poderá servir de referência para o desenvolvimento de futuras ações de conservação do conjunto artefactual cerâmico da coleção Asurini do Xingu, formada pela antropóloga Regina Pólo Müller, com a colaboração da população asurini.

Finalmente, espero que essa dissertação possa servir como sugestão de ponto de partida para conservadores e/ou instituições que tenham como objetivo desenvolver práticas colaborativas de conservação com comunidades indígenas.

## **CAPÍTULO 1**

# **OS MUSEUS E A ANTROPOLOGIA: UM PANORAMA SOBRE AS CONJUNTURAS QUE CONTRIBUÍRAM PARA OS DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS DA RELAÇÃO ENTRE INDÍGENAS E MUSEUS**

## **CAPÍTULO 1 – OS MUSEUS E A ANTROPOLOGIA: UM PANORAMA SOBRE AS CONJUNTURAS QUE CONTRIBUÍRAM PARA OS DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS DA RELAÇÃO ENTRE INDÍGENAS E MUSEUS**

### **1.1 A relação entre a antropologia e os museus**

A antropologia, disciplina que ao longo de sua história assumiu, em associação aos museus, diferentes trajetórias, delineou procedimentos teórico-metodológicos que contribuíram para as diversas propostas de investigação e exposição de objetos etnográficos, ao longo do tempo.

Os museus ocidentais se formaram a partir dos ideais do período moderno (sécs. XVI e XVIII), mas tiveram suas origens na chamada descoberta do "novo mundo" e, portanto, foram ancorados nos processos exploratórios que culminaram no colonialismo e no eurocentrismo. Surgido após a Revolução Francesa (1789-1793) o conceito de "museu da nação" se propagou pelos estados da Europa, Estados Unidos e América Latina. Apoiados na ideia do patrimônio como elemento representativo da nação, ao mesmo tempo em que participavam como agentes na construção de uma determinada nacionalidade, esses museus excluíam os povos não europeus, classificados como "incivilizados" (KOK, 2018b).

Sob essa ótica etnocêntrica e colonialista, as práticas de colecionamento e a formação de coleções estiveram subsidiadas pela espoliação dos povos indígenas ao redor do mundo (BRUNO, 1999; ONCIUL, 2015). Em meados do século XX, o antropólogo Lévi-Strauss considerou os museus etnográficos "[...] espaços singulares e privilegiados para a pesquisa antropológica, [...] sendo um prolongamento do trabalho de campo [...]" (ATHIAS, 2015, p. 232). Essa posição permitiu que a ciência antropológica e os tratamentos museológicos revissem os processos de formação das coleções apesar do seu histórico colonialista.

Inspirados teoricamente pelo evolucionismo biológico, os primeiros antropólogos conduziram seus estudos sobre as culturas não ocidentais, considerando-as como "selvagens" e "exóticas". As práticas de coleta e os métodos de curadoria e exposição nos museus seguiram o discurso colonial de que os povos indígenas estavam condenados ao desaparecimento, corroborando a ideia de dominância ocidental sobre esses povos conquistados. Desse modo, a cultura material dos povos indígenas foi adquirida e mantida nos museus não só como meio para preservar as evidências materiais dessas populações, em suposto desaparecimento, como também para afirmar as teorias científicas evolucionistas vigentes naquele período (ONCIUL, 2015).

O anseio da sociedade científica europeia da época em buscar as origens dos povos indígenas e seu passado produziu um sentido de urgência em reunir evidências dessas populações (BRUNO, 1999). A ideia de um estudo comparativo entre todas as populações indígenas e suas características peculiares era considerada indispensável para a compreensão da história da “civilização” (RIBEIRO, 1989), uma vez que, nesse período acreditava-se que a “civilização ocidental” estaria no nível mais alto do desenvolvimento humano e que povos considerados em estágios anteriores a essa concepção estariam em níveis de subdesenvolvimento. Com base nessa visão, a civilização europeia estaria, portanto, no alto da cadeia evolutiva, sendo precedida pelos estágios “selvagem” e “primitivo”. Nesse sentido, a coleta de objetos provenientes de diversos povos indígenas consistiu em uma atividade essencial para a aquisição de acervos para pesquisa, tendo sido esses sistematizados pelos museus.

No período correspondente à segunda metade do século XIX, o florescimento dos museus de História Natural foi notável. Denominado como a “idade de ouro” da história dos museus, este período esteve representado pela proliferação desta tipologia de museus, originada a partir dos chamados “gabinetes de curiosidades” (BRUNO, 1999, p. 50). Conforme destacado por Daniel Jenkins (1994), tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, assim como nos países colonizados pelo ocidente, o crescimento dessas instituições em termos de número, tamanho e complexidade se deu de forma significativa. No caso específico das Américas Central e do Sul, o mesmo ocorreu em países como Uruguai, Peru, Colômbia, Argentina, Costa Rica, Venezuela, Chile, Bolívia e Brasil (BRUNO, 1999).

A grande concentração de objetos reunidos nos museus em decorrência do processo de colonização e das expedições de estudo nas colônias não só contribuiu para o crescimento das instituições, como propiciou a segmentação das áreas de estudos e o desenvolvimento de campos específicos do conhecimento, iniciando assim, um processo que modificou a configuração dessas instituições (BRUNO, 1999).

A antropologia, disciplina que teve os museus e suas coleções como importantes alicerces para o desenvolvimento de estudos orientados ao paradigma evolucionista (preponderante no final do século XIX), se desenvolveu nos Estados Unidos a partir da organização de quatro campos de conhecimento específicos: antropologia cultural, antropologia linguística, arqueologia antropológica e antropologia física. Este modelo que tomou como base um conceito de cultura no qual só importavam as coisas que as pessoas faziam porque essas coisas constituíam parte da experiência de vida das próprias pessoas, associado à teoria evolucionista do período, contribuiu para a separação dos acervos museológicos. Como consequência, os artefatos coletados pelos antropólogos foram separados dos objetos tidos como

“arte”, como pinturas e esculturas ocidentais, dando origem aos museus de arte (BALÉE, 2016).

Para além das transformações acerca de seu conteúdo e da consequente criação de novas instituições, a museóloga Maria Cristina Oliveira Bruno (1999) salienta que os museus sofreram modificações também quanto à sua forma, uma vez que os modos de apresentação das coleções foram questionados em decorrência da realização das Exposições Universais. Como expõe a pesquisadora Heloisa Maria Silveira Barbuy:

[...] se constituíam na mais condensada representação material do projeto capitalista de mundo. Reuniam, num mesmo espaço, representações das regiões em expansão (países europeus e Estados Unidos emergentes), das regiões sob pleno regime colonial e das regiões distantes (do ponto de vista imperialista), promissoras fontes de matérias-primas, como a América Latina. Uma verdadeira representação do mundo, tal como concebido pela filosofia dominante (BARBUY, 1996, p. 211).

Mundo este idealizado e que se fazia representar: “[...] o mais materialmente possível, [com reproduções] fisicamente construídas, tridimensionais, palpáveis e visíveis, em forma de exposições” (BARBUY, 1996, p. 212). Ainda sobre as mudanças nas formas de apresentação dos museus, Bruno aponta que: “[...] foi marcante a apresentação dos objetos, classificados especialmente por tipos, procurando demonstrar o desenvolvimento linear da humanidade e os progressos realizados pela espécie humana” (BRUNO, 1999, p. 51).

Sobre a Antropologia, também é importante frisar que, nos Estados Unidos, algumas instituições museológicas estiveram intimamente ligadas ao seu desenvolvimento. Diretamente associados ao mecenato privado e com forte incentivo à pesquisa e divulgação científica, alguns museus assumiram um papel científico relevante no cenário internacional, dentre eles, o *United States National Museum* (1881) – do *Smithsonian Institution* –, o *Peabody Museum of Archeology and Ethnology* (1866), o *American Museum of Natural History* (1870) e o *Field Museum of Natural History* (1876) (BRUNO, 1999; RIBEIRO, 1989).

As práticas antropológicas americanas desenvolvidas no final do século XIX influenciaram sobremaneira os processos museológicos. Com vistas à investigação científica, entretenimento e educação pública, as exposições tinham como finalidade a exposição dos objetos para estudo e apreciação. Para esse fim, o colecionamento da cultura material das populações nativas tornou-se indispensável para a disciplina antropológica, e as expedições, o meio para a formação das coleções (JENKINS, 1994).

Nesse sentido, grandes instituições passaram a promover expedições científicas. Nos Estados Unidos, as expedições tiveram seu início com o *Bureau of American Ethnology*<sup>2</sup> (BAE), tendo sido intensificadas após 1890. Como uma ramificação do *Smithsonian Institution*, o BAE atuou realizando investigações de campo sob a direção do geólogo John Wesley Powell (COLLIER; TSCHOPIK JR., 2019). De acordo com Ribeiro, o BAE tinha, entre suas tarefas prioritárias o colecionamento da “[...] maior quantidade possível de dados sobre os estilos de vida das tribos norte-americanas ameaçadas [...]” (RIBEIRO, 1989, p. 492).

No Brasil, o desenvolvimento dos estudos de antropologia se deu também no interior dos museus. Constituídos como espaços de pesquisa, o Museu Nacional (1818), o Museu Paraense Emílio Goeldi (1866) e o Museu Paulista (1894) formaram seus acervos a partir das investigações realizadas por pesquisadores dedicados à disciplina. Seguindo os modelos importados, estes museus estabeleceram uma prática de diálogo com instituições europeias e americanas (SCHWARCS, 2005), inserindo-se nas concepções científicas vigentes do período.

Empenhados na tarefa de colecionar, os museus brasileiros não só estabeleceram parcerias com naturalistas estrangeiros que aqui atracaram com intuito de coletar amostras para seus países de origem, como promoveram suas próprias expedições exploratórias ao interior do Brasil. A Comissão Científica do Ceará, por exemplo, gestada com o apoio do Museu Nacional e financiada pelo governo imperial, levou naturalistas brasileiros às regiões norte e nordeste do Brasil, entre os anos 1859 e 1861, com o objetivo de coletar espécimes vegetais e animais, descrever a paisagem natural e a geografia das regiões e coletar informações e artefatos relativos aos povos indígenas (KEULLER, 2008).

A ideia vigente nos museus até o final do século XIX era, por meio de objetos, permitir ao observador fazer inferências sobre as estruturas indígenas, verificar os processos sociais, históricos e evolutivos dessas populações e apreciar as “coisas do mundo” (JENKINS, 1994). Mediante a noção de que as culturas deveriam ser representadas em termos visuais e a crença na premissa de que as populações nativas estavam condenadas ao desaparecimento, o preparo das exposições requeria, não só uma gama considerável de objetos, como a documentação precisa das

---

<sup>2</sup> Em 1879, o *Bureau of Ethnology*, mais tarde renomeado como *Bureau of American Ethnology* (BAE), foi estabelecido como uma divisão para a pesquisa sobre os povos nativos americanos. As coleções resultantes das pesquisas de campo realizadas por essa divisão do Smithsonian Institution foram, inicialmente, armazenadas no *United States National Museum* (AUSTIN *et al.*, 2005). Nas palavras de Lévi-Strauss, o BAE foi “[...] uma das maiores criações deste ilustre estabelecimento” e representa um conjunto de “[...] volumes sacrossantos, onde se acha depositado o essencial de nosso saber sobre os índios americanos” (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 57-58).



expedições. Esse enfoque norteou a percepção das grandes instituições sobre a missão de registrar e expor, para a posteridade, as culturas em desaparecimento (FITZHUGH, 1997), tornando as atividades de coleta, classificação e documentação dos objetos, atividades sistematizadas e extremamente detalhadas.

[...] recomendação importante era o colecionamento extensivo de todos os itens que representassem visualmente uma dada cultura e o seu funcionamento através dos objetos que produzia. Dessa forma, a tecnologia, a adaptação ecológica, a vida ritual se tornariam evidentes nas exposições museológicas (RIBEIRO, 1989, p. 494).

Sob esse prisma, torna-se clara a colocação de Bruno sobre a consolidação das experimentações expositivas: “em geral elas [as exposições] foram preparadas a partir da realização de expedições científicas, organizadas pelas grandes instituições já consolidadas na época” (BRUNO, 1999, p. 64).

Seguindo a lógica da representação visual, William Henry Holmes, curador do Departamento de Antropologia do *United States National Museum* (1897-1902), desenvolveu os chamados “*life-groups*” como foco central das exposições etnográficas desse museu. O propósito dos grupos etnográficos de Holmes era representar os povos nativos em seu ambiente natural e promover ao visitante uma noção definitiva e vívida da aparência e condição dessas populações suplantadas pela “civilização”<sup>3</sup> (FITZHUGH, 1997).

Segundo William W. Fitzhugh (1997), diretor do *Smithsonian’s Center for Art and Archaeology*, esse estilo museográfico foi o resultado de um longo processo de experimentações levado a cabo por quase duas décadas. Inspiradas nas apresentações das Exposições Universais europeias da década de 1880 que exibiram pessoas nativas vivas – um modelo de apresentação responsável por inúmeras mortes de indivíduos nativos, vítimas de maus tratos e doenças – as primeiras experiências utilizaram materiais como *papier-mâché* para a construção de figuras que pudessem representar essas pessoas.

Com o intuito de evitar complicações decorrentes do uso de pessoas vivas durante as exposições, assim como os altos custos envolvidos nos cuidados e alimentação desses indivíduos, Holmes decidiu pelo emprego de manequins. O refinamento técnico e artístico alcançado por esse habilidoso cientista foi amplamente

---

<sup>3</sup> Os *life-groups* consistiam em cenários museográficos compostos por manequins, artefatos coletados, entre outros objetos. Um marco desse desenvolvimento foi a criação de doze cenas que ilustraram os povos nativos das Américas para a exibição do governo, no *Pan-American Exposition* em Buffalo, Nova York, em 1901. Para tal exposição, Holmes utilizou, além de suas habilidades artísticas, toda a documentação de campo de que dispunha, como anotações e fotografias, o que permitiu a construção de grupos escultóricos extremamente reais (FITZHUGH, 1997).

reconhecido e significou uma importante contribuição para os propósitos de divulgação científica e educação popular, latentes na época (FITZHUGH, 1997). Uma nota da imprensa popular sobre as criações de Holmes para a *Pan-American Exposition*, em Buffalo (1901), revela esse reconhecimento: “Eles são representações de grupos indígenas em grandes vitrines [...]. Todos igualmente entendem o espetáculo e apreciam; é a ciência facilitada” (BUFFALO EXPRESS, 1901, apud FITZHUGH, 1997, p. 214, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Figura 1 - “*Polar Skimo, the Northernmost People of the World*”. *Life-group* apresentado na ocasião da exposição “*Native Peoples of the Americas*”, no *National Museum of Natural History*, em 1957. Trata-se de uma reedição da exibição originalmente criada por Wiliam Henry Holmes para a exposição realizada em Buffalo, em 1901.



Fonte: Smithsonian Institution Archives, Record Unit 95, Box 44A, Folder: 8, Image MNH-035 (1957).

Com o mesmo objetivo, a seguinte citação, de caráter mais museológico, reforça o modelo preservacionista das instituições naquele período:

Os curadores do museu acreditam que esses grupos transmitem uma compreensão da natureza de determinados povos aos espectadores

<sup>4</sup> No original: “*They are the figures of Indians grouped in big glass cases [...]. All alike understand the spectacle and enjoy it; it is science made easy*” (BUFFALO EXPRESS, 1901, apud FITZHUGH, 1997, p. 214).

mais rapidamente do que qualquer outra forma de ensino já concebida. Eles fizeram esses grupos de forma que possam durar séculos antes de cair em decadência e serem copiados quando houver necessidade. Assim, essas reproduções que imitam a vida dos povos de hoje e de ontem serão transmitidas até o fim dos tempos para aqueles que virão muito depois de nós, quando as tribos representadas tiverem desaparecido (DU PUY, 1913, apud FITZHUGH, 1997, p. 214, tradução nossa)<sup>5</sup>.

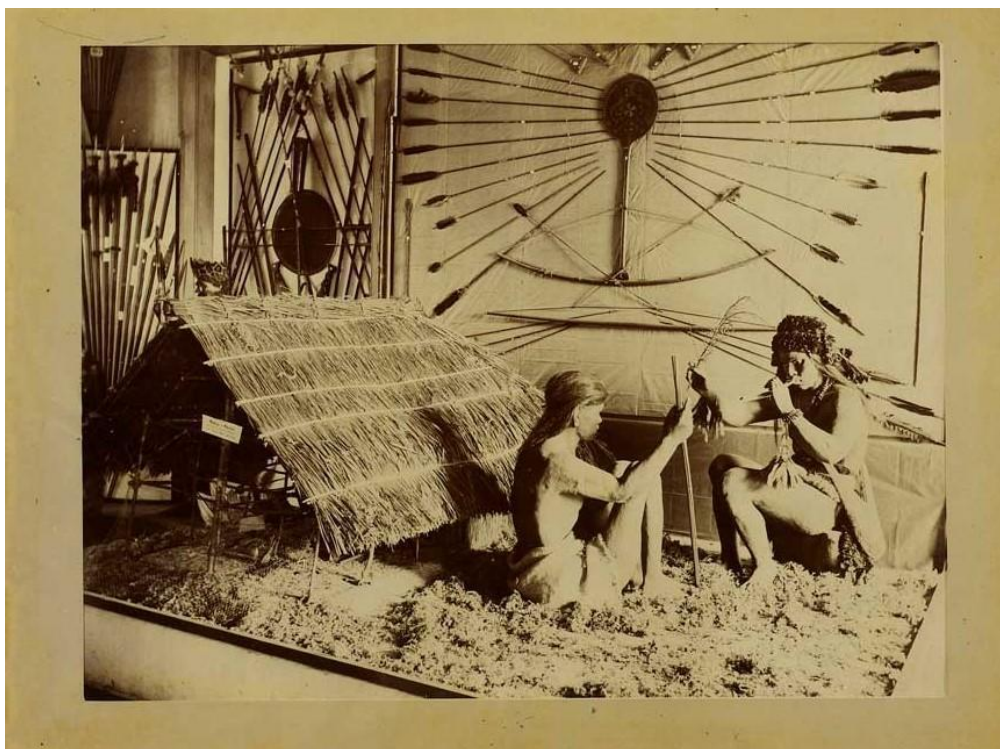
Cabe aqui destacarmos o grande contrassenso: ao mesmo tempo em que o motor dito civilizatório promoveu o massacre, teve a preocupação de criar reproduções daquilo que estava sendo sistematicamente destruído. É como se a preservação da realidade valesse menos do que a sua mera reprodução. Além disso, a ilusão de que essas reproduções pudessem "durar séculos" ou "até o fim dos tempos" resvala na questão da noção de conservação museológica como princípio dado no modelo preservacionista, mas ao mesmo tempo escancara a contradição existente no binômio destruição/preservação.

No Brasil, os métodos expositivos foram inspirados nos modelos estrangeiros. Com a realização da Exposição Antropológica Brasileira em 1882, no Museu Nacional (Rio de Janeiro), figuras em gesso foram produzidas para representar indígenas da etnia Xerente que haviam sido trazidos à instituição para serem estudados e exibidos ao público – junto a outro grupo indígena da etnia dos Botocudos Nak-Nanuk (KEULLER, 2008). As figuras em tamanho natural, produzidas a partir de moldes retirados dos próprios indígenas, despertaram a atenção dos mais de mil visitantes que passaram pelo museu no período da Exposição.

---

<sup>5</sup> No original: “*The curators of the museum believe that these groups convey an understanding of the nature of given peoples to the beholders more quickly than any other form of teaching ever devised. They have made these groups in such a way that they should last for centuries before falling into decay and can be copied when that time comes. So will these life like reproductions of the peoples of today and yesterday be handed down to the end of time to those that worry long after we, and the tribes modelled, have gone on the happy hunting ground*” (DU PUY, 1913, apud FITZHUGH, 1997, p. 214).

Figura 2 – “Exposição Antropológica Brasileira”. Figurações de indígenas do povo Cherente (Tocantins), possivelmente realizadas em gesso pelo escultor Leon Deprès, no Museu Nacional do Rio de Janeiro, 1882. Fotografia: Marc Ferrez.



Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional (1882).

Estas e outras figuras produzidas em *papier-mâché* constituíram partes de cenários representativos da vida cotidiana indígena durante a Exposição de 1882. Muito comuns no período compreendido pelo final do século XIX e início do XX, estas construções cenográficas compostas por figuras em tamanho natural, objetos etnográficos e animais taxidermizados configuraram um determinado conceito de entretenimento, educação popular e divulgação científica. Outro exemplo deste modelo museográfico no Brasil foram os cenários montados por Hermann von Ihering – diretor do Museu Paulista – para a Seção de Etnografia do Estado de São Paulo na Exposição Nacional do Rio de Janeiro, em 1908. Para esta exposição Ihering realizou montagens que incluíam modelos de indígenas Xavantes, Coroados e Caiuás, em tamanho real. “Por essa exibição etnográfica, o Museu recebeu o Grande Prêmio da Exposição de 1908” (GROLA, 2014, p. 116).

A presença e atuação de algumas personalidades nessas instituições determinaram o rumo dos processos museológicos. Ao longo do tempo, seus esforços e princípios ideológicos moldaram determinados procedimentos e, portanto, devem ser

destacados. Além do já citado curador William Henry Holmes, outras personagens serão apontadas no desenvolvimento deste capítulo.

Otis Mason, que também esteve à frente do *United States National Museum* como curador e investigador, promoveu a organização das numerosas coleções deste museu. Dispondo de uma vasta gama de objetos, Mason procurou por “[...] princípios que pudessem unir culturas díspares em uma única estrutura teórica” (FITZHUGH, 1997, p. 219, tradução nossa)<sup>6</sup>, o que corroborou para o emprego do conceito de área cultural dentro da disciplina antropológica<sup>7</sup> (RIBEIRO, 1989).

A estratégia que envolveu os métodos de classificação biológica empregados nesse mesmo museu sobre a cultura material esquimó<sup>8</sup> possibilitou a prospecção de uma síntese etnográfica a partir da qual foi possível confrontar e contrastar formas implementadas por cultura e região. Isso possibilitou a sistematização das coleções de cultura material e dinamizou o estudo comparativo dos objetos (FITZHUGH, 1997). Em outras palavras, organizadas por critérios evolutivos e tipológicos, as coleções fizeram emergir certos padrões que, por sua vez, possibilitaram a prospecção de uma síntese etnográfica (FITZHUGH, 1997; JENKINS, 1994).

[...] museu e exposição definiram assim um novo espaço físico dedicado à exibição, um espaço no qual objetos, fatos e imagens poderiam ser organizados e reorganizados em padrões e esquemas classificatórios nos quais o público poderia ser entretido e educado por meio de espécimes do mundo (JENKINS, 1994, p. 248, tradução nossa)<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> No original: “[...] principles that could unite disparate cultures into a single theoretical framework” (FITZHUGH, 1997, p. 219).

<sup>7</sup> “[...] a noção de área cultural significa que cada região possui um conjunto único de condições que determinam um modo de vida específico” (LECLERC, 1983, p. 31 apud RIBEIRO, 1989, p. 495).

<sup>8</sup> Até o momento, esta era a coleção mais ampla, melhor documentada e com maior dispersão geográfica – fatores que contribuíram para o estudo de Mason (FITZHUGH, 1997).

<sup>9</sup> No original: “[...] museum and exhibition thus defined a new physical space devoted to display, a space in which objects, facts and images could be arranged and rearranged into patterns and classificatory schemes and in which the public could be entertained and educated by means of the world’s specimens” (JENKINS, 1994, p. 248).

Além de Otis Mason, outra personalidade chave para a história dos processos museológicos foi Franz Boas. Antropólogo alemão e curador do *American Museum of Natural History* de Nova York, Boas foi considerado o pai da antropologia moderna<sup>10</sup> e um importante crítico dos critérios expositivos que se apoiaram na ideia de que o ambiente físico determinava os estilos de vida das sociedades (JENKINS, 1994; RIBEIRO, 1989).

Sua sólida produção científica propunha uma vertente distinta daquela baseada em critérios evolucionistas de classificação das culturas. Para esse antropólogo, a Antropologia não era apenas um meio de reconstrução do passado – forjado pelo desenvolvimento evolutivo da civilização – mas “[...] um compromisso interpretativo apropriado para a diversidade de auto-entendimentos e auto-expressões culturais em todo o mundo” (GREENHOUSE, 2010, p. 3, tradução nossa)<sup>11</sup>.

Sob a ótica de Boas, os objetos deveriam ser arranjados de acordo com cada contexto cultural (JENKINS, 1994), ou seja, o fenômeno cultural individual deveria se *sobrepôr* aos processos de síntese que, a seu ver, acabavam sendo determinados pelos interesses específicos do pesquisador. Assim, a individualidade de uma sociedade só poderia ser compreendida por meio do trabalho de campo intensivo (LECLERC, 1883 apud RIBEIRO, 1989). Esta ideia contribuiu para o aumento e, no caso de Boas, até facilitou a movimentação de material cultural e humano das comunidades indígenas para os museus. Em maio de 1888, por exemplo, uma expedição ao Noroeste da América, financiada pelo governo canadense, resultou numa coleção de 200 crânios que, em 1894, foi adquirida pelo *Field Museum of Natural History* de Chicago (ONCIUL, 2015).

A atuação de Franz Boas no *American Museum of Natural History* (Nova York) e no *Field Museum of Natural History* (Chicago) foi determinante para as transformações expositivas ocorridas no cenário museológico. Suas reflexões sobre raça e cultura e o desenvolvimento de suas teorias terminaram por colocar em desuso as ações e processos descritivos desenvolvidos anteriormente por Otis Mason (JULIO, 2016).

---

<sup>10</sup> As ideias de Boas tiveram grande influência entre as décadas de 1900 e 1940. Ele formou muitos alunos que se tornaram expoentes da antropologia como, por exemplo, Ruth Benedict e Margaret Mead. Esta última contribuiu, por meio da realização de um trabalho de campo em Samoa, na Polinésia Ocidental (1925-26), para a compreensão dos elementos que moldam a expressão humana, em especial na fase da adolescência. Em 1928, Mead concluiu que o fenômeno da adolescência só poderia ser explicado em termos do “ambiente social”. A partir de então, o texto publicado por essa pesquisadora e prefaciado por Boas tornou-se um dos mais influentes textos antropológicos do século XX e parte da afirmação do relativismo cultural boasiano (FREEMAN, 2017).

<sup>11</sup> No original: “[...] an interpretive commitment appropriate to the diversity of cultural self-understandings and self-expressions the world over” (GREENHOUSE, 2010, p. 3).

Cabe frisar que, assim como outros pensadores da época, para além de suas teorias, Boas compartilhou da ideia de divulgação científica mencionada anteriormente – mentalidade que, como vimos, representou um importante impulso para as transformações museológicas. Imbuído dessa mentalidade, este antropólogo lecionou e escreveu sobre antropologia para o público em geral e se preocupou com o papel educacional dos museus (GREENHOUSE, 2010). Segundo Bruno, este antropólogo chegou, “[...] inclusive, a instituir uma tipologia hierárquica em relação às exposições [...]” (BRUNO, 1999, p. 62), a qual a autora apresenta na seguinte ordem: entretenimento, instrução e pesquisa, respectivamente.

Além de construir uma divisão hierárquica para as exposições, Boas inovou na apresentação museográfica. Com base em sua teoria, promoveu novas experimentações usando os *life-groups* criados anteriormente por Holmes e produziu um novo formato para esse estilo de apresentação que se popularizou e suplantou outros tipos de exposições (FITZHUGH, 1997). A exposição dos diversos grupos culturais em seus próprios contextos – e não mais numa sequência evolutiva – trouxe ao campo museal uma nova perspectiva de representação, na qual o objeto deixou de ser o centro das atenções. Em outras palavras, o ponto focal das exposições foi transferido do objeto para a cena, em sua totalidade, resultando assim, numa abertura a inúmeras possibilidades de linguagens expositivas (BRUNO, 1999; JENKINS, 1994).

Embora no início do século XX as teorias evolucionistas tenham começado a dar lugar ao relativismo cultural, neste mesmo período, no Brasil, os museus de História Natural ainda permaneciam impregnados pelos ideais de um darwinismo social. Dirigidos por simpatizantes destas teorias, os grandes museus brasileiros (Museu Nacional, Museu Paulista e Museu Paraense) continuavam empenhados em desvendar o enigma da evolução humana.

O incentivo à adoção das teorias do racismo científico por estas personagens estava diretamente relacionado aos debates sobre a construção da nação brasileira nos primeiros anos da República. Desse modo, o pensamento antropológico voltado à questão racial foi incorporado ao discurso de cientistas brasileiros que acreditavam que o processo de miscigenação acabaria por degenerar a sociedade e a nação em formação – fenômeno que deveria ser evitado.

Três grandes representantes das teorias sobre distinção e desigualdade entre as raças humanas nas instituições museológicas brasileiras foram: Ladislau Netto, João Batista Lacerda<sup>12</sup> – responsáveis pela administração do Museu Nacional do Rio de Janeiro, entre os anos 1870-1893 e 1895-1915, respectivamente – e a figura de

---

<sup>12</sup> João Batista Lacerda, médico e antropólogo, ministrou o primeiro curso de antropologia do Brasil no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, em 1877 (KEULLER, 2008).

Hermann von Ihering na direção do Museu Paulista (1895-1916). O desejo deles em transformar os museus que geriam em grandes instituições de pesquisa estava intimamente associado à preocupação em superar o atraso da recém República.

Desse modo, seus esforços se deram no sentido de alinhar os processos museológicos aos modelos internacionais de referência das nações “civilizadas”, que enfatizavam a inferioridade dos povos indígenas. A atuação destes personagens frente à direção dos museus brasileiros levou não só ao incremento dos acervos etnográficos nessas instituições, como às reformulações nos modos de organização das coleções, à implantação de novos métodos expositivos e ao desenvolvimento dos estudos de antropologia nestes espaços.

Ainda no início do século XX, mais especificamente a partir das décadas de 1920 e 1930, os museus deixaram de ser vistos pelos antropólogos como locais privilegiados para a pesquisa, sendo suplantados pelos departamentos de antropologia social e cultural das universidades (VASCONCELLOS, 2012). O deslocamento das pesquisas para estes espaços se deveu ao rápido desenvolvimento da ciência antropológica que não encontrou nos museus ressonância para seus novos interesses. Voltadas ainda à ideia de exibir apenas o caráter “funcional” dos objetos etnográficos, sem lidar com os problemas da evolução cultural do homem e seu ambiente, as exposições museológicas deixaram de refletir os avanços teóricos da Antropologia e, portanto, de contribuir com seus interesses (COLLIER; TSCHOPIK JR., 1954).

A ramificação dessa disciplina em novas especialidades representou o esforço em transgredir sua raiz naturalista em favor da construção de uma ciência da cultura (LEROUX-DHUYS, 2009). Essa transgressão levou os antropólogos a se desinteressarem, cada vez mais, pelos problemas históricos e pela Etnologia descritiva, culminando na diminuição dos estudos de cultura material que, até então, constituíam o cerne das atividades dos museus (COLLIER; TSCHOPIK JR., 1954).

No Brasil, a diminuição dos estudos de cultura material ocorreu a partir da década de 1930 e teve como estímulo tanto o distanciamento entre a Antropologia e os museus, uma vez que a ênfase da disciplina recaiu sobre as práticas de campo<sup>13</sup>, quanto às questões acerca da sociedade nacional – mais especificamente, o debate sobre a identidade nacional que, nos anos 1930, durante o Governo de Getúlio Vargas, devido à relevância política da preservação do patrimônio cultural para o Estado, se voltou à valorização dos acervos museológicos relativos à história nacional, patrimônio este erigido pelas elites da época.

---

<sup>13</sup> A ênfase no trabalho de campo foi difundida no país pelos discípulos de Franz Boas (KEULLER, 2008).



Esse declínio foi acompanhado pela reorientação museológica às questões e problemáticas estéticas que, por sua vez, passaram a determinar a organização das coleções. A virada epistemológica da disciplina antropológica para uma ciência cultural só se refletiu mais tarde nos museus, devido à influência de Marcel Mauss (1872-1950), Paul Rivet (1876-1958) e Georges Henri Rivière (1887-1985)<sup>14</sup>.

Comprometidos com as novas preocupações sociais da ciência antropológica e impulsionados pela ideologia comunista da época, Rivet e Rivière recorreram à prática museológica como meio para a divulgação de seus ideais, protagonizando assim importantes mudanças no cenário dos museus etnográficos franceses. Focados nos valores humanistas e com o intuito de informar e educar a sociedade, ao propor o estudo das populações colonizadas, esses homens romperam com o positivismo do século XIX e iniciaram um movimento de conscientização em favor da cultura desses povos (JAMIN, 2009).

Esse movimento resultou na criação de dois importantes museus, o *Musée de l'Homme* (1937) e o *Musée National des Arts et Traditions Populaires* (1937), ambos parte de um grande projeto etnográfico formulado por Rivet e Rivière. A intenção desses museus era criar uma espécie de laboratório: um centro de conservação e pesquisa voltado à educação popular, com ênfase na humanidade (SHERMAN, 2004) – colocando a Etnologia, agora consolidada e institucionalizada, num lugar de responsabilidade para com a alteridade cultural (JAMIN, 2009).

Acompanhados por outras personalidades<sup>15</sup>, Rivet e Rivière protagonizaram o que Bruno chamou de “revolução na ordem museológica” (BRUNO, 1999, p. 66). Segundo a autora, no curto período de tempo em que esses profissionais atuaram, os processos museais foram transformados. A união de suas ideologias políticas aos procedimentos científicos contribuiu para a estruturação de novos modelos preservacionistas, colocando as instituições museológicas no mesmo caminho das ciências, ou seja, numa condição de consciência da própria sociedade (JAMIN, 2009). Ainda de acordo com Bruno: “com o surgimento do *Musée de l'Homme*, as pesquisas em ciências humanas e por consequência as sociedades que eram alvo destes

---

<sup>14</sup> Marcel Mauss foi sociólogo e um dos fundadores da primeira escola de formação socialista da França (1899). Suas reflexões influenciaram os trabalhos de Rivet e Rivière. Paul Rivet foi secretário geral do Instituto de Etnologia, titular da cátedra de antropologia e diretor do *Musée d'Ethnographie du Trocadero*. Por sua vez, George Henri Rivière foi museólogo e o primeiro diretor do *International Council of Museums* (ICOM). Juntos, Rivet e Rivière trabalharam para a reorganização do *Musée d'Ethnographie du Trocadero*, convertido mais tarde em *Musée de l'Homme* e combateram temas como racismo, fascismo e imperialismo (JAMIN, 2009).

<sup>15</sup> Segundo Bruno (1999), o grupo liderado por Paul Rivet incluía nomes como Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide, Alfred Metraux, André Leroi-Gourhan (profissionais das áreas de arqueologia e etnologia), assim como o já mencionado Georges Henri Rivière e Yvonne Oddon (profissionais da área museológica).

estudos ganharam ao mesmo tempo uma ‘tribuna’ e uma ‘vitrine’” (BRUNO, 1999, p. 67).

Entretanto, as conjunturas políticas da época produziram fortes pressões políticas contrárias às ideologias desses profissionais, resultando no afastamento e perseguição dos envolvidos. Ainda assim, os trabalhos de Paul Rivet e Georges Henri Rivière influenciaram sobremaneira as instituições museológicas. Seus esforços acabaram por colocar os museus num caminho orientado a novos processos institucionais que, mais tarde, contribuíram para a organização de processos museológicos mais abertos à sociedade (BRUNO, 1999). Os rumos destes processos serão comentados no terceiro capítulo desta dissertação.

## **1.2 A construção de um imaginário indígena e o aporte dos museus**

Ao longo dos séculos, diversos processos discursivos estiveram associados à construção de um imaginário indígena. Arte, Ciência e Museus exerceram papel relevante, estabelecendo relações que legitimaram a imagem difundida sobre os povos indígenas – a de que esses povos eram “exóticos”, “primitivos” e “selvagens”.

A arte forneceu os subsídios necessários para a elaboração de uma série de imagens que acompanharam relatos e registros acerca do “Novo Mundo” e estas foram utilizadas para representar os indígenas que habitavam as “novas terras”. Pinturas e desenhos ilustraram crônicas e livros de viagem que circularam pelo continente europeu nos primeiros séculos da colonização. Imagens fantasiosas, muitas vezes elaboradas por pessoas que sequer estiveram na América (MOURA, 2012), exprimiram o espanto dos primeiros viajantes europeus diante do desconhecido e exótico mundo recém descoberto.

Inspiradas em modelos imagéticos medievais e renascentistas, tais imagens configuraram um modo de representação “genérico” acerca dos povos indígenas. A abstração das especificidades culturais acerca de cada etnia, associada à inserção de elementos como o canibalismo, contribuiu para a caracterização dos indígenas como povos detentores de uma cultura simples e inferior à cultura europeia<sup>16</sup>. A construção desta imagem selvagem e degradante foi utilizada, inclusive, para justificar a intervenção colonialista “civilizadora” (CHICANGANA-BAYONA, 2017a).

---

<sup>16</sup> Com o objetivo de reforçar o pressuposto sobre a inferioridade dos povos indígenas, o canibalismo como atividade cotidiana realizada para fins de alimentação foi um elemento amplamente empregado nas imagens produzidas durante o período colonial (CHICANGANA-BAYONA, 2017a).

Uma das primeiras representações acerca do indígena brasileiro foi a xilogravura de Johann Froschauer utilizada para ilustrar a versão apócrifa *Mundus Novus*. Esta imagem (Figura 3), produzida a partir da carta sobre a primeira viagem de Américo Vespúcio ao Brasil, constitui exemplo tanto sobre as imagens elaboradas por pessoas que jamais estiveram no continente americano quanto sobre o emprego da antropofagia como elemento utilizado para reforçar o contraste entre os indígenas “selvagens” e os europeus “civilizados” (CHICANGANA-BAYONA, 2017a).

Figura 3 - “Imagem do Novo Mundo”. Xilogravura aquarelada à mão. 22x33cm. *Mundus Novus*, Augsburg, 1505. Johann Froschauer.



Fonte: Estadão (2015)

Representações a partir de observações diretas das “novas terras” e das pessoas que as habitavam passaram a ser produzidas somente a partir do século XVII, quando artistas europeus acompanharam as expedições exploratórias ao “Novo Mundo”.

As primeiras representações do indígena brasileiro inserido em seu próprio meio e retratado em suas particularidades físicas, ou seja, feitas sem o uso de certos pressupostos clássicos, foram as pinturas realizadas pelos artistas que acompanharam o Conde João Maurício de Nassau-Siegen<sup>17</sup> ao Brasil (MOURA, 2012). Dentre elas, destacam-se aquelas realizadas pelo pintor Albert Ekhout, que em

<sup>17</sup> Maurício de Nassau foi governador-geral da colônia holandesa, sediada em Pernambuco durante a ocupação dos holandeses entre 1637-1643 (MOURA, 2012).

suas obras retratou os indígenas em suas fisicalidades, inseridos nos ambientes em que viviam (CHICANGANA-BAYONA, 2017; MOURA, 2012).

Embora tenha realizado retratos mais verossimilhantes acerca dos indígenas brasileiros, a iconografia produzida por este artista exaltou a suposta “inferioridade” destes indivíduos ao demonstrar a “passagem da ‘barbárie’ à integração e adesão do indígena a alguns valores do colonizador” (MOURA, 2012, p. 32). A mensagem expressada na obra de Ekhout torna clara a ideia de que a aculturação dos povos indígenas à cultura europeia era o único meio possível para o abandono de seus traços selvagens e primitivos e sua elevação para algum grau de cultura.

As imagens a seguir constituem exemplos acerca desta questão (Figuras 4 e 5). À esquerda elementos iconográficos como uma paisagem nativa e partes de membros humanos (que sugerem a prática de canibalismo) reforçam o exotismo e a barbárie da *Mulher tapuia*; à direita, a paisagem domesticada pelo homem, a saia usada pela personagem e os produtos manufaturados que ela carrega dentro do cesto conferem uma noção de aculturação à *Mulher tupi*.

Com relação aos títulos das pinturas, estes correspondem a uma divisão classificatória dos povos indígenas brasileiros, realizada pelos portugueses em sua chegada ao Brasil. Aos olhos dos colonizadores, os indígenas pareciam ser divididos em dois grandes grupos, o dos Tupis – povos do litoral – e o dos Tapuias – povos do sertão (RIBEIRO, 2009). Esta divisão se manteve não só como meio de distinção geográfico entre os povos, como, ao longo do período colonial, foi utilizada para classificá-los em categorias que se referiam a certos graus de civilidade – indígenas “dóceis” (tupis) e “bravos” (tapuias) – e para justificar as relações coloniais de dominação (KOK, 2019).

Figura 4 - Índia Tapuia. Pintura a óleo de Albert Eckhout, 1641.



Figura 5 - Índia Tupi. Pintura a óleo de Albert Eckhout, 1641.



Fonte: ÍNDIA TARAIRIU (2021a); ÍNDIA TUPI (2021b).

No século XVIII, na trilha do Iluminismo, as expedições europeias se orientaram à documentação das riquezas naturais e econômicas do novo continente (PORTO ALEGRE, 1994). No auge da expansão colonialista nas Américas, tais missões portaram “engenheiros, cartógrafos e os primeiros naturalistas” (PORTO ALEGRE, 1994, p. 64) – personagens que realizaram registros e coletas de todo tipo de amostra (espécimes animais, vegetais e artefatos) sob o manto do desenvolvimento das ciências naturais<sup>18</sup>. Patrocinadas por governantes europeus e instituições científicas deste mesmo continente, as viagens exploratórias se mantiveram na passagem para o século XIX, tencionando, para além do alcance de interesses políticos e econômicos, ampliar os acervos museológicos europeus, bem como descrever e divulgar informações sobre comunidades longínquas consideradas diferentes e exóticas (MOURA, 2012).

Impregnados pelos ideais científicos e padrões estéticos do século XIX, os viajantes deste período seguiram os preceitos das recém-formadas teorias raciais e

<sup>18</sup> Cabe ressaltar que os esforços realizados por estes viajantes no sentido de coletar e reunir objetos para fins de preservação e classificação resultaram na formação de coleções que, posteriormente, deram origem aos grandes museus de História Natural.



representaram em desenho e pintura a fisionomia dos povos com os quais estabeleceram contato. Apaixonados pela anatomia, os “pintores etnográficos”<sup>19</sup> observaram e classificaram os indígenas com base nos estudos morfológicos de seus crânios<sup>20</sup>, onde cada detalhe era reproduzido com o objetivo de “decifrar, sob os signos exteriores, as formações psíquicas, as relações entre corpo e alma, definindo alteridades” (PORTO ALEGRE, 1994, p. 67).

A busca incessante por conhecimento e o desejo por desvendar a história da civilização, associados ao surgimento das teorias raciais evolucionistas, marcaram profundamente o caráter dos processos discursivos produzidos no século XIX. Sob um olhar etnocêntrico em busca de respostas científicas que explicassem a diversidade das culturas indígenas, os campos da ciência e da arte se aproximaram num esforço marcado pela vontade do europeu em elaborar a imagem do outro para melhor situar a sua própria (PORTO ALEGRE, 1994). Desse modo, durante todo o século XIX, um vasto número de relatos e imagens foi produzido a partir das expedições comandadas por naturalistas.

No Brasil, a intensificação das expedições científicas estrangeiras data da vinda da família real para o Rio de Janeiro, em 1808 – momento no qual o império colonial português inicia seu ingresso na modernidade (MOURA, 2012). As imagens produzidas durante as expedições de Maximilian de Wied-Neuwied e Carl Friederich Philipp von Martius<sup>21</sup> constituem exemplos sobre o registro acerca da diversidade dos povos indígenas brasileiros. Além de demonstrarem indivíduos de diferentes etnias, chamam a atenção, em alguns casos, pelo registro detalhado da morfologia de seus corpos, bem como dos elementos identitários das distintas culturas, como grafismos corporais, adornos e penteados (MOURA, 2012).

Em contato com os índios Botocudos, Maximiliano documentou-os em desenhos que, posteriormente, foram transformados em gravuras (MOURA, 2012). Como podemos observar, tais gravuras representam em detalhe as características fisionômicas destes indivíduos, sobretudo a forma de seus crânios:

---

<sup>19</sup> Assim denominados por sua contribuição ao estudo da Etnografia e da Arqueologia da América do Sul (KATE, 1910 apud PORTO ALEGRE, 1994, p. 66).

<sup>20</sup> O estudo e mensuração do crânio (craniologia) tinham como objetivo “elucidar as propriedades morais e intelectuais de indivíduos e raças” (MOURA, 2012, p. 40).

<sup>21</sup> Maximilian e Martius foram dois naturalistas viajantes alemães que estiveram no Brasil entre os anos 1815-1817 e 1817-1820, respectivamente (MOURA, 2012).

Figura 6 - “*Physionomies caractéristiques de quatre Botocudes avec la tête d'une Momie*”. Gravura de autoria de Maximilian, Príncipe de Wied-Neuwied. Gravador: Anton Krüger. Ano de 1822.



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1822).

Cabe dizer que as imagens criadas durante as expedições por meio do método de observação direta, em geral, sofriam alterações ao passarem pelos processos de reprodução que as transformavam em ilustrações de livros. Além das modificações sofridas no momento da transposição de esboços e desenhos a matrizes litográficas, muitas imagens, após serem litografadas, passavam pelas mãos de “artistas” que buscavam realçar os traços exóticos dos indivíduos e das cenas representadas. O objetivo por parte dos livreiros que adquiriam estas imagens era tornar seu produto mais vendável (MOURA, 2012).

Na esteira da temática da construção de um imaginário onde os povos indígenas foram caracterizados como “inferiores” e “selvagens”, os museus exerceram papel preponderante. Como espaços de preservação, pesquisa e representação, as instituições museológicas articularam objetos, teorias e ideais sociais de dominação, reproduzindo diversos processos discursivos acerca dos povos indígenas. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que reuniram, identificaram, classificaram e expuseram objetos, relatos e imagens acerca das populações indígenas, os museus transmitiram uma mensagem de gradualismo evolutivo e refletiram o poder do discurso colonial.

Assim, as experimentações expositivas realizadas no século XIX foram marcadas tanto pelo surgimento das teorias raciais evolucionistas, quanto pela

emergência das novas nações que desde a Revolução Francesa vinham se afirmando. Nesse período, as novas Repúblicas europeias verificam o surgimento do modelo de “museu da nação” – que “confere ao patrimônio um lugar central na representação da nação” (INIESTA, 2001, p. 25, tradução nossa)<sup>22</sup>. Sob a ótica nacionalista, este modelo de museu se encarregou de identificar e conservar os elementos correspondentes à história nacional dos territórios europeus livres. Este espaço tornado público se converteu num lugar de memória no qual a nação construiu uma homenagem a si mesma (INIESTA, 2001).

Difundido por outros continentes – onde a ânsia de liberdade era latente – este modelo produziu um interessante paradoxo: ao mesmo tempo em que se libertam das nações que as controlavam, as nações emergentes utilizam os mesmos padrões para representar a sua própria identidade nacional (INIESTA, 2001). Nas palavras da pesquisadora Maria da Glória Porto Kok:

[...] este modelo propaga-se [...], por um lado fabricando uma nacionalidade (branca e “civilizada”), por outro, promovendo a exclusão daqueles que não eram europeus, considerados “inferiores”, “exóticos”, “primitivos”, “bárbaros” e “selvagens”, difundindo narrativas textuais e imagéticas classificatórias, hierarquizantes, hegemônicas e totalizantes (KOK, 2018a, p. 5).

Dentro desta perspectiva, no Brasil, os ideais sociais baseados numa visão evolucionista e etnocêntrica de superioridade do branco em relação às demais culturas forjaram a construção da nação. Nos debates realizados nos círculos científicos e intelectuais da época as abordagens raciais sobre o Brasil indígena predominaram, uma vez que cientistas e intelectuais da elite consideravam a integração dos indígenas à sociedade um impasse para alcançar o conceito de “civilização”.

Neste contexto, a fim de inserir o país na rota das nações civilizadas, o Museu Nacional do Rio de Janeiro refletiu a política indigenista de Estado “[...] cujo objetivo era invisibilizar as populações indígenas, seja pelo extermínio ou por sua assimilação à ‘civilização’ e ao ‘branqueamento’ das raças, de modo a eliminar as diferenças sob o manto de uma só nacionalidade” (KOK, 2018a, p. 8). Apoiado nas teorias antropológicas evolucionistas da época, este museu não só desenvolveu pesquisas sistemáticas sobre a questão das “raças indígenas”<sup>23</sup> do Brasil, como divulgou seus

---

<sup>22</sup> No original: “*otorga al patrimonio un lugar central en la representación de la nación*” (INIESTA, 2001, p. 25).

<sup>23</sup> No Brasil, “o debate em torno das ideias de ‘raça’ e ‘civilização’ fixava-se prioritariamente no índio” (MONTEIRO, 1996, p. 18).



resultados por meio das publicações regulares<sup>24</sup> e da Exposição Antropológica que promoveu no ano de 1882 (MONTEIRO, 1996).

Foco do interesse dos cientistas e colaboradores do Museu, os estudos de Antropologia Física desenvolvidos nesta instituição nas últimas décadas do século XIX tencionavam encontrar “‘o elo perdido’ entre o homem e o macaco” (VIEIRA, 2019, p. 324). Segundo Keuller:

A ideia de evolução das espécies de Darwin aparece em cena nesses trabalhos. Ao aceitar uma origem comum ao homem, pensava-se numa hierarquia de raças e povos em função de seus diferentes níveis intelectuais, morais e físicos, ou seja, uma noção evolutiva de civilização que tinha no seu ápice a superioridade branca europeia [...] (KEULLER, 2008, p. 117).

Tal pensamento, propagado pelo Museu Nacional no final do século XIX, levantou questões sobre o “problema” da miscigenação das raças no âmbito da construção da nova nação brasileira. O debate sobre a possibilidade de inserção do indígena na nova ordem social que buscava, por meio de critérios científicos, explicar as diferenças raciais encontrou uma relação dinâmica no ambiente desta instituição, servindo como “base científica para legitimar a supremacia branca brasileira” (KEULLER, 2008, p. 123).

Retomando os locais de divulgação dos resultados das pesquisas desenvolvidas pelo Museu Nacional nesse período, cabe dizer que a realização da Exposição Antropológica de 1882 ocupou lugar de destaque. Com repercussão internacional, a Exposição procurou, ao mesmo tempo, atestar a inferioridade indígena e demonstrar o avanço da jovem nação brasileira no caminho da civilização. A mensagem transmitida pela Exposição que reuniu desde objetos arqueológicos e etnográficos até documentos, imagens, esculturas e indígenas vivos, foi de que: “Os outrora habitantes ‘selvagens’ da floresta [havia] gradativamente ‘domesticados’ a serviço do Império brasileiro, enquanto símbolo da degenerescência, do exotismo, mas à luz e ao controle da ciência brasileira” (KOK, 2018b, p. 46).

Em síntese, o vasto repertório de representações constituído por relatos, imagens e teorias científicas influenciou as exposições museológicas ao longo dos séculos; estas, por sua vez, influíram (e influem até hoje) no entendimento do público sobre as culturas indígenas. Em outras palavras, as relações estabelecidas entre arte,

---

<sup>24</sup> O início dos estudos antropológicos no Museu Nacional foi acompanhado pela criação de uma revista trimestral intitulada “Archivos do Museu Nacional”, destinada às publicações dos estudos em antropologia desenvolvidos por naturalistas no Brasil. O primeiro trabalho referente a este campo de conhecimento se dedicou às “Contribuições para o estudo das raças indígenas do Brasil” e foi publicado no primeiro volume desta revista (KEULLER, 2008).

ciência e museus contribuíram para a construção e legitimação de um imaginário que sempre caracterizou os povos indígenas como primitivos e inferiores.

Nesse contexto, os resultados alcançados nas salas de exposições mundo afora consolidaram representações de sociedades exóticas e sem história, de culturas congeladas no tempo e no espaço, simples, estáticas e sem possibilidade de evolução, dentro de um mundo previamente imaginado e construído por uma ciência positivista.

### **1.3 As práticas preservacionistas em museus**

O reconhecimento da conservação como disciplina científica se firmou somente no final do século XX, mas seu desenvolvimento remonta uma longa trajetória, anterior a esse período. O termo “conservação” esteve relacionado à preservação dos acervos abrigados nos museus, ou seja, às ações que referiam-se aos cuidados relativos aos aspectos físicos dos objetos e que, em geral, eram realizadas por profissionais sem capacitação técnica para evitar a deterioração dos artefatos (WARD, 1986).

São escassas, no entanto, as publicações sobre os métodos de conservação das coleções etnográficas empregados nos museus antes do início do século XX. Apesar da preocupação das instituições em preservar suas coleções, antes do reconhecimento da conservação como disciplina, dois fatores contribuíram para esta escassez de publicações: o primeiro deles se relaciona à ausência de compromisso com a documentação dos métodos realizados para a conservação dos acervos – procedimento que passou a figurar nos museus somente após a consolidação do campo da conservação; o segundo se deve ao fato de que, antes de existirem especialistas em conservação, eram os curadores das coleções os responsáveis pelos seus cuidados<sup>25</sup>.

No caso das coleções etnográficas, os profissionais responsáveis pelas tarefas de conservação eram os antropólogos. Interessados em exibir os objetos e, através deles, transmitir ao público informações sobre suas populações de origem, estes personagens se responsabilizaram pelas atividades de cuidado, armazenagem e técnicas gerais de conservação dos artefatos, com vistas à montagem e instalação apropriada das exposições. Os antropólogos de museus enfatizaram em seus

---

<sup>25</sup> Até o início do século XX, as funções de armazenagem, exposição e restauração eram realizadas por curadores e preparadores de coleções – estes últimos, profissionais permanentes ou colaboradores externos que muitas vezes se responsabilizavam também pelas atividades de inventário dos objetos, confecção de moldes e manequins para fins museográficos. As funções realizadas por estes profissionais coincidem com as mesmas realizadas pelos restauradores aos quais Philip Ward se refere como “pioneiros da conservação” (WARD, 1986, p. 2, tradução nossa).

registros apenas os métodos utilizados para a coleta e descrição dos artefatos coletados, sem, no entanto, se preocuparem em comunicar os meios pelos quais conservaram e restauraram tais objetos (CALDARARO, 1980).

Desse modo, poucos foram os museus que realizaram o registro das atividades que envolveram o cuidado direto com as coleções, e menos ainda aqueles que os publicaram, contudo, podemos contar com os registros históricos levantados por Austin *et al.* (2005) acerca das ações voltadas à conservação das coleções antropológicas, realizadas no *National Museum of Natural History* (NMNH), no *Smithsonian Institute*. Os registros desta instituição ilustram não só o desejo dos museus em colecionar evidências materiais da história da humanidade para estudo e exposição para a posteridade, como colocam em evidência as demandas e dificuldades enfrentadas pelas instituições museológicas para a preservação de seus acervos – motivos que levaram ao desenvolvimento constante de metodologias para a conservação dos artefatos.

A partir, portanto, de uma abordagem sobre as práticas empregadas no NMNH para a preservação da cultura material indígena ao longo do tempo, colocaremos em perspectiva o desenvolvimento e a consolidação da conservação como disciplina. Mais importante do que tentar situar o momento preciso no qual as primeiras formas de conservação profissional foram instituídas, pretendemos com isso refletir sobre os métodos praticados, ao longo da história, para a preservação do patrimônio cultural abrigado nos museus, bem como compreender como as práticas de conservação<sup>26</sup> participaram ou mesmo contribuíram para o processo de afastamento ocorrido entre os objetos musealizados e suas populações de origem. Esta reflexão visa não só apresentar os modos pelos quais os conservadores assumiram, ao longo do tempo, as decisões acerca dos tratamentos realizados nos objetos, como demonstrar como estes profissionais interagiram com os artefatos durante seus cuidados.

Assim, iniciamos nossa discussão a partir do grande esforço de pesquisa realizado pelas conservadoras Michele Austin, Natalie Firnhaber, Lisa Goldberg, Greta Hansen e Catherine Magee, que traz à luz a história da conservação das coleções antropológicas do *Smithsonian Institute*, ao longo de um período de 150 anos. Estes registros revelam não só quem eram os profissionais que trabalhavam diretamente com as coleções antropológicas, como apontam seus modos de interação com os objetos e as principais preocupações destes indivíduos com relação à preservação dos acervos. Tais registros indicam, por exemplo, que em consequência do elevado

---

<sup>26</sup> E aqui nos referimos tanto aos métodos desenvolvidos pelos precursores da Conservação, quanto às práticas posteriormente realizadas pelos profissionais desta disciplina – uma vez que a Conservação teve sua consolidação no espaço dos museus.

número de objetos abrigados por este museu – estabelecido como instituição coletora desde seus primórdios – os problemas de armazenamento foram frequentes: “A lotação dos espaços tornou-se mais embaraçosa. Até mesmo os gabinetes dos curadores estão sendo usados como receptáculos de materiais valiosos para os quais não há local de armazenamento atual” (AUSTIN *et al.*, 2005, p. 188, tradução nossa)<sup>27</sup>.

Figura 7 – “*Workroom for Indian Ethnology, A&I Building*”. Sala de trabalho de Etnologia do *United States National Museum*. Ano de 1890.



Fonte: Smithsonian Institution Archives, Record Unit 95, Box 32, Folder: 19, Image 3680 or NHB-3680 (1890).

Movimentos, mudanças de espaço físico e separações de acervos constituíram problemáticas constantes dentro desta e de outras grandes instituições entre meados do século XIX até início do XX<sup>28</sup>. Como discutido anteriormente nesta dissertação, a grande concentração de objetos reunidos nos museus promoveu a segmentação das áreas de estudos, que por sua vez, dividiu os acervos em categorias tipológicas.

Com efeito, a frequente movimentação das coleções implicou diretamente na multiplicação de problemas de conservação dos artefatos. Nesse sentido,

<sup>27</sup> No original: “*Crowding of the halls has become more embarrassing. Even the offices of the curators are being used as receptacles of valued material for which there is no present place of storage*” (AUSTIN *et al.*, 2005, p. 188).

<sup>28</sup> Fundado em 1753, o *British Museum* de Londres foi montado para abrigar a grande coleção de História Natural (entre outras tipologias de objetos) formada pelo médico Hans Sloane (1660-1753). Durante os primeiros 70 anos deste museu o crescimento exponencial das coleções levou à demolição do edifício original (a Casa Montagu) para dar lugar à construção de um edifício renascentista de maior tamanho (HISTORY, 2019).

preocupações quanto ao acondicionamento adequado dos objetos, controle de pragas e tratamento de artefatos em deterioração tornaram-se recorrentes nos museus, demandando a elaboração de métodos de proteção e o cuidado constante com as coleções. A esse respeito, as palavras do curador dos acervos antropológicos do *Smithsonian*, Otis Mason, ilustram esta questão: “Os materiais antropológicos demandam cuidado extraordinário no armazenamento. Além dos inimigos tradicionais como traças, ferrugem e ladrões, haverá deterioração geral, danos e quebras – e a inspeção, proteção e reparo devem ser contínuas” (OTIS MASON, 1908, apud AUSTIN *et al.*, 2005, p. 187, tradução nossa).<sup>29</sup>

Mediante tais problemáticas, até meados do século XX, as ações de conservação nas instituições museológicas tiveram sua ênfase voltada especificamente aos múltiplos aspectos envolvidos no cuidado físico das coleções. Nesse sentido, os procedimentos realizados pelos profissionais de museus orientaram-se às questões relacionadas à armazenagem, manejo dos objetos e preparação para sua exibição (WARD, 1986). Mesmo sem conhecimento técnico para evitar ou controlar deteriorações, curadores e preparadores de coleções se ocuparam da conservação dos artefatos, realizando procedimentos de limpeza, desinfestação e reparação.

Assim, em virtude da vulnerabilidade de determinados objetos frente aos inúmeros agentes biológicos de deterioração<sup>30</sup>, ao longo de décadas, coleções etnográficas foram completamente contaminadas por pesticidas e outras substâncias utilizadas para prevenir, destruir ou mitigar pestes. De acordo com os registros do *Smithsonian Institute*, por exemplo, no ano de 1884, o curador Otis Mason, sugeriu: “[...] coleções vulneráveis [devem] ser embebidas em benzina com o uso adequado de arsênico e álcool conforme exigido pelo tipo de material” (AUSTIN *et al.*, 2005, p. 188, tradução nossa).<sup>31</sup>

Preocupado não só em eliminar os agentes biológicos potencialmente maléficos às coleções, Mason destacou a importância de se preservar certos aspectos físicos e estéticos dos artefatos, chamando a atenção em seus registros para as escolhas quanto ao tipo de químico utilizado para o controle das infestações por

---

<sup>29</sup> No original: “*Anthropological materials demand extraordinary care in storage. In addition to the traditional enemies of moth, rust, and thieves, there will be general decay, damage and breakage - and inspection, protection and repair must go on perpetually*” (OTIS MASON, 1908, apud AUSTIN *et al.*, 2005, p. 187).

<sup>30</sup> Agentes biológicos de deterioração são organismos que, quando em contato com os materiais presentes nos acervos de museus, podem provocar danos mecânicos e físico-químicos irreversíveis. Os agentes biológicos que mais frequentemente impactam o patrimônio cultural incluem: pessoas, aves, roedores, insetos, fungos e bactérias.

<sup>31</sup> No original: “[...] *vulnerable collections [should] be soaked in benzine, with the discretionary use of arsenic and alcohol as required by material type*” (AUSTIN *et al.*, 2005, p. 188).

pragas. Assim, estes produtos deveriam seguir critérios relacionados às possíveis mudanças físicas dos materiais após sua aplicação (AUSTIN *et al.*, 2005). A esse respeito, Mason escreveu: “O objetivo da equipe é encontrar o melhor método de destruir os ovos e larvas preservando a cor, maciez e textura dos espécimes” (AUSTIN *et al.*, 2005, p. 188, tradução nossa).<sup>32</sup>

A partir das experimentações colocadas em prática junto aos objetos para o desenvolvimento de técnicas de aplicação de pesticidas, os registros levantados por Austin *et al.* (2005) revelam que o emprego de tais procedimentos tornou-se cada vez mais usual, passando a ser instituído como medida profilática, à medida que as coleções adentravam as reservas do *Smithsonian Institute*. Embora os registros não forneçam informações sobre os modos de realização destes procedimentos, é de se supor que, em vista do alto risco de toxicidade, os acervos devessem permanecer isolados do contato humano por determinado período<sup>33</sup>.

Para além dos esforços realizados em relação à conservação e preparação das coleções para fins de exposição, até o início do século XX, a falta de conhecimento técnico dos profissionais responsáveis pela sua manutenção também levou à permanência de muitos objetos nas reservas dos museus. Em outras palavras, sem meios técnicos para evitar deteriorações ou minimizar os danos causados às coleções, os precursores da conservação não dispunham de outra opção a não ser ocultar certos artefatos dos olhos do público (WARD, 1986).

Esta situação só começou a se modificar a partir da década de 1930, quando o desenvolvimento dos primeiros estudos sobre as causas de deterioração dos materiais levou o *International Office of Museums*<sup>34</sup> a realizar a primeira conferência internacional sobre conservação, ocorrida em Roma – ocasião onde questões relativas ao exame e preservação de obras de arte foram debatidas (ODDY, 2011). A partir dessa data, de acordo com Ward (1986), os resultados dos estudos realizados por instituições europeias e norte-americanas passaram a ser aplicados no tratamento das coleções museológicas e compartilhados com os profissionais responsáveis pela restauração dos objetos nos museus.

---

<sup>32</sup> No original: “*The goal of the staff is to find the best method of destroying the eggs and larvae while preserving the colour, softness and texture of the specimens*” (AUSTIN *et al.*, 2005, p. 188).

<sup>33</sup> Segundo Austin *et al.* (2005), os relatórios realizados pelos responsáveis pelas coleções não trazem especificações quanto ao método ou tipo de químico utilizado. Contudo, a recorrente indicação nestes documentos sobre a entrada das coleções no departamento de registros junto a anotações sobre a aplicação de pesticidas nas mesmas nos levam a acreditar na existência de procedimentos de isolamento dos objetos submetidos a tais processos.

<sup>34</sup> Órgão criado em 1926, dedicado à organização de conferências internacionais sobre assuntos de importância para a comunidade internacional de museus e responsável pela publicação da revista *Museion* (INTERNATIONAL MUSEUMS OFFICE, 2019).

Cabe dizer que os avanços técnicos voltados à conservação das coleções neste período estiveram associados às experimentações e inovações museológicas introduzidas neste primeiro terço do século XX, com vistas à melhoria do serviço prestado ao público – momento no qual governos e setores sociais colocaram sob revisão o papel dos museus frente a uma sociedade em constante transformação (FERNÁNDEZ, 2006). A partir do desejo de colecionar as evidências materiais da história da humanidade para fins pedagógicos e didáticos, bem como para atender o crescente fenômeno de entretenimento que se desenvolvia (o turismo), “um conjunto de iniciativas institucionais e de grupos especializados” levou à criação de “organizações internacionais e ao impulso da museologia – e, conseqüentemente, do progresso museográfico nos museus – em diversos países do mundo” (FERNÁNDEZ, 2006, p. 74, tradução nossa)<sup>35</sup>.

Associados à significativa expansão dos museus em termos da criação de novas instituições e remodelações daquelas existentes, estes progressos corroboraram para:

[...] um salto qualitativo do ponto de vista da atenção aos problemas de instalação, seleção e ordenação das obras, iluminação e proteção das mesmas tanto nos espaços de exposição como nas áreas de reserva técnica [...] (FERNÁNDEZ, 2006, p. 76, tradução nossa)<sup>36</sup>.

Sob esta perspectiva, os estudos desenvolvidos sobre as causas de deterioração dos materiais impulsionaram tanto a construção da disciplina de conservação, como colocaram em curso uma mudança significativa no âmbito da conservação: “uma filosofia que reconhecia a necessidade de prevenir antes de restaurar” (WARD, 1986, p. 2, tradução nossa)<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> No original: “*un conjunto de iniciativas institucionales e de grupos especializados*” levou à criação de “*organismos internacionales y el impulso de la museología – y, conseqüentemente, del progreso museográfico em los museus – en diversos países del mundo*” (FERNÁNDEZ, 2006, p. 74).

<sup>36</sup> No original: “[...] *un salto cualitativo desde el punto de vista de la atención a los problemas de instalación, selección y ordenación de las obras, iluminación y protección de las mismas tanto en las salas de exhibición como en los almacenes de reserva [...]*” (FERNÁNDEZ, 2006, p. 76).

<sup>37</sup> No original: “*una filosofía que reconocía la necesidad de prevenir antes que restaurar*” (WARD, 1986, p. 2).

Anos mais tarde, a publicação do volume *The Conservation of Antiquities and Works of Art: Treatment, Repair and Restoration* de Harold J. Plenderleith – pelo *International Institute for Conservation of Museum Objects* (conhecido como IIC), em Londres (1958) – representou não apenas um marco no desenvolvimento da disciplina, como a consolidação da nova filosofia<sup>38</sup>. A publicação constituiu “a primeira explicação sistemática dos mecanismos de deterioração, que continua sendo a base da conservação” (WARD, 1986, p. 3, tradução nossa)<sup>39</sup>. Sua formulação resultou na compreensão de que para alcançar a preservação dos objetos era possível, na prática, unir os conhecimentos produzidos pela ciência dos materiais às técnicas tradicionais de restauração (WARD, 1986).

A nova “filosofia da preservação” foi tão disseminada que a ideia de deterioração passou a ser considerada inaceitável entre os profissionais de museus (WARD, 1986). Como resultado da compreensão de que as coleções deveriam ser protegidas contra qualquer espécie de agente danoso, os objetos foram sistematicamente submetidos a ações de conservação. Nesse sentido, mudanças organizacionais passaram a ser implementadas com o intuito de acondicionar as coleções em ambientes fechados, protegidos das principais causas de deteriorações ambientais: luz, temperatura, umidade e gases atmosféricos, além de danos mecânicos, químicos e biológicos.

A esse respeito, os registros relativos às ações de conservação do *Smithsonian Institute* revelam as preocupações dos profissionais encarregados dos cuidados com as coleções em relação à falta de espaços adequados para o armazenamento das mesmas. De acordo com Austin *et al.* (2005), a indicação para o armazenamento fechado das coleções foi referida em relatório, no ano de 1923, com o objetivo de proteger os objetos da contaminação por poeira e detritos. Segundo as autoras, os relatórios realizados nos anos seguintes apontam o reconhecimento dos containers fechados como a melhor opção para a preservação dos materiais.

Em função das especificidades dos materiais e do desejo de realização de um cuidado mais detalhado e complexo, a conservação passou então a dividir, nas reservas técnicas, as coleções por classes de materiais e a instituir critérios e medidas

---

<sup>38</sup> Ainda em processo de desenvolvimento, a Conservação se mantinha muito vinculada às abordagens “secretas” empregadas por restauradores de fora dos museus. Nesse sentido, o volume publicado por Plenderleith tinha como objetivo fornecer uma sólida fonte textual para a orientação dos profissionais emergentes nos museus, dedicados aos cuidados dos objetos (ODDY, 2011).

<sup>39</sup> No original: “*la primera explicación sistemática de los mecanismos del deterioro, que continua siendo la base de la conservación*” (WARD, 1986, p. 3).



ideais de umidade relativa do ar (UR) para cada grupo<sup>40</sup>. Como resultado, o confinamento e proteção dos objetos para fins de preservação se estendeu para além das áreas de guarda, passando a ser cada vez mais frequente o uso de elementos como vitrines, cortinas e iluminação especial para a exibição “adequada” dos objetos – bem como o controle periódico das instalações nas salas de exposições.

Ao mesmo tempo em que esta mudança de paradigma contribuiu para a conservação das coleções do ponto de vista de sua materialidade, também corroborou para o isolamento dos objetos. Armazenados em salas com ambientes controlados e protegidos dentro de vitrines, os objetos musealizados foram sendo cada vez mais afastados do contato com o público em função de um ideal de conservação orientado à necessidade de se conservar as coleções para a posteridade. Sobre a busca pelo máximo prolongamento da vida das coleções, Ward comenta:

Em tese, a obrigação do museu de preservar suas coleções é infinita; de fato, seus estatutos institucionais expressam os seguintes termos 'preservar para a posteridade'. Por consequência, se a conservação é a tecnologia da preservação, o dever do restaurador é assegurar a conservação da coleção pelo maior tempo possível (WARD, 1986, p. 9, tradução nossa)<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> A umidade relativa do ar (UR), que consiste na relação entre a quantidade de vapor de água existente no ar e a quantidade máxima que poderia haver na mesma temperatura (ponto de saturação), é um indicador utilizado para o monitoramento das condições ambientais de locais de guarda de objetos e coleções. Medidas ideais de UR são adotadas pelo campo da Conservação com o objetivo de minimizar a deterioração dos objetos.

<sup>41</sup> No original: “*En teoría, la obligación del museo de preservar sus colecciones es infinita; de hecho, en sus estatutos institucionales queda expresada con los siguientes términos 'para preservar a perpetuidad'. Por consiguiente, si la conservación es la tecnología de la preservación, el deber del restaurador es asegurar la conservación de la colección por el máximo de tiempo posible*” (WARD, 1986, p. 9).

Figura 8 – “*Early Native American Exhibit in new United States National Museum*”  
Sala de exposições do *United States National Museum* com vitrines para exposição dos dioramas (ou *life-groups*) representativos dos povos nativos americanos. Ano de 1911.



Fonte: Smithsonian Institution Archives, Record Unit 79, Box 9, Folder: 6, Image 22188 or NHB-22188 (1911).

A perpetuidade de um objeto deveria, portanto, estar acima de qualquer vantagem associada ao seu uso em curto prazo (WARD, 1986) e, para alcançar este objetivo, a conservação necessitava de ações de restauração. Na luta travada contra a mortalidade imposta pela ação do tempo a restauração seguiu como atividade simultânea à conservação no espaço dos museus e orientou-se a uma verdadeira “corrida contra o relógio”<sup>42</sup>. A ideia de “congelamento” da ação do tempo colaborou, já na segunda metade do século XX, para o aumento do número de restauradores nos museus e gerou o que David Bomford chamou de “negócio das intervenções”: “Os restauradores estavam no negócio da intervenção: era para isso que estávamos lá” (BOMFORD, 2003, p. 6, tradução nossa)<sup>43</sup>.

Com o rápido avanço científico e a descoberta de novos materiais para os mesmos tratamentos restaurativos, até o início da década de 1970, a conservação voltou-se à restauração do maior número possível de objetos deteriorados. Ações

<sup>42</sup> Este termo (no original: “*carrera contra reloj*”): foi empregado por um membro do Instituto Húngaro de Conservação e Metodologia de Museus, em 1976, para descrever a restauração (WARD, 1986).

<sup>43</sup> No original: “*Restorers were in the business of intervention: that is what we were there for*” (BOMFORD, 2003, p. 6).

centradas no desenvolvimento de tratamentos para melhorar a aparência e estabilidade dos artefatos levaram os museus a uma verdadeira “febre de restauração”.

No *Smithsonian Institute*, por exemplo, no período entre os anos de 1963 e 1973, com a expansão do *Anthropology Conservation and Restoration Laboratory* (ACRL), “funcionários, juntamente com numerosos voluntários e estudantes, trataram cerca de 18.000 objetos [...]” (AUSTIN *et al.*, 2005, p. 194, tradução nossa)<sup>44</sup>.

Sob essa mesma ótica, David Bomford, conservador da *National Gallery* de Londres, relata que procedimentos de reentelagem a cera em pinturas faziam parte da rotina de conservação das obras dessa instituição: “Este foi um tratamento completamente alinhado com a norma prática em meados da década de 1970. Foi uma operação de rotina que levou apenas algumas horas para ser realizada” (BOMFORD, 2003, p. 4, tradução nossa)<sup>45</sup>.

Cabe destacar que os tratamentos restaurativos realizados nesse período estiveram profundamente relacionados a julgamentos estéticos. Em grande medida, as práticas de restauração de cunho estético realizadas nas instituições museológicas seguiram os mesmos padrões das intervenções fortemente miméticas, desenvolvidas para atender o mercado de arte<sup>46</sup>; entretanto, esta orientação estética também esteve relacionada aos conceitos elaborados por Cesare Brandi em sua famosa “Teoria da Restauração”, formulada em 1963.

Em seu esforço para distinguir as atividades de restauração das de reparo e conserto, Brandi formulou uma teoria metodológica voltada ao tratamento específico de *obras de arte*. Sua teoria, apesar de fundamentada no reconhecimento da instância histórica dos objetos de arte – na qual as obras de arte são consideradas como monumentos históricos e, portanto, reconhecidas independentemente de qualquer juízo de gosto ou moda –, baseou-se também na instância estética dos objetos para atingir a chamada “unidade potencial” no resultado dos tratamentos restaurativos – conceito que, segundo Brandi, faz referência ao caráter de *unidade* da obra de arte, mais precisamente a unidade que concerne ao *inteiro*, o que significa dizer que a obra de arte, mesmo fisicamente fracionada, deve continuar a subsistir potencialmente como um *todo* (BRANDI, 2008).

<sup>44</sup> No original: “staff, along with numerous volunteers and students, treated nearly 18,000 objects [...]” (AUSTIN *et al.*, 2005, p. 194).

<sup>45</sup> No original: “This was a treatment that was completely in line with normal practice in the mid-1970s. It was a routine operation that took just a few hours to carry out” (BOMFORD, 2003, p. 4).

<sup>46</sup> Com o colecionismo dos séculos XVIII e XIX, intervenções fortemente miméticas assumiram protagonismo no rápido e rentável mercado de arte – onde se procura alcançar o aspecto fiel das partes refeitas com base na aparência original do artefato, com o intuito de fornecer um produto de antiquário esteticamente perfeito (FABBRI; GUIDOTTI, 2004).

A teoria de Cesare Brandi foi amplamente difundida, tornando-se, de acordo com o conservador e restaurador Gedley Belchior Braga:

[...] um dos pilares para a reflexão sobre a atividade da restauração no mundo todo (dentro da perspectiva ocidental) [...] e uma importante influência para a elaboração da [...] maior parte de todas as cartas patrimoniais publicadas ao longo dos anos por organismos internacionais, como a UNESCO, por exemplo (BRAGA, 2006, p. 337).

Num momento de plena efervescência da disciplina de conservação e mediante a carência de uma teoria que orientasse as atividades de restauração como um todo, as formulações de Brandi foram empregadas não só para o tratamento de obras de arte, mas também para o tratamento de outras tipologias de objetos. Consequentemente, ideais estéticos comuns aos objetos produzidos para contemplação – as obras de arte – foram priorizados durante a restauração das coleções mundo afora. Assim, de modo geral, as escolhas sobre a aparência dos artefatos musealizados foram realizadas por conservadores (e curadores) que, para atingir certos ideais de contemplação, conduziram a alteração de muitos objetos.

Cabe ressaltar que para além dos avanços em termos da preservação e tratamento dos objetos, o desenvolvimento da disciplina de conservação, associado à separação das áreas de trabalho dentro dos museus significou, gradualmente, uma alteração em relação ao grau de envolvimento de certos profissionais no cuidado com as coleções.

A participação direta de curadores em atividades ligadas à conservação de coleções, no *Smithsonian Institute*, por exemplo, diminuiu muito em função desta especialização. Segundo os registros levantados por Austin *et al.* (2005), na década de 1960, ao mesmo tempo em que se verificou o interesse crescente sobre as análises e abordagens científicas para a conservação das coleções – o que levou ao desenvolvimento do *Smithsonian Conservation Research Laboratory* – as responsabilidades curatoriais se voltaram para a pesquisa e outras atividades relacionadas às coleções. Desse modo, de profissionais ativos no cuidados com os objetos, os curadores desta instituição passaram apenas a monitorar o trabalho dos conservadores, até que, a partir da década de 1980, a completa separação dessas áreas conduziu a uma interação limitada entre estes dois profissionais (AUSTIN *et al.*, 2005).

Em resumo, até meados do século XX, portanto, os cuidados relativos aos acervos etnográficos abrigados nos museus estiveram a cargo de curadores e preparadores de coleções encarregados por essas instituições. A partir da consolidação da conservação como disciplina, esta responsabilidade foi sendo

transferida aos conservadores especialistas que assumiram certa preponderância sobre as decisões acerca dos tratamentos dos artefatos. Imbuídos de certos ideais de contemplação, estes profissionais determinaram os modos como os objetos foram apresentados dentro dos museus (BOMFORD, 2003).

Destacamos até aqui a importância da atuação dos conservadores, que significou um enorme avanço para a preservação das coleções etnográficas abrigadas nos museus. Contudo, o ganho técnico obtido por meio das abordagens empregadas pelo campo da conservação não solucionou a questão do isolamento dos objetos. Guiada fundamentalmente pelo conceito sobre a integridade física dos objetos e em consonância com os ideais científicos de preservação almejados pelos museus, as ações realizadas por esta disciplina contribuíram fortemente para o afastamento entre os objetos e as sociedades que os produziram. Em outras palavras, por meio da instituição de uma série de medidas como procedimentos de higienização, separação de acervos e seu acondicionamento sob normas específicas, a conservação construiu um sistema rígido de restrições, no qual os artefatos etnográficos tornaram-se objetos intocáveis.

Entretanto, as práticas empregadas para a conservação do patrimônio abrigado pelos museus sofreram alterações significativas na segunda metade do século XX em virtude do desenvolvimento de novos estudos antropológicos sobre a cultura material, à ampliação do conceito sobre o patrimônio e às duras críticas direcionadas aos museus e ao papel que desenvolviam. Essas questões serão abordadas no terceiro capítulo deste trabalho.

#### **1.4 O valor cultural da preservação patrimonial para os povos indígenas**

Falar em preservação patrimonial significa, necessariamente, abordar uma determinada noção de patrimônio construída pelo Ocidente moderno. Este entendido enquanto veículo de signos e valores representativos da identidade, história e cultura de uma sociedade, afirmou-se a partir da emergência dos Estados-nação (ABREU, 2012; NUNES, 2016).

Como elemento central do modelo de representação da nação, o patrimônio fez parte do programa político instituído a partir do ideal cultural da Revolução Francesa (1789-1793) (INIESTA, 2001). Baseado em ações de celebração (e esquecimento) de monumentos cuidadosamente eleitos para a comemoração da história nacional, este modelo – propagado após a segunda metade do século XX para os Estados-nação da Europa, Estados Unidos e América Latina (KOK, 2018b) –

contribuiu para a formulação de uma concepção hegemônica do conceito de patrimônio cultural e para a legitimação de certos ideais de nacionalidade.

Seguindo esta lógica de representação, no caso brasileiro, até o final da década de 1980, os processos de patrimonialização valorizaram apenas as produções eruditas das elites, bem como os registros das intervenções dos colonizadores no país (ABREU, 2012). A mudança de orientação para a valorização das diferentes culturas e sua diversidade se deu somente a partir da promulgação da Constituição de 1988 – quando os direitos das populações tradicionais foram garantidos – e da implementação, nos anos seguintes, de novas políticas públicas (ABREU, 2012; CUNHA, 2014; LIMA *et al.*, 2014).

De grande relevância para o redimensionamento das políticas públicas de patrimônio brasileiras foi a Recomendação da UNESCO formulada em 1989, em Paris, sobre a Salvaguarda das Culturas Tradicionais e Populares. Como parte do processo de descolonização, esta recomendação foi o resultado da vontade dos representantes dos Estados-membros de orientar as políticas públicas – que até então privilegiavam as realizações das elites – a outras esferas de cultura (ABREU, 2012).

A abertura do campo patrimonial brasileiro às manifestações diversas da cultura teve sua consolidação com a criação do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial no ano 2000 (ABREU, 2012; LIMA *et al.*, 2014). Com o objetivo de contribuir para a identificação e proteção da diversidade do patrimônio cultural brasileiro, o programa “[...] instituiu dois mecanismos de valorização dos chamados aspectos imateriais do patrimônio cultural: o inventário dos bens culturais imateriais e o registro daqueles considerados merecedores de uma distinção por parte do Estado” (ABREU, 2012, p. 29).

A incorporação dos bens intangíveis ao patrimônio cultural não só ampliou o próprio conceito de patrimônio, mas resultou numa mudança sobre a definição do que viria ou não a ser patrimonializado. A escolha acerca daquilo que seria mais importante e representativo da identidade, da história e da cultura de cada grupo social não poderia mais ser feita unicamente pelo Estado. A esse propósito, Bruno destaca que a “[...] ampliação da noção de Patrimonialização [...] faz emergir o direito aos diferentes olhares em relação à própria herança cultural” (BRUNO, 2012, p. 41).

Essa ampliação resultou na participação de grupos tradicionais e populares nos processos de patrimonialização (ABREU, 2012), contudo, para além da valorização dos referenciais culturais de cada grupo, os processos desenvolvidos tornaram evidentes as distintas noções sobre o valor cultural da preservação patrimonial entre grupos culturais distintos. Visões de mundo diametralmente opostas, ainda hoje, marcam estes processos e colocam em questão a necessidade da

realização de negociações durante as ações de registro e inventário que compõem os processos de patrimonialização. A esse respeito, Abreu chama a atenção para a complexa tarefa de tentar traduzir formas de pensamentos tão distintas à forma de pensar ocidental e salienta: “[...] em certos contextos, como no caso dos povos ameríndios, a relação de reciprocidade entre diferentes universos é estruturante e [...] conceitos como [...] ‘patrimônio’ [...] podem não fazer sentido algum” (ABREU, 2012, p. 36).

Na busca pela maior compreensão acerca do significado da preservação patrimonial para os povos indígenas, procuramos investigar, no contexto brasileiro, os resultados dos processos de patrimonialização cultural protagonizados por estas populações após a Constituição Federal de 1988 com o objetivo de demonstrar os esforços dessas populações na defesa e luta pelo direito à autorrepresentação. A partir destas experiências é possível problematizar a noção de patrimônio cultural para os povos indígenas e evidenciar as generalizações assumidas diante de uma concepção ocidental sobre preservação.

No texto que abre a Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional publicada no ano de 2005, a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha aponta algumas consequências resultantes dos processos de patrimonialização realizados sob a ótica do regime cultural ocidental. Suas considerações se baseiam nas diferentes experiências vividas por outros autores, dentro das quais nos interessam, especificamente, aquelas voltadas à avaliação das políticas culturais e seus efeitos locais, assim como a análise da complexidade de aplicação do conceito de patrimônio imaterial a sociedades indígenas.

Desse modo, alguns pontos sensíveis aos processos de patrimonialização da cultura, levantados por Cunha, no contexto das populações indígenas, merecem destaque: 1) teia social e significações locais; 2) valor da troca; 3) regime de representação. Tais pontos, é claro, não nos permitem conhecer as concepções indígenas acerca do conceito de preservação cultural<sup>47</sup>, mas pelo modo como são induzidos pelos processos de patrimonialização, possibilitam uma maior compreensão sobre a complexidade requerida para a salvaguarda do patrimônio imaterial e material dos povos indígenas.

Sobre os dois primeiros pontos acima enumerados, as discussões propostas por Marcela S. Coelho de Souza acerca da questão das “apropriações indígenas” nos permitem ilustrar algo sobre as concepções indígenas. Segundo Souza, entre os povos de língua Jê, por exemplo, conhecimento e riqueza são termos que implicam

---

<sup>47</sup> A grande diversidade de povos indígenas existente no Brasil não nos permite conhecer as concepções de cada população sobre o conceito de preservação cultural.

noções muito definidas de propriedade e que “envolvem um regime específico de diferenciação e identificação das pessoas e dos coletivos entre os quais circulam [...] objetos e [...] capacidades” (SOUZA, 2005, p. 319). A conformação desse regime implica a necessidade de incorporação de elementos externos a determinado grupo para a (re)produção de suas formas sociais e para sua (re)produção como cultura particular. Assim, a apropriação, seja ela fruto de sistemas de troca ou roubo, seja material ou imaterial – de objetos, nomes ou costumes alheios – constitui tanto um modo de construção como de diferenciação de identidades para estes povos. Em outras palavras, suas ações de aquisição sempre envolvem processos de ressignificação e transformação (SOUZA, 2005).

Este processo coloca em evidência a importância da dimensão de sociabilidade para os povos Jê e o valor simbólico da circulação do material e do imaterial para a constituição das suas alteridades. Por fim, o mesmo não só desafia a lógica ocidental e suas noções sobre grupo social ou grupo étnico, como traz outra perspectiva para a distinção que se costuma fazer entre a materialidade e a imaterialidade, tratando-se da conservação do patrimônio cultural.

Nesse sentido, a aplicação de instrumentos políticos e legais que dependem de definições rígidas torna-se uma questão sensível no momento da patrimonialização cultural indígena. No caso Jê, onde o material e o imaterial submetem-se a regimes de trocas específicos, vinculados a teias ou redes sociais, questões como propriedade intelectual e direito autoral podem não fazer sentido algum. Outro exemplo sobre a complexidade envolvida nos processos de patrimonialização que nos permite perceber algo mais sobre a concepção indígena de preservação cultural que possa talvez servir comparativamente para outros grupos é o caso do registro das narrativas sobre os mitos e tradições baniwa, trazido por Robin Wright (WRIGHT, 2005).

Propondo uma relação com o último item da nossa lista (regime de representação), este caso coloca em perspectiva a relevância da transmissão oral para o povo baniwa e expõe as dificuldades do registro escrito para efeito de patrimonialização. Em seu longo trabalho de organização de uma coleção de narrativas dos indígenas baniwa, Wright apontou a impossibilidade de representar, em papel, a sequência e ordem corretas entre as histórias da criação narradas pelos indígenas. De acordo com o autor, “enquanto expressões fundamentais de identidade”, tais mitos se relacionam e interagem profundamente aos contextos políticos (WRIGHT, 2005, p. 252). São os contextos que dão sentido às histórias e, por essa razão, o momento da contação é tão importante. Em outras palavras, é neste momento que as histórias completam os cenários e são (re)vividas.



O trabalho de Wright nos leva, portanto, a algumas reflexões: como uma tradição pautada na dinâmica da oralidade pode obedecer às regras estáticas impostas pelas políticas culturais? Ou ainda, como registrar, através da escrita, os cenários e contextos aos quais estas histórias estão vinculadas? Tentar registrar o contexto em papel, além de parecer impossível, vai contra o propósito das tradições baniwa.

Até aqui, buscamos demonstrar quão distintas podem ser as noções indígenas sobre o valor cultural da preservação patrimonial, partindo dos pressupostos ocidentais sobre patrimonialização cultural. Ainda que esta breve discussão tenha evidenciado pontos importantes acerca das visões indígenas sobre a preservação cultural, para nos atermos ao foco desta pesquisa, se faz necessário também compreender, mais especificamente, a questão da conservação dos objetos para os povos indígenas.

Para essa reflexão, tomamos como base a premissa dos museus etnográficos, valorizada ao longo do tempo, de que, para as sociedades indígenas o importante era “repetir”, “fazer de novo” os artefatos, e não conservá-los.

Eles não restauram. Eles não preservam as coisas da forma como nós (“seres institucionalizados”) preservamos. Eles jogam fora o que não presta mais ao uso e refazem um novo artefato para substituir aquele descartado. Enfim, eles são livres para agir, conforme suas próprias demandas culturais. Eles preservam a técnica de construção (como ocorre também com alguns costumes milenares orientais) (BRAGA, 2006, p. 343).

Partindo desta afirmação, quais são as demandas culturais sobre as quais os povos indígenas se apoiam? O que os leva eventualmente a descartar os objetos? Não é nosso propósito, nesta pesquisa, abordar tais questões em profundidade, e ainda que fosse possível levantar outras questões – mediante a diversidade de povos e visões – uma determinada questão nos parece central no sentido de compreendermos o descarte da cultura material realizado por estes povos: a indissociação entre materialidade e imaterialidade.

Materialidade e imaterialidade, nas concepções indígenas, conformam uma relação muito mais estreita do que aquela pensada para a conservação dentro do nosso regime cultural. Na perspectiva tradicional kaingang, por exemplo, a forte conexão entre natureza e sociedade é o único meio pelo qual o mundo pode ser concebido<sup>48</sup> (CARVALHO, 2012). Segundo Josué Carvalho (2012), a interação entre estas duas esferas conforma um ciclo vivo do qual a cultura participa e por meio do qual os costumes devem ser transmitidos. Deste modo, somente através das correlações entre os objetos e seus contextos, as memórias podem ser transmitidas.

Mais uma vez, ressaltamos a importância dos contextos para as sociedades indígenas. Assim como no caso do registro dos mitos baniwa, onde os contextos dão sentido às histórias, na tradição kaingang, os contextos dão sentido aos objetos. Dentro da ideia de “ciclo vivo”, colocada por Josué Carvalho, podemos dizer que os objetos, para o povo kaingang, possuem vida ou são “vivos”. É justamente a *participação* neste ciclo que confere vida aos objetos, ou ainda, enquanto participantes ativos deste processo, os artefatos são portadores de vida.

Assim, para compreender o significado da preservação de um determinado objeto é necessário entender os modos pelos quais a memória é praticada na dinâmica de cada grupo, bem como o papel dos objetos dentro desta dinâmica.

No próximo capítulo apresentamos a dinâmica de trabalho desenvolvido com os asurini do Xingu que foi o ponto de partida desta pesquisa para pensarmos questões que foram abordadas no terceiro capítulo.

---

<sup>48</sup> Na perspectiva tradicional Kaingang a natureza constitui elemento central para a transmissão do legado cultural. As memórias estão sempre ligadas à natureza e, portanto, “ao contar uma história com base na memória, o indivíduo Kaingang volta-se para referenciais [...] que lhe são próprios, que lhe foram passados de geração a geração, tendo a natureza como alicerce fundamental” (CARVALHO, 2012, p. 56).

## **CAPÍTULO 2**

# **OS ASURINI E A COLEÇÃO DE OBJETOS FORMADA PELA ANTROPÓLOGA REGINA PÓLO MÜLLER**

## CAPÍTULO 2 – OS ASURINI E A COLEÇÃO DE OBJETOS FORMADA PELA ANTROPÓLOGA REGINA PÓLO MÜLLER

### 2.1 Os asurini do Xingu

Os Asurini do Xingu são um grupo indígena Tupi, falantes de uma língua pertencente à família linguística Tupi-Guarani (SILVA, 2000a, p. 61).

Autodenominados *awa ete*, expressão que pode ser traduzida como “humanos reais, gente verdadeira”, também assumem o nome que lhes foi dado antes do final do século XIX: asurini<sup>49</sup>. Atualmente, os asurini vivem na Terra Indígena Koatinemo, situada no estado do Pará (Brasil), onde habitam as aldeias Kuatinemu, Itaaka e Myiryna, às margens do rio Xingu. A localização atual dos asurini remonta a uma longa história de deslocamentos, resistência e (des)encontros deste povo como outras populações indígenas e não-indígenas na região do médio-baixo rio Xingu (SILVA; NOELLI, 2015).

A respeito das narrativas históricas sobre a ocupação indígena na região do Xingu, a arqueóloga e pesquisadora Lorena Luana Wanessa Gomes Garcia descreve, em sua tese intitulada “Paisagens do médio-baixo Xingu: Arqueologia, Temporalidade e Historicidade”, os detalhes dos primeiros registros topográficos realizados sobre essa região. Sua perspectiva revela as relações de negociação que marcaram os contatos iniciais entre indígenas e colonizadores, no período colonial, assim como os conflitos mais tarde gerados pelo interesse dos colonizadores pelas terras indígenas<sup>50</sup>. Além disso, a pesquisadora chama a atenção para a diferença entre os processos coloniais iniciados no baixo Xingu e o contexto mais amplo do Brasil colonial, demonstrando como a conformação geográfica e toponímica influenciou no estabelecimento dos agentes coloniais nesta região<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> Asurini é um etnônimo de origem Juruna que significa “vermelho” (CASTRO, 1986). “Esse nome foi dado a eles já no final do século XIX devido ao costume de aplicar uma coloração avermelhada em seus cabelos e corpos com pigmento extraído do urucum (*Bixa orellana* L.) (SILVA; NOELLI, 2015, p. 494, tradução nossa). No original: “*This name was given to them as early as the late nineteenth century due to the custom of applying a reddish coloring to their hair and bodies with pigment extracted from urucum (Bixa orellana L.)*” (SILVA; NOELLI, 2015, p. 494).

<sup>50</sup> No início do processo colonial as populações indígenas detinham o domínio sobre seus territórios e sobre as negociações com os agentes coloniais. Negociações que se davam pelo interesse dos agentes sobre as chamadas “drogas do sertão” (canela, cravo, salsaparrila, entre outros produtos) (GARCIA, 2017).

<sup>51</sup> De acordo com Garcia (2017), a existência de grande “províncias” indígenas dificultou a interiorização dos agentes coloniais no Xingu.

A análise de Garcia sobre os registros topográficos da região do Xingu recai sobre os registros das expedições realizadas no século XIX, uma vez que antes desse período, conforme indicado pela historiografia, o Xingu foi “[...] pouco documentado e, nesse sentido, pouco conhecido se comparado aos principais afluentes do rio Amazonas permanecendo assim até a segunda metade do século XIX” (GARCIA, 2017, p. 55). Nesse âmbito, a autora concentra seus esforços de análise em cinco narrativas de viagens que nos conduzem a um maior entendimento acerca das populações indígenas do Xingu e suas ações frente ao processo de colonização.

A primeira narrativa é do Príncipe Adalbert von Preussen ([1849] 1977) sobre a sua viagem entre a foz do Xingu e o igarapé Piranhaquara. A segunda corresponde à viagem de Karl von den Steinen (1884) que, após quarenta e dois anos da expedição de Adalbert, realizou o caminho inverso, partindo das cabeceiras do Xingu até a Volta Grande do Xingu. O corógrafo francês Henri Anatole Coudreau e sua esposa Olga Coudreau (1898) fizeram um roteiro similar ao do Príncipe, avançando até a localidade de Pedra Seca, a montante da desembocadura do igarapé Piranhaquara. Para finalizar a navegação pelo Xingu mediante as experiências desses expedicionários, avançaremos mais no tempo e incluiremos a viagem da naturalista Emília Snethlage (1909) pelo rio Iriri e do etnólogo Curt Nimuendajú (1921-1922) que, diferentemente de todos os outros, viveu uma experiência arqueológica no médio-baixo Xingu (GARCIA, 2017, p. 57).

De maneira geral, os registros de viagem trazidos à luz por Garcia (2017) contribuem para o entendimento da ocupação desta região do rio Xingu. Os relatos carregam em si informações sobre a flora, a fauna e sobre as populações indígenas que habitavam essas terras num determinado período. Por meio deles também é possível compreendermos o impacto causado pelo desenvolvimento da economia extrativista da borracha no século XIX – quando o estabelecimento dos “barracões” e fazendas dos seringalistas passou a representar a interiorização de trabalhadores de outras regiões (GARCIA, 2017). As pressões externas que forçaram o deslocamento das populações indígenas tornam-se tão evidentes quanto os impactos das epidemias sobre esses povos (SILVA; NOELLI, 2015).

Dentre os principais registros sobre os asurini, destacamos as viagens do Príncipe Adalbert von Preussen de Berlim, que teria viajado pelo rio Amazonas de canoa (1842), bem como as viagens do corógrafo francês Henri Anatole Coudreau e sua esposa Olga Coudreau (1898) e as contribuições do etnólogo Curt Niemandajú (1915). Estes intelectuais seriam aqueles que direta ou indiretamente mais contribuíram para a compreensão da trajetória dos asurini do Xingu. Com o objetivo de compreender a dinâmica de mobilidade territorial e a ocupação dos asurini durante os séculos XIX e XX, trabalhamos aqui com o entrecruzamento destes registros e os

dados coletados por Silva e Noelli (2015), pois, de acordo com esses autores, as informações históricas mais antigas sobre os asurini datam justamente das expedições de Adalbert, Coudreau e Niemandajú (SILVA; NOELLI, 2015).

Num esforço de pesquisa sobre os poucos e esparsos dados contidos nesses registros de viagens durante o mapeamento do Xingu, Silva e Noelli (2015) identificaram os primeiros registros de contato com os asurini. O primeiro deles, feito por Adalbert, foi um registro não intencional da presença dessa população durante sua expedição subindo o rio Xingu. Segundo o viajante, na “casa de Martinho”, cerca de uma hora do assentamento Piranhaquara, um de seus companheiros de expedição se interessou por um vaso de cerâmica usado para armazenar óleo da palmeira uauassu – possivelmente babaçu – com o qual as mulheres cuidavam dos cabelos e corpos dos maridos para proteger sua pele contra picadas de insetos. O vaso manchado pelo óleo e ornamentado pelo que Adalbert chamou de arabescos gregos, não foi negociado no momento da troca entre os integrantes da expedição e os Juruna. Na interpretação de Silva e Noelli: “A descrição revela que não era uma vasilha Juruna, mas uma típica dos Asurini do Xingu. Apesar das informações escassas, isso é um indício de um possível contato entre os Asurini do Xingu e os Juruna.” (SILVA; NOELLI, 2015, p. 496, tradução nossa)<sup>52</sup>.

O segundo registro sobre os asurini foi realizado por Coudreau no ano de 1896. Na ocasião de sua viagem, Coudreau relatou que os asurini habitavam exclusivamente a margem direita do rio Xingu, das proximidades do rio Piranhaquara até a Praia Grande e do continente até o médio rio Bacajá (SILVA; NOELLI, 2015). Silva e Noelli destacam que apesar de ter registrado a circulação dos asurini pela região do rio Piranhaquara, Coudreau não fez registros de assentamentos desse povo nessa localidade. Foi reportada apenas uma aldeia asurini no meio do rio Ipixuna.

Considerada uma área rica em termos de produtos da Amazônia, esta região do médio rio Xingu, na qual estavam localizados os asurini, tornou-se alvo de interesses extrativistas. Em razão da expansão capitalista, muitos povos indígenas foram forçados a sair de seus territórios e a invadir áreas de outros grupos<sup>53</sup>. A partir desse momento, diversos movimentos de ataque dos asurini contra aqueles que tentavam invadir seu território foram registrados por Coudreau e Niemandajú. No

---

<sup>52</sup> No original: “*The description reveals that it was not a Juruna vessel, but one typical of the Asurini do Xingu. Despite the scant information, this is an indication of a possible contact between the Asurini do Xingu and the Juruna*” (SILVA; NOELLI, 2015, p. 496).

<sup>53</sup> Silva e Noelli (2015) fornecem maiores detalhes sobre os conflitos decorridos entre os asurini e outros povos indígenas. As informações levantadas pelos autores compreendem os depoimentos coletados entre indivíduos idosos dessa população por Fabíola Silva e outros pesquisadores, sendo que esses depoimentos tratam dos deslocamentos realizados pelos asurini durante o período anterior ao contato (1925-1970) até o contato oficial (1971).

período entre o início da década de 1920 e o final da década de 1930, diversas guerras ocorreram envolvendo brancos, os asurini e outros povos indígenas (SILVA; NOELLI, 2015).

Em decorrência dos sucessivos conflitos, os asurini passaram a orientar seus deslocamentos ao longo de uma vasta região compreendida pela área que vai desde a confluência dos rios Bacajá e Xingu, até acima da boca do Igarapé Bom Jardim, no Xingu. Conseqüentemente, o território compreendido como pertencente a essa população diminuiu a partir de meados do século XX<sup>54</sup>. Para além das perdas significativas ocasionadas pelas investidas dos povos inimigos, a construção da rodovia Transamazônica, na década de 1970, corroborou para o estabelecimento do contato com o branco (MÜLLER, 1990).

O contato oficial só foi estabelecido em 1971 por meio dos padres Anton e Karl Lukesch e, posteriormente, pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI) (MÜLLER, 1990; SILVA; NOELLI, 2015). Nesse período, os asurini se estabeleceram na margem direita do rio Ipiaçava. O contato contribuiu ainda mais para a diminuição do contingente populacional, uma vez que as perdas passaram a ocorrer em função das doenças transmitidas pelos brancos. Em 1972, os asurini passaram a ocupar a aldeia Kwatinemu Velho, local escolhido pela FUNAI e situado no mesmo rio (SILVA; NOELLI, 2015).

O decréscimo populacional tornou-se crítico nesse período, caindo para quase a metade da população em 1982<sup>55</sup> (MÜLLER, 1990). No ano de 1985, os asurini foram transferidos para a margem direita do rio Xingu, primeiro para a aldeia Avatikirera e, posteriormente, para a aldeia Kuatinemu. (SILVA; NOELLI, 2015). Somente a partir do final da década de 1980, devido ao crescente número de nascimentos na aldeia e à maior expectativa de vida por parte desta população, a situação demográfica asurini começou a se modificar (SILVA, 2000a, 2000b).

De acordo com Silva (2000a, 2000b), a partir desse crescimento demográfico da população, os asurini vêm afirmando seu modo de vida e visão de mundo. Esse povo se caracteriza pela produção de uma variedade de cultivos, com destaque para o milho e a mandioca, muito consumidos na forma de mingaus e farinhas. Outras atividades de subsistência incluem a coleta, a pesca e a caça, havendo uma divisão das tarefas cotidianas entre os sexos. As atividades são realizadas mediante um

---

<sup>54</sup> "[...] durante o século XX, o território entre a margem esquerda do rio Bacajá e a margem direita do rio Xingu até o rio Ipixuna era conhecido como a 'terra dos Asurini'" (SILVA; NOELLI, 2015, p. 498, tradução nossa). No original: "[...] *during the twentieth century the territory between the left bank of the Bacajá River and the right bank of the Xingu River down to the Ipixuna River was known as the 'land of the Asurini'*" (SILVA; NOELLI, 2015, p. 498).

<sup>55</sup> Segundo Müller (1990), a população asurini na década de 1971 foi estimada em aproximadamente 100 indivíduos e, em 1982, este número diminuiu para 52.

sistema de cooperação entre homens e mulheres que se faz presente também na esfera ritual e na produção da cultura material desse povo (SILVA, 2008a).

Com relação à cultura material, essa divisão de responsabilidade pode ser observada na produção de todos os objetos dos asurini. A elaboração das vasilhas cerâmicas, por exemplo, constitui uma atividade de responsabilidade feminina, porém, é comum o auxílio do homem no momento da obtenção das matérias-primas (SILVA, 2000b, 2008a).

A produção cerâmica é aqui destacada por constituir uma tecnologia de muita relevância para o povo asurini, mas também porque, em meio aos estudos de cultura material desse povo, esta categoria de objetos revela aspectos – relativos à morfologia e decoração, aos usos e aos significados subjacentes aos motivos decorativos – que expressam os princípios fundamentais da concepção de mundo asurini (SILVA, 2000a, 2000b). Em estudo recente, Silva (2019) enfatiza a importância dos artefatos cerâmicos por meio da relação existente entre a sua tecnologia de produção e as concepções sociais, estéticas e cosmológicas dos indivíduos asurini<sup>56</sup>.

Partindo da ideia de que a tecnologia de produção cerâmica asurini resulta do modo como as mulheres ceramistas percebem os materiais, os procedimentos técnicos necessários para a confecção dos artefatos e os próprios vasilhames cerâmicos, Silva conclui que toda a cadeia operatória de produção cerâmica deste povo é imbuída de um processo transformacional e simbólico que culmina na re(criação) do mundo asurini: “Diferentes coisas, corpos e pessoas se transformam, e são acionados e produzidos significados que transcendem o próprio ato de produzir vasos cerâmicos. Essa tecnologia (re)cria o mundo dos Asurini do Xingu.” (SILVA, 2019, p. 26, tradução nossa)<sup>57</sup>.

Ainda sobre esse tema, Fabíola Silva ressalta que dentro dos princípios ontológicos asurini, as relações entre humanos e não humanos são reafirmadas na confecção de objetos cerâmicos. Um exemplo disso está na própria concepção asurini sobre a argila utilizada para fazer os vasilhames. Na concepção deste povo, esse material foi criado por *Maíra* que, por sua vez, foi quem criou os humanos, as coisas e as técnicas. A argila foi então apresentada aos ancestrais pelo besouro (*mamygá*) que empurrou esse material das profundezas do solo até a superfície (SILVA, 2019).

---

<sup>56</sup> Para além dos motivos elencados, o destaque dado à cerâmica asurini está relacionado à proposta inicial desta pesquisa, que era desenvolver um procedimento metodológico para a conservação do conjunto artefactual cerâmico que compõe a coleção Asurini do Xingu formada pela antropóloga Regina Pólo Müller, dentro de uma perspectiva de colaboração com a própria comunidade asurini.

<sup>57</sup> No original: “*Different things, bodies and people are transformed, and meanings are triggered and produced that transcend the act itself of producing ceramic vessels. This technology (re)creates the world of the Asurini of the Xingu*” (SILVA, 2019, p. 26).



Outro exemplo das relações que permeiam os objetos cerâmicos e que, portanto, os imbuí de significados, está nos grafismos que decoram algumas vasilhas. De acordo com Müller (1990), a pintura aplicada sobre estes objetos compreende uma variada gama de motivos geométricos que se combinam e formam padrões. O mais recorrente, o *tayngava*, que pode ser traduzido como “imagem humana”, recebe o mesmo nome do boneco antropomórfico utilizado pelos xamãs asurini em certos rituais do *maraká*. Este elemento simbólico denominado *tayngava*, representado, portanto, pelo boneco de uso ritualístico, segundo Müller, “representa o princípio constitutivo da categoria de humano [...], compartilhado pelos espíritos, xamãs primordiais e animais da floresta” (MÜLLER, 1990, p. 244).

Nesse sentido, os grafismos que decoram os vasilhames cerâmicos constituem signos que expressam as concepções do pensamento asurini como, por exemplo, as relações entre os seres de diferentes planos cósmicos. Além disso, os grafismos que em princípio são elementos que ornamentam o corpo dos indivíduos asurini, também expressam a organização social desse povo:

Suporte por excelência, o corpo humano é o mais frequentemente decorado com desenhos geométricos no cotidiano Asurini. [...] A divisão do corpo em áreas para a decoração obedece a outras regras além das formais. Trata-se de critérios como sexo, idade e atividade que determinam categorias sociais, marcadas no corpo, através destes signos visuais (MÜLLER, 1990, p. 226).

Empregada sobre a superfície cerâmica, a arte gráfica asurini também demarca as distintas partes do corpo das vasilhas, como o lábio, a boca, as “nádegas” (base) e a barriga (bojo). Esta relação entre corpo e cerâmica, segundo Silva (2019) torna-se evidente não apenas na aplicação dos motivos sobre a superfície dos objetos, mas também na execução da cadeia operatória de produção desses artefatos – onde a sequência de etapas é marcada pela confecção de cada parte do corpo da vasilha – e nas técnicas corporais empregadas para a produção das cerâmicas, onde o posicionamento do corpo da ceramista muda conforme a etapa do processo.

Com isso, é possível concluir que os artefatos cerâmicos e, em especial sua arte gráfica, expressam concretamente as mensagens sobre as relações sociais e cosmológicas da população asurini. Para além do significado intrínseco aos grafismos, há em sua aplicação uma estreita relação com a transmissão do saber cultural e a reprodução da sociedade, uma vez que, em sua mitologia, os asurini atribuem a obtenção dos desenhos a um ser sobrenatural (SILVA, 2007).

## 2.2 A coleção etnográfica Asurini do Xingu

Em razão de sua atuação como pesquisadora e profissional da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) entre os anos de 1978 e 1984, Regina Pólo Müller desenvolveu uma vivência continuada junto ao povo indígena asurini. A pesquisa desenvolvida ao longo dos anos por essa antropóloga abordou questões sobre a dinâmica cultural dessa população enfatizando os processos de reprodução/recriação de mitos/ritos entre os asurini do Xingu (MÜLLER, 2004). Sua vivência entre os asurini esteve comprometida com a sobrevivência e desenvolvimento desse povo, motivo pelo qual a pesquisadora formulou projetos de estudos voltados à arte gráfica, rituais xamanísticos e performances desta população indígena.

Ao longo de quarenta anos de pesquisa junto a esse povo e por meio das sucessivas campanhas de campo que realizou, Regina Müller reuniu um importante conjunto da cultura material asurini (SILVA, 2007 e 2012). Segundo Fabíola Silva, além de representar parte do trabalho desenvolvido por Müller junto a essa população, este conjunto de objetos reflete a trajetória do povo asurini. Os artefatos ali reunidos representam a produção material dessa população no período que vai desde o final da década de 1970 até o início dos anos 2000, e preservam, portanto, aspectos do modo de vida desse povo (SILVA, 2007).

A coleção de artefatos asurini que reúne atualmente 534 objetos foi formada, em termos gerais, tanto de modo assistemático, como sistemático. Segundo Regina Müller (informação verbal<sup>58</sup>), a formação de sua coleção partiu inicialmente pelo deslumbramento que sentiu diante dos trabalhos de tecelagem e os bancos em madeira. Além disso, aumentando o tamanho da coleção, ela também adquiriu uma grande parte de objetos, a exemplo dos adornos, entre outras obras. Por fim, a colecionadora, famosa em seu círculo como apreciadora da arte indígena recebeu de presente outro tanto de objetos da cultura material asurini complementando essa coleção que já era extensa. Segundo ela, outra motivação que ajudou no crescimento da coleção foi o gosto pessoal pelo colecionismo, por ter e guardar coisas. Em conversa concedida à autora desta dissertação<sup>59</sup>, Regina Müller falou sobre o colecionismo de coisas que se tornaram objetos de família, por exemplo. Também contou que seu companheiro tinha essa mesma “mania” e que os arcos e flechas decorados com trançados (utilizados pelos asurini para a caça, entre outras

---

<sup>58</sup> Informação fornecida pela antropóloga Regina Pólo Müller, em 13 out. 2021.

<sup>59</sup> A antropóloga Regina Pólo Müller forneceu, através de entrevista concedida à autora, informações sobre a coleção Asurini do Xingu, sua trajetória, história e usos, em duas conversas distintas, realizadas nos dias 13 e 26 de out. de 2021.

atividades) presentes na coleção, assim como outros objetos, foram iniciativa dele, que a acompanhou em suas pesquisas de campo<sup>60</sup>.

Dentro desse ímpeto de consumir os objetos asurini que julgava maravilhosos, Regina Müller nos contou sobre sua preocupação em ter um exemplar de cada artefato que conhecia. A linda cabaça revestida por trançado, utilizada para guardar óleo, por exemplo, era algo que ela queria ter para si, embora não estivesse estudando a cestaria asurini. Por outro lado, mesmo não gostando tanto das coisas feitas em algodão, se preocupou em reuni-las também, pelo simples gosto de colecionar.

Entretanto, para além das motivações gerais acima descritas, Regina Müller nos contou sobre a primeira fase de formação de sua coleção. Composto pelos artefatos cerâmicos, o conjunto inicial deste acervo foi formado de modo sistemático. De acordo com Regina Müller, o colecionamento das vasilhas cerâmicas foi orientado pelo estudo realizado para a construção de sua tese de doutorado<sup>61</sup>. Interessada em compreender o sistema da arte gráfica desse povo e contextualizar a cerâmica na produção da cultura material asurini, a antropóloga buscou reunir os diferentes desenhos gravados sobre a superfície das diversas formas de vasilhas<sup>62</sup>. Para Regina Müller o colecionamento da cerâmica foi, portanto, algo muito importante, pois foi justamente a lida direta com esses objetos que permitiu à pesquisadora extrair os desenhos e realizar sua análise para, finalmente, escrever sobre a arte gráfica asurini.

Tratando-se dos modos pelos quais a coleção foi formada, cabe destacar, portanto, o caráter subjetivo, emocional e afetivo do colecionismo realizado por Regina Müller. Muito distinto em termos da natureza do colecionismo antropológico-museológico que teve suas raízes no colonialismo do século XVI, a coleção Asurini do Xingu foi formada a partir de um processo pessoal muito dinâmico que envolveu o objeto de estudo de uma pesquisadora, mas também sua vivência, as relações que estabeleceu com os asurini e seu desejo de ter tudo aquilo materializado para si, para contar a sua história.

---

<sup>60</sup> Renato Delarole, fotógrafo, acompanhou Regina Müller em seu trabalho de pesquisa desenvolvido na aldeia asurini entre os anos de 1976 e 1986. Delarole reuniu um conjunto de cerca de 750 imagens que retratam diversos aspectos da vida asurini (PINTO, 2016).

<sup>61</sup> Regina Müller realizou seu doutoramento na Universidade de São Paulo (USP) entre os anos de 1982 e 1987, no departamento de Ciências Humanas (antropologia). Sua tese, orientada por Lux Boelitz Vidal, recebeu o título “De como cinquenta e duas pessoas reproduzem uma sociedade indígena: os Asurini do Xingu”.

<sup>62</sup> De acordo com Regina Müller, o colecionamento de objetos cerâmicos foi sistemático até o ano de 1981. O objetivo dessa coleta foi compor o que a pesquisadora considerava um conjunto de vasilhas asurini em termos das formas, decorações e usos da época. Informação verbal fornecida pela antropóloga Regina Pólo Müller, em 26 out. 2021.

Também faz parte da história de formação desta coleção os locais de armazenagem da mesma. Sobre esse tema, Regina Müller relatou que inicialmente os objetos coletados – as vasilhas cerâmicas que compunham o objeto de estudo de sua tese – permaneceram guardadas no Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), junto ao acervo etnográfico Plínio Ayrosa<sup>63</sup>. Neste local, mesmo edifício onde Regina Müller realizava seu doutorado, a pesquisadora tinha acesso constante aos objetos para a realização das análises para sua pesquisa.

Com a incorporação do acervo Plínio Ayrosa ao MAE/USP (início da década de 1990), as cerâmicas estudadas por Regina Müller foram encaminhadas ao mesmo museu. Na ocasião, essa mudança ocorreu em função da pesquisadora precisar voltar a campo, ou seja, à aldeia asurini. A guarda provisória das vasilhas cerâmicas pelo MAE/USP tratou-se de um acordo verbal realizado entre a pesquisadora e o então diretor deste museu, o Prof. Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses.

Em sua volta a São Paulo, Regina Müller readquiriu a coleção de vasilhas cerâmicas. Tendo pouco espaço para guardá-la, optou por encaminhá-la para a casa de seus pais, no município de Americana (SP). Lá a coleção permaneceu até ser transferida novamente para São Paulo, para o apartamento da própria pesquisadora. Foi em Campinas (SP), na nova casa de Regina Müller, que finalmente a coleção permaneceu armazenada por maior período de tempo, vinte e um anos, para ser mais precisa.

Ao longo do tempo, os objetos da coleção foram sendo organizados. Esse trabalho teve início com um primeiro ordenamento realizado pela própria Regina Müller que, em função de seus estudos, precisou identificar os objetos. As cerâmicas, por exemplo, receberam numeração realizada sobre a superfície da borda interna. Outras categorias de artefatos foram identificadas com etiquetas fixadas com fio de algodão.

---

<sup>63</sup> Formado inicialmente pelo Prof. Plínio Ayrosa, titular da cadeira de etnografia e língua tupi-guarani da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP), este acervo esteve ligado ao departamento de antropologia da mesma faculdade até a sua incorporação ao MAE/USP (FLEMING; FLORENZANO, 2011).

Figura 9 - Detalhe de duas vasilhas cerâmicas marcadas com numeração na região interna da borda.



Foto: Guilherme Galembeck (2021). Acervo LINTT-MAE/USP.

Figura 10 - Detalhe de um colar asurini mostrando diversas etiquetas de identificação. As mais antigas realizadas por Regina Müller no ano de 1977 correspondem àquelas de formato circular. As demais consistiram marcações posteriores, realizadas por Fabíola Silva.



Foto: Guilherme Galembeck (2021). Acervo LINTT-MAE/USP.

Mais tarde, uma organização da coleção em conjuntos artefatuais foi realizada por Fabíola Silva durante o trabalho curatorial desenvolvido por ela como parte da pesquisa intitulada “Cultura material e dinâmica cultural: um estudo etnoarqueológico sobre os processos de manutenção e transformação de conjuntos tecnológicos entre os Asurini do Xingu”. A pesquisa recebeu apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e teve seu início em 2005. A proposta consistiu na realização de um estudo etnoarqueológico dos processos de produção e uso de

conjuntos tecnológicos específicos dos asurini e dos processos de transmissão destes conhecimentos para as novas gerações (SILVA, 2007).

A fim de entender os processos atuais de reprodução do modo de vida asurini frente às transformações vivenciadas por essa população desde o contato e, também, de contribuir para as discussões etnoarqueológicas acerca dos processos de manutenção e mudança de tradições tecnológicas, a pesquisa foi desenvolvida a partir de perspectivas distintas. Nesse sentido, a metodologia envolveu a pesquisa de coleções etnográficas como um de seus pilares, assim como a curadoria dos artefatos asurini da coleção formada por Regina Pólo Müller (SILVA, 2007). O trabalho realizado com a coleção compreendeu não só a descrição dos objetos em termos de seus aspectos materiais (físicos), mas também de seus aspectos simbólicos e funcionais. A reunião dessas informações foi possível devido ao trabalho integrado realizado entre pesquisadores e os próprios asurini.

Para o trabalho de curadoria da coleção, num primeiro momento, no ano de 2005, foi realizada a documentação fotográfica dos objetos da coleção. Tais fotografias contribuíram para o agrupamento dos objetos em diferentes conjuntos artefatuais de acordo com suas características e especificidades formais, técnicas e funcionais. A ação de descrição das peças, segundo Fabíola Silva, se baseou na consulta ao trabalho escrito por Müller, em 1990, intitulado “Os Asurini do Xingu (História e Arte)”, assim como na consulta aos livros “A Arte do Trançado dos Índios do Brasil” (1985) e “Dicionário do Artesanato Indígena” (1988), ambos de Berta Ribeiro.

Ainda no ano de 2005, por meio de uma viagem à aldeia e portando as fotografias dos objetos, a pesquisadora registrou as informações fornecidas por diferentes homens e mulheres asurini. A coleta de informações durante a viagem possibilitou a conferência e correção das descrições realizadas anteriormente, assim como contribuiu na determinação da nomenclatura asurini para os objetos. Também foi possível, com a ajuda de informantes asurini, identificar os materiais empregados na produção dos objetos, seus os modos de uso e os significados das suas representações gráficas (SILVA, 2007).

Em 2007, a permanência de um grupo asurini<sup>64</sup> na residência da antropóloga Regina Polo Müller permitiu aos pesquisadores avançarem no trabalho descritivo e agrupamento dos objetos. A escolha por indivíduos com mais de cinquenta anos para a constituição desse grupo de trabalho se deu em função de uma estratégia

---

<sup>64</sup> Em abril de 2007, um grupo de informantes asurini permaneceu durante uma semana na residência de Regina Pólo Müller, em Campinas (São Paulo), para colaborar com o trabalho de descrição e definição dos usos e significados simbólicos dos objetos. Os seguintes asurini participaram das atividades: “Takamui Asurini (homem), Wewei Asurini (mulher), Apewu Asurini (homem), Moreyra Asurini (homem), Marakowa Asurini (mulher)” (SILVA, 2007, p. 37).

metodológica embasada na maior experiência desses indivíduos. Seus amplos conhecimentos acerca dos rituais e processos de elaboração dos objetos permitiram a definição dos usos e significados simbólicos de todos os objetos da coleção (SILVA, 2007).

As atividades de curadoria realizadas com a colaboração asurini possibilitaram a organização da coleção nos seguintes conjuntos artefatuais: adornos corporais; utensílios e ferramentas; instrumentos musicais; armas; trançados e cerâmica<sup>65</sup>.

Num segundo momento de sua pesquisa (setembro de 2007), Fabíola Silva, orientada por estratégias relacionadas à etnoarqueologia, realizou uma pesquisa etnográfica entre os asurini, focando suas análises nos processos de elaboração, uso e armazenagem da cestaria produzida por esta população. Um levantamento fotográfico da cultura material deste povo também foi realizado com o intuito de verificar os aspectos de sua transformação. A partir dele, foi possível estabelecer uma comparação entre estes conjuntos artefatuais com aqueles da coleção pertencente à Regina Pólo Müller (SILVA, 2008a).

Ainda em 2007, a pesquisadora se dirigiu à aldeia asurini com o intuito de organizar a vinda de um novo grupo de indivíduos para São Paulo. Seguindo determinada estratégia metodológica, esse grupo foi composto por sete jovens asurini. O objetivo foi proporcionar aos jovens “[...] a oportunidade de adquirir conhecimentos sobre vários aspectos relativos à sua interação com o mundo dos brancos” (SILVA, 2008b, p. 13).

Uma visita a Campinas foi programada para que esse grupo pudesse conhecer o acervo etnográfico Asurini do Xingu pertencente à Regina Pólo Müller. Acerca dessa visita, Fabíola Silva relatou o sentimento de admiração demonstrado pelos jovens diante da quantidade de objetos ali apresentados, assim como as demonstrações de surpresa por não conhecerem alguns dos objetos. A pesquisadora também salientou o motivo pelo qual os jovens asurini não poderiam ter participado da primeira etapa da pesquisa que consistiu na catalogação da coleção: “[...] estes não mais possuem os conhecimentos sobre uma parte dos conjuntos artefatuais Asurini” (SILVA, 2008b, p. 27).

Como mencionado anteriormente, Fabíola Silva se debruçou sobre a coleção etnográfica em questão, tendo-a como um dos pilares da metodologia aplicada à sua pesquisa. Para além das atividades de curadoria desenvolvidas em colaboração com os asurini cabe ressaltar que, durante a permanência dos grupos em São Paulo, foram desenvolvidas atividades de entretenimento e de intercâmbio cultural.

---

<sup>65</sup> A título de ilustração, imagens dos conjuntos artefatuais que compõem a coleção foram inseridos no anexo deste trabalho.

Nesse âmbito, a visita ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP) merece destaque entre as atividades desenvolvidas. Além de possuir objetos etnográficos de diversas etnias, este museu constitui o local de trabalho da professora Fabíola Silva (motivo de interesse para os grupos visitantes) e o futuro abrigo da coleção etnográfica pertencente à Regina Müller.

### **2.2.1 O MAE/USP e o processo de institucionalização da coleção**

No tópico anterior buscamos mostrar o modo como a coleção Asurini do Xingu foi formada pela antropóloga Regina Müller, sua história e seus usos. Também discorreremos sobre o trabalho curatorial realizado em torno da mesma, junto aos asurini. Agora abordaremos brevemente a história recente do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP) – instituição que atualmente detém a custódia da coleção – e as questões relacionadas ao processo de doação do acervo para este museu.

Embora criado no ano de 1964 com o nome de Museu de Arte e Arqueologia, o atual museu universitário MAE/USP é resultado da reunião – que ocorreu no ano de 1989 – das “antigas coleções dos setores de Arqueologia e Etnologia do Museu Paulista, do antigo Museu de Arqueologia e Etnologia, do Instituto de Pré-História, do Departamento de Antropologia da FFLCH/USP e das pesquisas atualmente realizadas por professores e alunos dos cursos de Pós-Graduação que abriga atualmente” (MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2021).

A decisão sobre a reunião das coleções supracitadas em uma única instituição se deu em função de uma proposta de reorganização dos acervos arqueológicos e etnográficos da Universidade de São Paulo que, quando dispersos em diferentes departamentos da Universidade, ocasionavam inconvenientes “duplicações e superposições de Órgãos e atividades nas áreas de Arqueologia e Etnologia”, assim como de “recursos humanos e dotações orçamentárias” (FLEMING; FLORENZANO, 2011, p. 221).

A fusão dos acervos e das equipes de docentes, pesquisadores e técnicos dos diferentes departamentos da USP possibilitou, apesar das dificuldades inerentes ao processo de mudança, um avanço significativo em termos das possibilidades de pesquisa, ensino e difusão cultural. Desde então, o MAE/USP vem se consolidando como uma “instituição de pesquisa, docência e extensão nas áreas de arqueologia, etnologia e museologia aplicada” (FLEMING; FLORENZANO, 2011, p. 223). Além de



promover a coleta, pesquisa, salvaguarda e a comunicação do conhecimento gerado para os alunos da Universidade de São Paulo e o público em geral, o MAE/USP tem trabalhado nos últimos anos de modo a incluir os originadores de algumas de suas coleções nesses processos museológicos.

Sobre a doação da coleção Asurini do Xingu para uma instituição museológica, Regina Müller, em depoimento colhido durante entrevista<sup>66</sup>, relatou ter sido esta uma ideia que teve início entre os anos de 2005/6, quando por meio de um projeto de educação coordenado por ela e desenvolvido através do financiamento pelo PNPI-IPHAN/MINC<sup>67</sup>, foi possível digitalizar e organizar o acervo audiovisual acerca da cultura imaterial Asuriní – coletado pela mesma antropóloga e seus colaboradores ao longo de quase trinta anos de pesquisa. Ainda de acordo com o depoimento concedido por Müller, foi a partir dessa primeira iniciativa de devolução do conhecimento acadêmico, até então produzido sobre a cultura imaterial asurini à comunidade indígena, que a questão sobre a organização da coleção de objetos tornou-se motivo de preocupação pessoal no sentido da disponibilização do acesso ao acervo aos asurini.

Com as atividades de curadoria realizadas pela professora Fabíola Silva em colaboração com um grupo de indivíduos asurini, no ano de 2007, descritas anteriormente, as questões sobre a organização e a catalogação do acervo material reunida por Regina Müller foram sanadas. Entretanto, a ida da coleção para o MAE/USP consistia em uma possibilidade um tanto longínqua, uma vez que os espaços climatizados e adequados para o acolhimento dessas obras estavam com limite máximo à época e, naquele momento, portanto, o museu não podia abrigar esta coleção.

A ideia de transferir a coleção para o MAE/USP por meio de doação só passou a ser considerada uma possibilidade concreta quando a construção do edifício da nova sede do MAE/USP teve início no ano de 2010, com a retomada do projeto para implementar a “Praça dos Museus da USP” no Campus Cidade Universitária da Universidade de São Paulo. Contudo, no mesmo ano em que Regina Müller teve uma primeira conversa com a diretoria do museu, em 2014, a Universidade de São Paulo apresentou problemas orçamentários e a obra do novo edifício foi paralisada (REDAÇÃO JC, 2018).

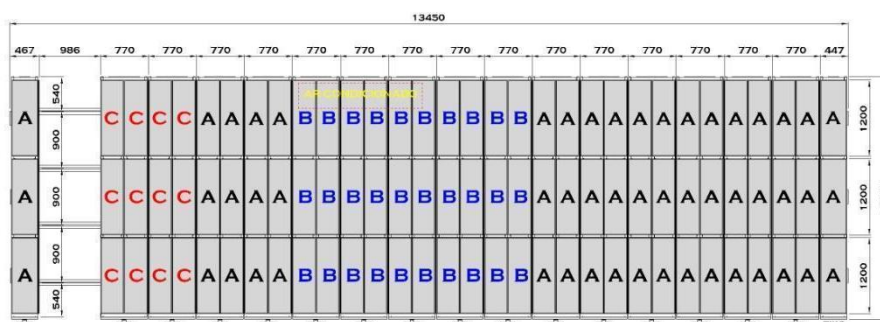
---

<sup>66</sup> Informação concedida pela antropóloga Regina Pólo Müller por videoconferência em São Paulo, 26 out. 2021.

<sup>67</sup> O projeto intitulado “Documentação e Transmissão dos Saberes Tradicionais dos Asurini do Xingu” foi realizado por meio do edital de número 001/2005, de apoio ao Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, financiado pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional – IPHAN/MINC.

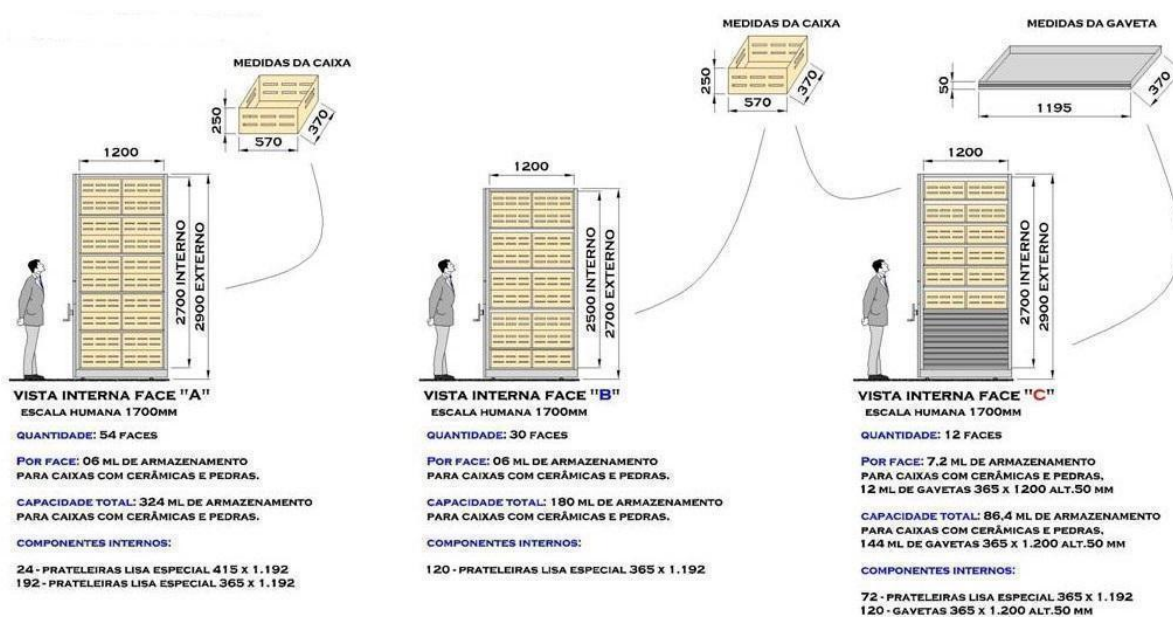
Apesar da paralisação das obras, problema que perdura até os dias de hoje (início de 2023), em 2017 o trâmite para a doação ao MAE/USP progrediu com a realização de um projeto para a remodelação do espaço de Reserva Técnica já existente e compra de novos armários para o armazenamento da coleção. Nesse mesmo ano as providências para a concretização da doação começaram a ser tomadas e a equipe do museu visitou a residência de Regina Müller para a realização de um inventário detalhado do acervo asurini.

Figura 11 - Projeto para aquisição de mobiliário adequado ao perfil da coleção e à visitação pública. Vista superior da planta da sala de Reserva Técnica.



Fonte: Projeto desenvolvido pela equipe do MAE/USP junto à empresa ARTHCO ARQUIVOS DESLIZANTES. Acervo MAE/USP (2019)

Figura 12 - Projeto para aquisição de mobiliário adequado ao perfil da coleção e à visitação pública. Vista do interior da sala de Reserva Técnica.



Fonte: Projeto desenvolvido pela equipe do MAE/USP junto à empresa ARTHCO ARQUIVOS DESLIZANTES. Acervo MAE/USP (2019).

Figura 13 - Regivaldo Leite da Silva e Sandra Lacerda, membros da equipe técnica do MAE/USP, realizando o levantamento dos objetos da coleção na residência da colecionadora, na cidade de Campinas.



Foto: Regina Müller (2017). Acervo MAE/USP.

No ano seguinte, a antropóloga viajou até a aldeia asurini para se reunir com o grupo indígena e discutir o futuro da coleção. Durante a reunião organizada pelos próprios líderes da aldeia, Regina Müller mostra um conjunto de fotografias dos artefatos de sua coleção e explica que já não tem mais meios para guardar aqueles objetos. Ela relata que a falta de condições adequadas para a guarda do acervo estava causando um problema para a preservação dos objetos e apresentou sua intenção de encaminhar a coleção para uma instituição museológica que pudesse salvaguardá-la em melhores condições e prover o acesso ao povo asurini.

Os presentes reunidos, um número significativo de indivíduos asurini, assinaram documento concordando com a transferência da coleção para uma instituição. Cabe destacar que o referido documento não menciona o MAE/USP como instituição de destino, pois embora a questão da ida da coleção para este museu estivesse em fase avançada de discussão, o processo jurídico referente à doação, que havia sido encaminhado para o gabinete da reitoria da Universidade de São Paulo, se encontrava parado há cerca de um ano.

Finalmente, em fevereiro de 2020, o processo para a doação ao MAE/USP é retomado. Com o término das obras para a criação de um novo espaço de Reserva Técnica Visitável<sup>68</sup>, um técnico do museu é encaminhado à residência de Müller para medir os objetos e, com isso, projetar as embalagens para o transporte da coleção que estava programado para o mês seguinte. Em março do mesmo ano, poucos dias antes desse deslocamento acontecer, governos e prefeituras brasileiros anunciaram restrições para conter a pandemia de Covid-19, causada pelo novo coronavírus.

Com as medidas de segurança implementadas para conter a pandemia, a Universidade de São Paulo teve suas atividades suspensas e, como consequência, a coleção permaneceu na residência da colecionadora, aguardando a retomada das atividades presenciais no museu universitário. Em dezembro de 2021, finalmente a coleção foi transferida ao MAE/USP.

### **2.2.2 O conjunto de artefatos cerâmicos**

“[...] um dos principais suportes da arte gráfica asurini é a cerâmica que [se constitui como] um veículo fundamental na afirmação da identidade étnica desta população” (SILVA, 2007, p. 13).

Em termos numéricos, os artefatos cerâmicos constituem um dos principais conjuntos artefatuais da coleção etnográfica Asurini do Xingu dada a relevância desta categoria de objetos para os próprios asurini. Apresentamos a seguir uma síntese de como se desenvolve a cadeia operatória de produção dos artefatos cerâmicos asurini, com base nos estudos sobre a cultura material deste povo realizados pela professora Fabíola Silva. Essa abordagem é realizada com o objetivo de identificar os aspectos materiais do conjunto cerâmico da coleção e de proceder a um primeiro diagnóstico do estado de conservação deste acervo.

#### ***A cerâmica asurini***

Os artefatos cerâmicos asurini carregam em si a concepção dessa população em relação à totalidade dos objetos, ou seja, a preocupação com a concomitância entre sua forma, decoração e uso. As pesquisas de Regina Müller e Fabíola Silva

---

<sup>68</sup> O projeto do novo espaço de Reserva Técnica Visitável foi elaborado com vistas a garantir a salvaguarda e comunicação da Coleção Asurini do Xingu, formada pela antropóloga Regina Müller. Sua realização reforça o compromisso do MAE/USP de apresentar as responsabilidades de um museu universitário para com seu acervo, divulgando os trabalhos de pesquisa, ensino e extensão que são realizados por sua equipe de profissionais.

revelaram evidências dessa relação e demonstraram como a morfologia dos artefatos cerâmicos está vinculada aos seus usos.

Um exemplo destacado por Müller (1990) está nas grandes panelas de barro chamadas *japepa'i*, confeccionadas pelas mulheres mais velhas e experientes. Destinadas ao processamento dos mingaus no contexto ritual, estas cerâmicas são elaboradas com a morfologia mais adequada para o cozimento, permitindo a sustentação da panela em cima do fogo por meio de um fundo saliente. Outro exemplo sobre a diferenciação das vasilhas em relação à sua funcionalidade, destacado por Silva (2007), revela que as vasilhas utilizadas para cozinhar (como é o caso da *japepa'i*), possuem contornos mais arredondados, bordas refletidas, diâmetro de abertura da boca semelhante ao diâmetro do corpo e não são pintadas na superfície externa, ao contrário das vasilhas de servir, chamadas *japepa'i/ja' éndivá* que recebem decoração com desenhos geométricos em sua face externa.

Esta preocupação com relação à elaboração cerâmica asurini demonstra como o processo de produção desses artefatos constitui uma atividade zelosa, tratada com rigor pelas ceramistas (SILVA, 2008a). Conforme descrito por Silva (2000a, 2000b, 2008a), este processo possui uma sequência extremamente detalhada, composta pelas seguintes operações:

- Seleção e obtenção de matéria-prima;
- Preparação da matéria-prima;
- Manufatura da vasilha;
- Secagem;
- Queima;
- Tratamento de superfície.

Estas seriam as seis operações básicas do processo de produção; em cada uma delas, ocorrem outras mais específicas que serão aqui expostas a partir de uma síntese das descrições apresentadas por Silva (2000a, 2000b, 2008a).

No momento da seleção da argila, a primeira propriedade a ser considerada para a confecção das vasilhas é a plasticidade. Além da plasticidade, a argila só é considerada boa após passar pelo teste de resistência à queima; assim, o local onde foi encontrada passará a constituir uma área de depósito próprio para a extração do material. As áreas de extração possuem buracos de 60cm de profundidade em média, de onde as mulheres retiram cuidadosamente a argila, garantindo a não contaminação da mesma com excesso de areia ou pedras. Após a seleção, o material é transportado até a aldeia e armazenado.

Figura 14 - A ceramista Ipikiri coletando argila em uma área de depósito.



Fonte: Acervo LINTT–MAE/USP.

Quando armazenada por muito tempo, a argila perde água e endurece, impossibilitando seu preparo. Nesse caso, para devolver a plasticidade ao material, se reidrata os torrões de argila, ou então, estes são triturados com o auxílio de um pedaço de pau ou com a parte traseira de um machado de metal, sendo esta argila peneirada e transformada numa areia fina sobre a qual é colocada água. Após esses processos, é possível apertar o material entre as mãos até formar a pasta para fazer a vasilha. Nesta fase, à medida que a ceramista amassa a argila, ela retira os grãos de quartzo maiores, tornando o material mais homogêneo.

Seguindo a técnica do acordelado<sup>69</sup>, a construção do vasilhame cerâmico se inicia com a produção dos roletes. A elaboração tem início a partir da base, apoiando o rolete e enrolando o mesmo com a palma da mão. A princípio, a base adquire uma forma cônica; outros roletes vão sendo sucessivamente sobrepostos, até formarem o corpo da vasilha. Inicia-se então a fase de compactação e alisamento inicial, realizada por meio dos dedos da ceramista, com o auxílio da espátula de cuia. A compactação e o alisamento não só fornecem maior coesão ao material argiloso, como também diminuem a sua porosidade e definem a forma da base e corpo da vasilha. A borda é ajeitada e alisada retirando pequenas porções de argila até que fique bem fina. A ceramista utiliza saliva para alisá-las.

---

<sup>69</sup> Para modelar a argila na forma desejada, as ceramistas asurini empregam o método de modelagem a mão. O “acordelado” ou “roletado” constitui uma técnica caracterizada, segundo Caprio (2007), pelo enrolamento em espiral.



Figura 15 - À esquerda, Tapira preparando roletes e, à direita, modelando um vasilhame.



Fonte: Acervo LINTT–MAE/USP.

O processo de manufatura é uma fase delicada que requer não só o domínio da técnica por parte das ceramistas, mas também o controle das condições de umidade da argila, que pode vir a quebrar durante a secagem. Quanto maior o vasilhame, maior o grau de dificuldade em evitar falhas nesse sentido.

A secagem, realizada sempre à sombra, pode ter duração variada em função de alguns fatores, como tamanho da vasilha, condições climáticas (estação chuvosa/estação seca) e grau de umidade aplicado à argila durante o processo de modelagem. A maneira como o vasilhame é exposto à secagem tem relação direta com a sua forma. A ceramista pode posicionar a vasilha procurando acentuar certas características ou até impedir a exposição demasiada de alguma parte específica.

À medida que a argila endurece, é comum o surgimento de pequenas rachaduras. Nesse momento, são efetuados reparos e o alisamento das faces externa e interna é aperfeiçoado com o auxílio do coquinho de inajá ou de uma pedra lisa. A secagem final é realizada colocando-se o vasilhame perto ou sobre o fogo por um período de aproximadamente 12 horas. Nesta fase, a vasilha pode ser reposicionada diversas vezes em direção ao fogo, até que toda a sua superfície adquira uma coloração enegrecida.

Inicia-se então a queima, que consiste em apoiar o vasilhame com a boca voltada para cima sobre uma base com brasas, cobrindo-o com cascas de árvores. As cascas estão diretamente relacionadas à queima estética, sendo algumas espécies de árvores mais desejáveis que outras por permitirem este tipo de queima: sucupira, castanha-do-Pará, espata de babaçu, entre outras. O objetivo após a queima é obter vasilhas sem rachaduras e de coloração totalmente clara e homogênea. Preocupados com o aspecto estético de sua cerâmica, os asurini levam novamente ao fogo as vasilhas que apresentam manchas escuras na superfície após a queima.

Em estudo detalhado, Silva (2000b) constatou que a média de temperatura na estrutura da queima se mantém entre 635 e 747°C, não ultrapassando 800°C.

Considerados pouco elevados para o processo de queima, estes níveis de temperatura produzem uma cerâmica bastante porosa e, conseqüentemente, com pouca resistência ao choque mecânico<sup>70</sup>.

Figura 16 - À esquerda, vasilha durante o processo de secagem final e, à direita, o mesmo vasilhame sendo queimado.



Fonte: Acervo LINTT–MAE/USP.

Ricos em sua arte gráfica representada pelas inúmeras variações dos padrões de desenho, os asurini utilizam a cerâmica como suporte para suas criações, pintando suas vasilhas. A pintura ocorre durante a etapa operatória descrita por Fabíola Silva como “acabamento de superfície” e requer o preparo antecipado dos pigmentos amarelo (óxido de ferro), vermelho (hematita) e preto (óxido de manganês), obtidos a partir da fricção de determinadas pedras sobre um suporte rochoso. O pigmento amarelo é usado para cobrir a superfície externa da vasilha, preparando-a para a pintura propriamente dita, em preto e vermelho.

---

<sup>70</sup> Mais especificamente, as transformações ocorridas nos níveis de temperatura mencionados estão relacionadas à eliminação da água quimicamente combinada nos retículos e à combustão das substâncias orgânicas, presentes no material argiloso. Tais transformações provocam o aumento da porosidade do corpo cerâmico, fator que implica na diminuição da resistência do vasilhame à quebra (CAPRIO, 2007).



Figura 17 - Preparo do pigmento amarelo.



Fonte: Acervo LINTT–MAE/USP.

A aplicação do amarelo se dá com o auxílio de um punhado de algodão, enquanto os outros pigmentos são aplicados por meio do uso de diferentes objetos, como pena de mutum e talos de vegetação. A escolha do material é feita mediante o tipo de traço que se pretende realizar – mais fino ou mais grosso. Cabe frisar que a pintura é realizada após o resfriamento da cerâmica.

Após a pintura, ainda na fase de acabamento, a superfície externa da vasilha é coberta por uma fina camada de resina de jatobá. Para tanto, a vasilha cerâmica é novamente levada ao fogo para aquecer. Uma vez quente, a cerâmica facilita a aplicação da resina, que derrete através do contato. Para a obtenção de uma camada mais fina de resina, o momento de sua aplicação é acompanhado pelo uso de uma espátula feita do babaçu. Quanto mais fina a camada de resina, melhor o acabamento, o que requer certo grau de habilidade.

Finalmente, para que possa ser empregada nas diferentes atividades domésticas, a vasilha é impermeabilizada. Para tanto, dependendo da função do objeto, o mesmo tem suas superfícies esfregadas interna e externamente com uma resina impermeabilizante, retirada da casca da árvore *titiva* (*Inga sp*).

Figura 18 - Processo de pintura e aplicação de resina de jatobá sobre a vasilha.



Fonte: Acervo LINTT–MAE/USP.

### 2.2.3 Diagnóstico dos artefatos cerâmicos da coleção

De maneira geral, o diagnóstico constitui o ponto de partida de qualquer tratamento conservativo e necessita das seguintes informações: reconhecimento, identificação, compreensão e interpretação (SZMELTER, 2010). Ao conservador, as considerações dos diferentes agentes envolvidos com os objetos se revelam importantes, num primeiro momento, para a compreensão acerca da significância destes dentro de suas configurações e, posteriormente, para a definição do tratamento adequado, uma vez que os valores atribuídos por esses agentes influenciam diretamente o tratamento e vice-versa.

Com relação aos artefatos cerâmicos da coleção Asurini do Xingu, iniciamos o diagnóstico de conservação com a identificação dos aspectos materiais desse conjunto. Uma parte dessas informações foi descrita no capítulo anterior, onde foram abordadas as questões relacionadas à cadeia operatória de produção das vasilhas asurini. Outras informações foram coletadas por meio da análise macroscópica dos objetos e suas alterações durante a visita à coleção realizada no dia 26 de outubro de 2021, na residência da colecionadora e serão apresentadas a seguir.

Nesta visita observamos que as vasilhas cerâmicas da coleção Asurini do Xingu apresentavam uma característica comum a todo o conjunto: o craquelamento e conseqüente perda da camada de resina de jatobá (Figura 19) que estava presente em quase todos os objetos cerâmicos que compõem este acervo, salvo poucas vasilhas que não possuem esse tipo de decoração.

Figura 19 - Vasilha cerâmica em posição emborcada. Apresenta área de perda da camada de resina e craquelamento elevado nas margens da lacuna.



Foto: Guilherme Galembeck (2021). Acervo LINTT-MAE/USP.

Além da alteração mencionada foram observados também objetos em diferentes níveis de fragmentação (Figura 20), sujidades e distintas intervenções de restauração. Embora as peças restauradas representem uma parcela pequena da coleção, as intervenções observadas apresentam variações em termos das decisões técnicas aplicadas.

Figura 20 - À esquerda, uma vasilha completamente fragmentada e à direita, uma vasilha parcialmente fragmentada.



Foto: Guilherme Galembeck (2021). Acervo LINTT-MAE/USP.

Com relação à colagem das vasilhas fraturadas, notamos a utilização de adesivos distintos, assim como o eventual uso em excesso desses materiais. De modo

geral, as vasilhas remontadas não apresentavam outros tipos de intervenções para além da colagem, com exceção de uma que teve uma pequena área de perda preenchida com material de coloração branca, possivelmente gesso (Figura 22).

Figura 21 - Vasilha restaurada. Apresenta perda de partes cerâmicas. Colagem aparentemente realizada com Paraloid B72.



Foto: Guilherme Galembeck (2021). Acervo LINTT-MAE/USP.

Figura 22 - Vasilha restaurada. Colagem realizada com material indeterminado. Área de perda preenchida com material de coloração branca.



Fotos: Guilherme Galembeck (2021). Acervo LINTT-MAE/USP.

A presença de certo volume de material resinoso muito semelhante à resina de jatobá, aderido à borda de uma das vasilhas, foi algo que chamou a nossa atenção (Figura 23). Por apresentar-se aderido junto a um fragmento da borda da vasilha, nos perguntamos se este material teria sido utilizado pelas ceramistas asurini para reparar a borda fragmentada. A colecionadora não soube dizer e inclusive relatou que não



tinha reparado na presença desse material até a ocasião da nossa visita. Embora não tenhamos conhecimento sobre eventuais práticas de reparo de objetos cerâmicos realizadas pelas ceramistas desse grupo<sup>71</sup>, essa questão poderá ser encaminhada aos próprios indivíduos asurini, num futuro encontro.

Figura 23 - Borda de uma vasilha cerâmica com presença de material resinoso aderido à superfície.



Foto: Guilherme Galembeck (2021). Acervo LINTT-MAE/USP..

Os objetos da coleção apresentavam-se guardados em diversos ambientes da residência da colecionadora. A cestaria, por exemplo, encontrava-se armazenada no guarda-roupa de um dos quartos, envolvida em sacos plásticos. Adornos, instrumentos e outros artefatos de menor dimensão estavam dispostos nas gavetas de um móvel da sala. Alguns objetos apresentavam-se embrulhados em toalha de papel, papel de seda ou plástico. Nestas gavetas, junto aos artefatos que contêm plumas e/ou fibras vegetais, estavam presentes botões secos de cravos-da-índia. Segundo a colecionadora, os cravos foram utilizados por ela para afastar insetos que poderiam causar danos aos objetos. Cabe dizer que, de acordo com Regina Müller (informação verbal)<sup>72</sup>, a utilização de cravos foi o único método empregado por ela para proteger o

---

<sup>71</sup> Com relação às vasilhas danificadas no contexto da vida cotidiana da aldeia asurini, a pesquisadora Fabíola Silva ressaltou apenas o reaproveitamento de fragmentos e vasilhas parcialmente fragmentadas em usos distintos da função primária para a qual as mesmas foram confeccionadas. De modo geral, os fragmentos são empregados nas estruturas de queima dos vasilhames ou como recipientes para conter a tinta de jenipapo usada para realizar a pintura corporal. Já as vasilhas parcialmente fragmentadas são utilizadas no cozimento de óleo de babaçu ou como recipientes para o armazenamento de produtos como argila ou alimentos como farinha e sementes (SILVA, 2000b).

<sup>72</sup> Informação fornecida pela antropóloga Regina Pólo Müller em sua residência, em Campinas, 13 out. 2021.

acervo de possíveis infestações ao longo dos anos e que, portanto, nunca foi utilizada qualquer substância química para essa finalidade.

Figura 24 - Artefatos asurini armazenados na casa da colecionadora.



Foto: Guilherme Galembeck (2021). Acervo LINTT-MAE/USP.

Figura 25 - Artefatos armazenados em gavetas contendo botões de cravo-da-índia.



Foto: Guilherme Galembeck (2021). Acervo LINTT-MAE/USP.

Quanto às vasilhas cerâmicas, as mesmas encontravam-se dispostas em três nichos localizados na sala da residência. Na grande vitrine montada pela colecionadora exclusivamente para guardar e expor os objetos da coleção, estava acondicionada a maior parte dos artefatos. Sobre as prateleiras, as vasilhas permaneciam posicionadas apoiadas pela base ou emborcadas. Quando questionada sobre a disposição das mesmas, Regina Müller comentou que as vasilhas emborcadas foram posicionadas dessa maneira para valorizar a decoração gráfica, mas também para preservar a camada de resina.

Figura 26 - Vasilhas cerâmicas dispostas na sala da residência da colecionadora.



Foto: Guilherme Galembeck (2021). Acervo LINTT-MAE/USP.

Vasilhas menores e também as miniaturas estavam dispostas sobre as prateleiras de vidro que compunham um nicho abaixo da escada e as grandes vasilhas estavam situadas noutro nicho, localizado no alto da parede da sala, próximo ao teto.

Figura 27 - Outros locais de guarda das pequenas e grandes vasilhas cerâmicas na residência da colecionadora.



Foto: Guilherme Galembeck (2021). Acervo LINTT-MAE/USP.

Como mencionado anteriormente, o craquelamento seguido da perda da camada de resina de jatobá constitui a principal alteração observada nas vasilhas cerâmicas da coleção. Conforme relatado por Regina Müller, a movimentação dos objetos consiste na principal causa de deterioração da resina. Nas palavras de Müller

(informação verbal)<sup>73</sup>: “Mexeu, craquela!”. Tendo em vista esta fragilidade do material resinoso mediante o manuseio dos objetos, a colecionadora enfatizou que as vasilhas eram pouco manuseadas e que a limpeza dos locais onde as mesmas se encontravam era realizada por uma só pessoa há anos. No caso, de tempos em tempos, a limpeza das estantes era efetuada com muita cautela, com o auxílio de um espanador. Ainda assim, segundo a antropóloga, cada vez que as prateleiras foram higienizadas, a resina craquelou um pouquinho.

Figura 28 - Detalhe de uma vasilha cerâmica e das pequenas perdas da camada de resina de jatobá sobre a prateleira de vidro.



Foto: Guilherme Galembeck (2021). Acervo LINTT-MAE/USP.

Com o passar dos anos, Regina Müller observou o agravamento do problema de craquelamento e perda. Com base nessa informação e para efeito de comparação e análise do processo de deterioração, recorreremos a fotos mais antigas dos objetos da coleção, realizadas no ano de 2007 e posicionamos algumas delas ao lado de fotografias realizadas em outubro de 2021.

---

<sup>73</sup> Informação fornecida pela antropóloga Regina Pólo Müller em sua residência, em Campinas, 13 out. 2021.



Figura 29 - Conjunto de imagens ilustrativas do agravamento do processo de deterioração da camada de resina de jatobá aplicada sobre a superfície das vasilhas.



Fotos: Wagner Souza e Silva (2007), à esquerda. À direita, fotos de Guilherme Galembeck (2021). Acervo LINTT-MAE/USP.

Esta análise comparativa nos permitiu observar diferenças quanto ao processo de deterioração. De fato, de modo geral, os objetos cerâmicos do acervo sofreram um aumento da perda da camada de resina. Entretanto, também observamos que alguns objetos permaneceram estáveis, como a vasilha de corpo cilíndrico, apresentada na Figura 30.

Figura 30 - Conjunto de imagens que ilustram o caso de uma vasilha asurini cujo processo de deterioração da camada de resina aplicada sobre a superfície permaneceu estável nos últimos 14 anos.



Foto: Wagner Souza e Silva (2007), à esquerda. À direita, foto de Guilherme Galembeck (2021). Acervo LINTT-MAE/USP.

Sobre as causas possíveis para as principais alterações observadas (craquelamento e perda da camada de resina de jatobá), consideramos, em primeiro lugar, os parâmetros ambientais aos quais os objetos foram expostos ao longo dos anos em que permaneceram na residência da colecionadora, pois é sabido que variações na umidade relativa do ar e temperatura contribuem para o desenvolvimento ou aceleração de processos de degradação dos materiais.

No caso das resinas, sejam elas de origem natural ou sintética, há uma tendência destas sofrerem alterações estruturais, como modificação das propriedades mecânicas do material, resultando em fissuras e craquelamento. Isso porque as resinas tendem a se constituir como materiais que combinam uma série de compostos orgânicos que, quando expostos a mudanças climáticas que resultam em grandes oscilações de temperaturas, por exemplo, podem sofrer degradação, seja pela sua separação ou mesmo evaporação. Assim, resinas envelhecidas que tenham sofrido modificações de alguns de seus compostos, podem apresentar-se mais rígidas e quebradiças.

A associação de resinas a outros materiais como a cerâmica complica ainda mais o assunto, pois, em conjunto, a umidade relativa do ar e a temperatura podem

causar dilatação e contração dos materiais constituintes dos objetos<sup>74</sup>. Tais variações dimensionais provocam tensões capazes de gerar deformações, fissuras e rachaduras dos materiais. No caso das cerâmicas asurini que apresentam decoração em resina, a ocorrência destes processos pode prejudicar as interações entre o suporte cerâmico e a camada de resina causando o desprendimento desta última.

Tendo a questão do craquelamento e perda da camada de resina de jatobá como principal alteração observada no conjunto cerâmico da coleção Asurini do Xingu, apontamos para a necessidade de realização de estudo mais aprofundado sobre as propriedades físicas e químicas deste material para compreendermos melhor seus processos de degradação. Este estudo mostra-se essencial para a determinação das condições de UR e temperatura adequadas para a preservação dos objetos cerâmicos da coleção.

Figura 31 - Detalhe de uma vasilha cerâmica asurini mostrando o início do processo de perda da camada de resina.



Foto: Guilherme Galembeck (2021). Acervo LINTT-MAE/USP.

---

<sup>74</sup> Considerando-se as condições climáticas referentes à cidade de Campinas, local onde se encontra o acervo há aproximadamente vinte anos, é fácil concluir que os materiais relativos aos objetos estiveram sujeitos à flutuação dos índices de temperatura e umidade. De acordo com a Estação Meteorológica do Centro de Pesquisas Meteorológicas e Climáticas Aplicadas à Agricultura (CEPAGRI), as médias climatológicas calculadas para esta cidade entre os anos 1990 e 2020 incluem temperaturas que variam entre 6,9 °C e 35 °C e precipitações entre 31,4 mm e 273 mm (CLIMATOLOGIA CAMPINAS, 2021).

Figura 32 - Detalhe de uma vasilha cerâmica asurini mostrando a camada de resina craquelada e diversas áreas de perda.



Foto: Guilherme Galembeck (2021). Acervo LINTT-MAE/USP.

Ainda sobre as causas das alterações observadas nos objetos cerâmicos da coleção, destacamos o manuseio das vasilhas<sup>75</sup> como outro importante fator de deterioração em potencial. Estando a camada de resina de jatobá fragilizada devido ao ressecamento e craquelamento, a mesma se desprende mediante o atrito causado pelas ações de manipulação. Perdas da camada de resina concentradas em áreas de “pega” das vasilhas, como a parte central do bojo, por exemplo, corroboram essa hipótese (Figura 33).

---

<sup>75</sup> Mesmo que restrito aos momentos de limpeza dos objetos, lembramos que o manuseio das vasilhas foi realizado durante as movimentações da coleção para diferentes locais (conforme relatado em capítulos anteriores), antes desta permanecer por cerca de vinte anos na residência da colecionadora, na cidade de Campinas.

Figura 33 - Vasilha cerâmica asurini com perda da camada de resina concentrada em área relativa ao manuseio (parte central do bojo).



Foto: Guilherme Galembeck (2021). Acervo LINTT-MAE/USP.

Outra questão que parece estar relacionada com a maior incidência de craquelamento da resina, mas que também necessita de um estudo mais aprofundado é aquela referente à espessura da camada deste material. Considerando a possibilidade de que quanto mais espessa a camada de resina, menor sua elasticidade ou capacidade de se deformar e retornar à forma original quando submetida a variações de temperatura e umidade relativa do ar, maiores são as chances deste material de sofrer danos como fissuras e rachaduras<sup>76</sup>.

A análise macroscópica realizada na residência da colecionadora revelou indícios que corroboram esta hipótese, como a presença de diversas áreas de perda localizadas em partes onde as vasilhas apresentam maior quantidade de resina sobre a superfície (Figuras 34 e 35). Sobre esse tema, cabe destacar que as mulheres asurini costumam dizer que quanto mais experiente é a ceramista, mais habilidade ela tem de aplicar a resina “bem fina, bem espalhada”.

---

<sup>76</sup> Cabe destacar que além da alta espessura como fator de diminuição da elasticidade da camada resinosa, o ressecamento causado por processos como a evaporação dos compostos da resina também pode acarretar na rigidez do material.



Figura 34 - Vasilha cerâmica asurini com perdas da camada de resina em áreas onde está se encontra mais espessa. Na imagem à direita é possível notar rugosidades do material resinoso.



Foto: Guilherme Galembeck (2021). Acervo LINTT-MAE/USP.

Figura 35 - Vasilha cerâmica asurini com perdas da camada de resina em áreas onde esta se encontra mais espessa.



Foto: Guilherme Galembeck (2021). Acervo LINTT-MAE/USP.

Com o intuito de preservar os fragmentos da resina de jatobá craquelada de vasilhas em processo de deterioração avançado, a colecionadora utilizou, em alguns casos, um papel para envolver os objetos de modo que este pudesse conter os fragmentos que se soltassem (Figuras 36 e 37). Embora a intenção tenha sido a melhor possível, o contato do invólucro de papel com a superfície do objeto pode contribuir para o aceleração da perda da camada de resina já fragilizada devido ao ressecamento e craquelamento, em decorrência do atrito causado por este material.

Figura 36 - Vasilhas cerâmicas asurini envolvidas em papel, acondicionadas na residência da colecionadora.



Foto: Guilherme Galembeck (2021). Acervo LINTT-MAE/USP.

Figura 37 - Detalhes de uma vasilha cerâmica envolvida em papel e de seus fragmentos contidos nesse invólucro.



Foto: Guilherme Galembeck (2021). Acervo LINTT-MAE/USP.

Em termos do diagnóstico das vasilhas cerâmicas da coleção Asurini do Xingu, as informações acima descritas correspondem a uma primeira análise sobre os aspectos materiais desses objetos. Para a continuidade deste estudo, se faz também necessária a compreensão acerca dos aspectos imateriais desses artefatos, informações que precisam ser coletadas com os diferentes agentes envolvidos com o acervo, entre eles, a pesquisadora e colecionadora Regina Müller, o(s) representante(s) da atual instituição de custódia dos objetos (MAE/USP) e a população asurini.

### 2.3 Uma experiência colaborativa com duas ceramistas asurini

O Laboratório de Estudos Interdisciplinares sobre Tecnologia e Território (LINTT) do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP), coordenado pela professora Fabíola Silva recebeu no ano de 2017, a visita de duas ceramistas asurini: Matuja e Myrá. A vinda dessas mulheres fez parte da pesquisa colaborativa entre Fabíola Silva e os asurini do Xingu, desenvolvida desde 2009<sup>77</sup>, e teve como foco a participação das ceramistas nas definições acerca das atividades de conservação e restauro de artefatos cerâmicos arqueológicos<sup>78</sup>.

O conjunto de vasilhas cerâmicas disponibilizado para o trabalho de conservação colaborativa desenvolvido no período em que Matuja e Myrá permaneceram no Laboratório foi coletado durante a etapa de pesquisa de campo do projeto supracitado. Na ocasião da coleta, os pesquisadores reuniram diversos vestígios arqueológicos encontrados em superfície nas antigas aldeias asurini, localizadas ao redor do igarapé Piranhaquara (SILVA; GARCIA, 2015). Após serem analisados pela arqueóloga Lorena Luana Wanessa Gomes Garcia, esses materiais, compostos em sua maioria por fragmentos e vasilhas cerâmicas, passaram por um processo de conservação e restauração, realizado no laboratório LINTT-MAE/USP.

O referido trabalho de conservação foi desenvolvido inicialmente pela conservadora Sílvia Cunha Lima e teve como objetivo a limpeza investigativa de fragmentos (com potencial de remontagem) e a de vasilhas fragmentadas. O objetivo desta investigação foi identificar possíveis marcas de uso e reuso dos objetos<sup>79</sup>, bem como sinais associados a ações de biodeterioração sobre a superfície dos artefatos (SILVA; GARCIA, 2015). Cessada a etapa de análise das informações referentes ao contexto pré e pós-deposicional do material, onze vasilhas asurini foram destinadas para remontagem e posterior integração ao acervo do MAE/USP.

---

<sup>77</sup> O projeto “Território e Memória dos Asurini do Xingu: Arqueologia Colaborativa na T.I. Kuatinemu”, PA, Brasil tem como objetivo compreender a história e a dinâmica de ocupação territorial deste povo na área que hoje compreende a Terra Indígena Koatinemo, mais especificamente, ao longo dos igarapés Ipiaçava e Piranhaquara, no médio curso do rio Xingu (SILVA; GARCIA, 2015).

<sup>78</sup> Essa ação foi realizada como parte do projeto de pós-doutorado realizado por Sílvia Cunha Lima. Financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), o projeto viabilizou a visita e o pagamento das diárias referentes ao trabalho realizado com as ceramistas asurini.

<sup>79</sup> As marcas e alterações provocadas pelo uso dos artefatos cerâmicos estão diretamente relacionadas a fatores como forma e função do objeto, frequência de manipulação e tipo de uso. A compreensão desta funcionalidade se baseia principalmente na observação macroscópica dessas alterações, buscando marcas de abrasões, vestígios de materiais decompostos, entre outros. Somente após a observação das características físicas do material, ou seja, da compreensão dos seus diferentes aspectos, é que poderão ser definidos tratamentos conservativos adequados.



Com a integração dos objetos ao museu, a coordenadora do projeto e a conservadora responsável (Silvia Cunha Lima) compreenderam que a definição sobre os parâmetros a serem adotados para o tratamento adequado das onze vasilhas caberia à população asurini, já que os resultados de intervenções de restauro podem ter implicação direta nos aspectos simbólicos dos objetos. Por este motivo, as pesquisadoras entenderam que seria mais adequado os asurini participarem das decisões quanto à reconstituição estética dos objetos, de modo que se sentissem representados pelos mesmos.

A decisão sobre a participação de Matuja e Myrá levou em consideração os seguintes aspectos: em primeiro lugar, ambas são ceramistas muito experientes, de uma geração que cresceu cozinhando em panelas de barro, tendo, portanto, familiaridade com os potes e suas marcas de uso; e segundo, ambas conhecem as técnicas de produção da cerâmica asurini e as questões que envolvem essa tecnologia do ponto de vista cosmológico e social, acrescido do fato de que suas mães tinham muito conhecimento sobre a tecnologia cerâmica, o que foi repassado a elas. A mãe de Matuja, por exemplo, foi ceramista habilidosa e pajé do ritual *tauva*<sup>80</sup>.

Matuja e Myrá são parentes e importantes lideranças femininas na aldeia, atuantes em dois grupos domésticos relevantes. São mulheres mais velhas que já não possuem alguns compromissos domésticos, como o cuidado com os filhos e, portanto, têm maior disponibilidade para realizar viagens e se ausentar da aldeia. Ao longo dos anos, elas estiveram muito envolvidas com pessoas não indígenas e com questões relativas a várias pesquisas já realizadas com a população asurini, incluindo aquelas desenvolvidas por Fabíola Silva nos últimos 20 anos. Ambas falam bem o idioma português e estão habituadas com a comunicação com não indígenas.

Outro aspecto importante sobre a participação específica destas duas mulheres asurini foi a manifestação de interesse de ambas em viajar a São Paulo e contribuir com os trabalhos, além da prévia interação que aconteceu entre a conservadora Silva Lima e Myrá durante parte do projeto realizado na aldeia asurini (2013).

Cabe esclarecer que, mesmo entendida como necessária a participação das ceramistas, o planejamento da vinda das mesmas a São Paulo para a realização da atividade colaborativa no ambiente do LINTT-MAE/USP demandou algum tempo e os fragmentos precisavam de alguma intervenção emergencial (LIMA; SILVA, 2021). Durante esse período, o tratamento do conjunto de onze vasilhas asurini foi iniciado

---

<sup>80</sup> O ritual de *tauva* é parte do complexo ritual *turé*, uma cerimônia que envolve a iniciação dos jovens, a guerra e a celebração dos mortos. A realização do *tauva* conta com uma grande panela cerâmica ao redor da qual os homens se sentam em semicírculos. O *tauva* e o *turé* são abordados no livro “Os Asurini do Xingu: história e arte” de Regina Pólo Müller, editado pela Unicamp em 1990.

pelas conservadoras Silvia Cunha Lima e Cristiane Landi (autora desta dissertação) que se limitaram à limpeza superficial da cerâmica, colagem e reconstituição estrutural<sup>81</sup> de parte das vasilhas do conjunto.

O tratamento inicial, além de resolver emergencialmente questões estruturais das vasilhas, também teve como intuito preparar as onze vasilhas asurini para a discussão em conjunto com as ceramistas demonstrando as diferentes etapas que compõem as atividades de estudo e conservação (LIMA; SILVA, 2021).

Em setembro de 2017, recebemos as ceramistas Matuja e Myrá no LINTT. O conjunto de vasilhas foi disposto para observação das ceramistas sobre a mesa central do Laboratório. Lá constavam fragmentos colados, algumas vasilhas parcialmente reconstituídas e outras fragmentadas, sem intervenções de restauro. Havia exemplos de reintegrações pictóricas e lacunas preenchidas com material de coloração branca, sem qualquer acabamento pictórico. Enfim, diferentes estágios do trabalho de conservação-restauração estavam colocados sobre a mesa.

Pelo período de três dias, Matuja e Myrá puderam observar o trabalho por nós desenvolvido, executaram atividades de restauro e participaram de decisões acerca do tratamento das vasilhas. Todas as atividades foram programadas pela conservadora responsável que iniciou o trabalho com uma conversa ao redor da mesa sobre a qual as vasilhas asurini foram dispostas para a observação das ceramistas. Sentadas diante dos objetos, Matuja e Myrá ouviram a conservadora falar sobre o que havia acontecido com os fragmentos e vasilhas desde a sua coleta nas antigas aldeias asurini até a chegada ao museu. Todos os procedimentos realizados até então, assim como as razões de suas aplicações, foram explicadas às duas ceramistas com o objetivo de compreender a opinião delas sobre o que havia sido feito e sobre como o tratamento dos demais objetos deveria prosseguir.

---

<sup>81</sup> Referimos-nos aqui ao restauro estático-estrutural, um modelo de intervenção integradora que tem por finalidade proporcionar a solidez físico-estrutural que um artefato necessita para sua preservação (FABBRI; GUIDOTTI, 2004).

Figura 38 - Registro da discussão sobre as vasilhas asurini, realizada entre as ceramistas Matuja, Myrá e a conservadora Silva Cunha Lima. Timeí Asurini, filho de Matuja, acompanhou sua mãe durante as atividades desenvolvidas no MAE/USP.



Foto: Cristiane Landi (2017). Acervo LINTT-MAE/USP.

Inicialmente as perguntas dirigidas à Matuja e Myrá buscaram ouvir a opinião delas sobre as marcas que se encontravam sobre a superfície cerâmica dos objetos – como manchas enegrecidas por fuligem e vestígios de materiais carbonizados – e sobre o critério e grau de limpeza que haviam sido adotados pela conservadora. Como essas questões são comuns aos conservadores, mas não necessariamente conhecidas pelo público em geral, foi explicado que o trabalho de limpeza priorizou a preservação das marcas de uso e do tempo – elementos frequentemente interpretados como “sujeira” –, e que, por essa razão, os objetos poderiam ainda parecer sujos. Imediatamente Myrá acenou com a cabeça, confirmando que ainda estavam sujos.

Figura 39 - Superfície externa da vasilha enegrecida com vestígios de fuligem.



Foto: Cristiane Landi (2017). Acervo LINTT-MAE/USP.

Figura 40 - Vestígios de material carbonizado aderido à superfície interna da base da vasilha.



Foto: Cristiane Landi (2017). Acervo LINTT-MAE/USP.

Posteriormente, houve uma explicação sobre como os fragmentos haviam sido colados e como determinadas partes faltantes das vasilhas foram reconstruídas para que outros fragmentos do mesmo objeto pudessem ser colados. A diferença entre uma

área reconstruída que foi finalizada com pintura em cor semelhante à da própria cerâmica foi comparada a outra, sem pintura, com superfície branca.

Assim, uma dinâmica se estabeleceu e os critérios utilizados para a conservação e restauração das vasilhas foram sendo expostos e analisados pelas ceramistas asurini. A conservadora Silva Lima mostrou uma vasilha com partes faltantes e perguntou se os “vazios” deixados permitiam o reconhecimento da mesma como uma vasilha asurini ou se esses espaços deveriam ser preenchidos. Comparando com uma vasilha praticamente inteira, Matuja e Myrá disseram que “com o pedaço dela fica mais bonita”. Desse modo, uma a uma, as vasilhas foram sendo observadas e discutidas, até que um critério de tratamento para as áreas de perda dos artefatos foi definido pelas duas mulheres: para as grandes ou pequenas perdas na região do bojo ocasionadas no contexto pós-deposicional, o preenchimento foi recomendado pelas duas mulheres, mas para as pequenas perdas das bordas decorrentes do uso desses objetos em seu contexto original (na aldeia), foi orientada a não intervenção.

No decorrer dessa atividade, uma vasilha específica gerou uma discussão prolongada sobre o tema da reconstrução. Foi interessante notar que essa mesma vasilha havia chamado a atenção das duas mulheres desde o início do trabalho pelo tipo de borda que possuía, ligeiramente extrovertida. Myrá já havia dito que a reconstrução dessa vasilha seria difícil, mas, em princípio, não entendemos a razão de seu comentário. Somente durante a discussão que se seguiu com a participação da professora Fabíola Silva é que o motivo dessa ponderação ficou claro para nós. A vasilha fragmentada, identificada como um *Kumé* (um tipo de tigela) teria, originalmente, o corpo alongado, de forma quase oval. Sua forma, portanto, não poderia ser reconstruída pelo simples espelhamento do formato apresentado pelo fragmento existente, visto que a parte alongada não era evidente no ponto de quebra. Após a longa discussão sobre o ângulo correto para a reconstrução do corpo do *Kumé*, percebemos que esta restauração demandaria o acompanhamento das asurini no momento em que fosse realizada. Ainda sobre o complexo *Kumé*, Matuja lembrou que quem gostava de fazer *Kumé* daquele jeito, com a borda virada, era sua tia. Ela própria fazia aquele tipo de objeto com a borda reta.

Figura 41 - Registro da discussão sobre detalhes da morfologia do Kumé, realizada entre as ceramistas Matuja, Myrá e a professora do MAE/USP Fabíola Silva.



Foto: Cristiane Landi (2017). Acervo LINTT-MAE/USP.

Para além das vasilhas parcialmente fraturadas, duas pequenas montagens compostas por fragmentos de paredes de vasilhas foram analisadas do ponto de vista de uma possível reconstrução. Em virtude da inexistência de outros fragmentos que pudessem ser agregados para compor os objetos e a ausência, portanto, de referências para proceder com a sua reconstrução fiel, a conservadora Silvia Cunha Lima explicou que nesse tipo de situação os conservadores geralmente seguem o princípio da não intervenção. Após a explicação, Lima quis saber a opinião das ceramistas sobre o que de fato deveria ser feito com os artefatos. Myrá logo concluiu que não seria possível realizar qualquer procedimento e que seria melhor deixar as duas montagens como estavam, já que não era possível conhecer a forma original daquelas vasilhas.



Figura 42 – A ceramista Myrá discutindo com a conservadora Silvia Cunha Lima a possibilidade de reconstrução de duas montagens de fragmentos de vasilhas.



Foto: Cristiane Landi (2017). Acervo LINTT-MAE/USP.

Em meio às discussões e questões suscitadas pelos objetos, seguimos o trabalho com as mulheres-ceramistas indígenas. Ao longo da conversa, a conservadora responsável explicou novamente que os objetos ficariam no museu e que, por esse motivo, era importante saber a opinião delas sobre o seu tratamento. Em relação ao grau de limpeza da superfície das vasilhas, quando perguntado novamente o que elas achavam, se deveria ficar como estava ou se deveríamos realizar uma limpeza mais profunda dos objetos, Matuja respondeu: “está limpa, porque ela antiga é assim mesmo, porque a gente usa para fazer mingau, para cozinhar a comida, então ela ficou assim”. Myrá concordou. Mediante a análise das duas mulheres asurini, ficou decidido que as marcas de uso por resíduos de alimentos e fuligem deveriam ser mantidas, enquanto a “sujeira de chuva”, identificadas por Myrá como manchas de coloração preta presentes na região externa, próximas à borda de algumas vasilhas, deveria ser removida.

Além das questões de conservação física das vasilhas, que envolveu a limpeza, preenchimento de lacunas e reconstrução, a professora Fabíola Silva apresentou a Matuja e Myrá sua preocupação com os aspectos morfológicos relativos à classificação das vasilhas. O tema das formas foi, portanto, discutido em detalhe e a nomenclatura dos vasilhames do conjunto foi realizada corretamente.

Durante a conversa, as particularidades correspondentes aos diferentes tipos de vasilhas foram ressaltadas e explicadas por elas. Os olhares atentos das especialistas indígenas voltaram-se naquele momento à observação de detalhes de produção e acabamento de cada objeto presente no conjunto. Por vezes, as mulheres asurini falavam entre si, na sua própria língua, discutindo questões acerca do barro utilizado, se esse era bom ou ruim, mais liso ou menos liso. Questões voltadas ao estilo individual de cada artesã foram novamente levantadas, e os modos de fazer de antigas ceramistas foram lembrados.

Durante essa conversa, foi identificada uma forma que deixou de ser produzida pelas ceramistas da aldeia asurini, uma pequena vasilha do tipo *Japepaí pevi*, que na mesma hora foi separada para ser fotografada e documentada com a nomenclatura correta. Outra pequena vasilha foi identificada pelas duas mulheres como não pertencente ao povo asurini. Esta foi apontada como proveniente, possivelmente, do povo Juruna e logo removida do conjunto.

O primeiro dia de trabalho com as ceramistas terminou com o exercício de montagem de um possível assador asurini. Os fragmentos coletados durante a etapa de pesquisa de campo foram disponibilizados para que Matuja e Myrá pudessem vivenciar o início de um processo de montagem frequentemente realizado por conservadores que se dedicam ao tratamento de vestígios arqueológicos. Esta atividade constituiu parte das ações práticas de conservação-restauração desenvolvidas para que Matuja e Myrá pudessem conhecer mais a fundo o trabalho realizado por conservadores.

Nos dias subsequentes, as duas mulheres puderam experimentar outros procedimentos comuns ao trabalho de conservação-restauro, como o preenchimento de partes faltantes de objetos cerâmicos e reintegração pictórica de áreas reconstruídas.



Figura 43 – As ceramistas Matuja e Myrá discutindo a montagem dos fragmentos de um possível assador asurini.



Foto: Cristiane Landi (2017). Acervo LINTT-MAE/USP.

Figura 44 – As ceramistas Matuja e Myrá realizando procedimento de preenchimento de uma lacuna com gesso.



Foto: Cristiane Landi (2017). Acervo LINTT-MAE/USP.

Segundo Lima e Silva (2021), a oportunidade de manusear ferramentas e materiais utilizados por conservadores e conhecer as técnicas por eles empregadas para a conservação de objetos cerâmicos proporcionou às duas ceramistas a construção de uma percepção própria sobre o que é restauração e contribuiu para a formação de um discurso asurini sobre a conservação-restauração das vasilhas incorporadas ao acervo do MAE/USP.

Dentre as várias atividades desenvolvidas no MAE/USP com as mulheres-ceramistas asurini esteve a visita à área de Reserva Técnica, guiada pela arqueóloga e educadora Carla Gibertone Carneiro. Durante esta visita, Matuja e Myrá não só puderam observar a grande variedade de objetos salvaguardados pelo museu, como puderam tocar diversos desses exemplares. A imensa quantidade de objetos e os cuidados relativos à sua armazenagem impressionaram as duas indígenas.

Figura 45 – As ceramistas Matuja e Myrá na Reserva Técnica do MAE/USP.



Foto: Cristiane Landi (2017). Acervo LINTT-MAE/USP.

Durante os dias de visita ao MAE/USP, Matuja e Myrá também participaram de um seminário realizado por Fabíola Silva para alunos dos programas de graduação e pós-graduação da Universidade de São Paulo. Ao final das atividades acima descritas, as duas mulheres se dedicaram à comercialização dos objetos asurini que haviam trazido consigo. Além de pequenas vasilhas cerâmicas, tecidos pintados e uma

variedade de adornos produzidos com miçangas, ambas as mulheres ofereceram a aplicação de pintura corporal aos interessados. Em pouco tempo, os elaborados grafismos asurini, realizados por meio da tinta de jenipapo, foram surgindo sobre os corpos dos alunos e profissionais que circulavam pelos corredores do museu.

Figura 46 - Myrá durante a aplicação de pintura corporal.



Foto: Cristiane Landi (2017). Acervo LINTT-MAE/USP.

Conforme será apontado mais adiante nessa dissertação, a documentação e registro das atividades colaborativas são fundamentais para garantir que as demandas e expectativas comunitárias sejam incorporadas no tratamento e exposição de objetos de relevância cultural, porém, muitas vezes, essas ações não são consideradas durante o processo de planejamento. No caso da visita das ceramistas Matuja e Myrá ao MAE/USP, fizemos registros das atividades em fotografias digitais e áudio/vídeo, que apesar de não terem sido programados e sistematizados, como seria o ideal, resultou em farta documentação que possibilitou parte dessa dissertação.

Esse material, ainda que gravado sem programação prévia, foi incorporado ao acervo LINTT-MAE/USP, e constitui importante documento que tem contribuído para a realização de análises críticas sobre o trabalho desenvolvido. Ver e rever estas gravações tem possibilitado às conservadoras envolvidas a reflexão sobre questões que podem não ter sido observadas no momento da realização da atividade colaborativa e que poderão ser consideradas em projetos futuros.

Todas as informações trazidas por Matuja e Myrá, nessa ocasião, contribuíram para a reflexão, por parte da autora, sobre uma possível noção de preservação dos asurini em relação à sua própria cultura material. Dois pontos específicos ficaram muito claros quanto à preservação das vasilhas arqueológicas asurini: em primeiro lugar, a ideia do possível “retorno” das vasilhas à sua forma original (inteira) é algo muito estimado pelas ceramistas; segundo, a conservação das marcas de uso presentes na superfície cerâmica desses objetos é uma forma importante de preservação de aspectos relevantes da vida asurini. Subentende-se, portanto, que esses objetos fragmentados não oferecem o mesmo reconhecimento, e que “limpas”, as cerâmicas estão sujeitas à perda da sua história.

A experiência colaborativa acima descrita foi muito relevante para a elaboração do conjunto de proposições curatoriais apresentado no capítulo seguinte, por ter sido esta vivência a que suscitou as primeiras questões que guiaram o desenvolvimento desta dissertação, entre elas o papel social do conservador.

## **CAPÍTULO 3**

# **PROPOSIÇÕES METODOLÓGICAS CURATORIAIS EM PROCESSOS COLABORATIVOS DE CONSERVAÇÃO**

### **CAPÍTULO 3 – PROPOSIÇÕES METODOLÓGICAS CURATORIAIS EM PROCESSOS COLABORATIVOS DE CONSERVAÇÃO**

Apresentaremos em seguida uma proposta curatorial para a realização de ações colaborativas futuras que visem a conservação do conjunto artefactual cerâmico que compõe a coleção Asurini do Xingu – formada pela antropóloga Regina Pólo Müller e que atualmente encontra-se abrigada no MAE/USP. Para a elaboração desta proposta consideramos os contextos histórico-conceituais que orientaram as transformações ocorridas no cenário museal a partir da década de 1970 e a consequente abertura dos espaços museológicos à participação das comunidades. Consideramos também as mudanças de paradigmas ocorridas no campo da conservação que culminaram na valorização, no âmbito dessa disciplina, das perspectivas coletivas acerca do patrimônio cultural.

Em consonância com essa perspectiva, explicitamos o conceito de *conservação colaborativa* e suas possíveis contribuições para os processos museológicos. Por fim, para a elaboração da referida proposta, consideramos uma experiência colaborativa desenvolvida no LINTT-MAE/USP, no ano de 2017, junto a duas mulheres-ceramistas asurini (apresentada no segundo capítulo) e nos apoiamos na análise de experiências colaborativas realizadas por conservadores em instituições como *National Museum of the American Indian* (Washington, EUA), *Melbourne Museum* (Melbourne, Australia), *Museum of Indian Arts & Culture* (Santa Fé, EUA), *Arizona State Museum* (Arizona, EUA), *American Museum of Natural History* (Nova Iorque, EUA), *Museum of Anthropology* (Vancouver, Canadá), *National Museums Scotland* (Edimburgo, Escócia), Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre (Tupã, Brasil) e em uma experiência realizada em San Cristóbal de Rapaz (Peru) que foi desenvolvida a partir da parceria entre instituições dos EUA, do Peru e da Inglaterra.

Nosso objetivo com este levantamento bibliográfico foi buscar compreender os desdobramentos dos processos de conservação colaborativa mundo afora, mais especificamente, os modos como os conservadores de diferentes instituições têm lidado com estes processos a partir de um trabalho direto com as populações indígenas. Considerando as particularidades de cada um dos casos levantados, buscamos problematizá-los a partir dos enfoques conceituais e teóricos apresentados até aqui.

Com base na análise das experiências compiladas formulamos, portanto, um conjunto de proposições curatoriais. Nosso intuito é que estas operações sejam utilizadas no planejamento de ações colaborativas de conservação das vasilhas cerâmicas que compõem a coleção Asurini do Xingu, mas que também possam

inspirar outras instituições e conservadores no planejamento e desenvolvimento de atividades colaborativas de conservação.

### **3.1 O legado colonial e a abertura dos espaços museais à participação indígena**

Como já foi dito no primeiro capítulo deste trabalho, a ideia do exótico dominou os museus através da história. Uma determinada imagem acerca das culturas indígenas foi construída a partir de representações de materiais etnográficos, sacralizados no interior de vitrines e, portanto, fora de seus contextos (DAWLEY, 2013).

Somente na segunda metade do século XX, com o desenvolvimento dos estudos de cultura material promovidos dentro da disciplina antropológica e a ampliação do conceito de patrimônio que passou a ser considerado em suas manifestações culturais, materiais e imateriais, estes acervos passaram a adquirir outra dimensão.

Ao mesmo tempo em que a cultura material recebeu nova atenção, foram levantadas duras críticas aos museus, acerca do papel que desenvolviam. Elitistas e apartados da sociedade, os museus foram tidos pelas modernas sociedades ocidentais como “espaços demarcados social e simbolicamente [...] por uma relação de supremacia ideológica em face de outras formas culturais” (GONÇALVES, 2005, p. 256).

Essa interpretação levou à contestação das práticas de estudo, coleta e colecionamento de objetos, empregadas pelas instituições museológicas (GOMES, 2016). Como resultado, a partir da década de 1970, um processo de transformação baseado num novo aparato conceitual foi iniciado, produzindo a renovação do campo museológico. Documentos produzidos na esfera de atuação do Conselho Internacional de Museus (ICOM/UNESCO)<sup>82</sup> – fundado em 1946 – fizeram emergir discussões sobre o papel social dos museus e a participação das coletividades sobre as questões de identidade cultural.

A virada de paradigmas dentro da esfera dos processos museológicos modificou o cenário dos museus, promovendo novos caminhos de investigação e o surgimento de outras categorias de museus – como o ecomuseu e o museu comunitário, por exemplo – abertas à sociedade e ao território (SANTOS, 2002)

---

<sup>82</sup> Lidos como marcos das mudanças ocorridas no âmbito da atuação dos museus frente à sociedade, a Declaração de Santiago em 1972 (Chile), a Declaração de Quebec em 1984 (Canadá) e a Declaração de Caracas em 1992 (Venezuela), culminaram na criação, em 1985, do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM).



Assim, de forma gradual, os museus foram levados a abrir seus espaços às participações de grupos culturais distintos. Dessa abertura, decorreram também os processos de apropriação das instituições tradicionais pelas comunidades indígenas, ou melhor, a sua *indigenização*<sup>83</sup> (ROCA, 2015), possibilitando a realização de ações colaborativas, a ressignificação dos acervos e mesmo sua repatriação.

Entretanto, cabe dizer, que as instituições museológicas tradicionais ainda vivem um momento de transitoriedade, o qual integra o processo de superação da crise institucional que as afetou. Em outras palavras, a despeito dos avanços observados, há ainda a necessidade de revisão e renovação das práticas e metodologias museológicas e da inserção de implementações que correspondam às demandas e necessidades indígenas.

Todavia, a elaboração de novas metodologias não constitui uma tarefa fácil e a simples presença dos povos indígenas no ambiente do museu pode suscitar fortes emoções, por parte desses povos, em função de uma memória traumática de colonização (ONCIUL, 2015).

Impregnada por um passado de contenção, a cultura material indígena preservada pelas instituições, muitas vezes, representa um reviver dos traumas da conquista colonial para os povos originários. Para além da questão da apropriação dos objetos pelos museus, o discurso construído sobre o “outro”, ao longo de séculos de opressão, caracterizou o indígena como incivilizado e proveniente de um passado pré-histórico, resultando na criação de um “abismo” que separou colonizadores e povos indígenas (ONCIUL, 2015).

O distanciamento gerado impactou profundamente o grau de alteridade entre indígenas e não indígenas, constituindo um legado colonial dissonante, que se arrasta até os dias de hoje. No cenário museológico atual, esse legado implica em impasses éticos que permeiam as práticas curatoriais colaborativas e levam a museologia a formular teorias e metodologias que respondam às demandas indígenas.

---

<sup>83</sup> “[...] a indigenização dos museus consiste nos processos ativados pela agência indígena nas instituições museológicas, colocando o reconhecimento do seu direito soberano à autorrepresentação, à propriedade e à administração dos seus próprios saberes e tradições, exercendo, portanto, seu direito à identidade, à terra, ao passado, à história e à memória” (ROCA, 2015).



### 3.1.1 Novos enfoques disciplinares em conservação

Ao considerar a “aceitabilidade” da restauração, as pessoas cujos pontos de vista são considerados são os curadores/proprietários relevantes e os colegas profissionais do conservador. Mas e o público? (ODDY, 1994a, p. 7, tradução nossa)<sup>84</sup>.

As últimas décadas que antecederam o final do século XX foram marcadas por grandes mudanças nas práticas empregadas para a conservação do patrimônio abrigado pelos museus. A constante emergência da conservação como uma disciplina científica – verificada desde a década de 1930 – associada a novos interesses e olhares de outros campos científicos sobre o estudo da cultura material, corroborou para a ênfase de novos aspectos relacionados aos objetos no momento de seu tratamento. Novos olhares sobre os artefatos, orientados a determinados parâmetros de subjetividade, não só abriram caminho para considerações acerca dos valores e métodos com os quais os objetos eram tratados, como colocaram em questão a preponderância da figura do conservador sobre as decisões relativas ao tratamento dos objetos.

Para o desenvolvimento desta discussão, faz-se necessário ressaltar os modos pelos quais a conservação fundamentou sua filosofia, princípios e práticas. Nesse sentido, foi por meio da elaboração de determinados documentos institucionais que a disciplina exerceu (e exerce) sua prática. Denominados “cartas patrimoniais”, estes documentos constituem diretrizes acerca da preservação do patrimônio cultural. Mais do que um conjunto de regras rígidas, estes são:

[...] declarações de princípio geral, [que refletem] posições filosóficas particulares sobre o passado e o papel que o passado desempenha no presente – bem como sobre nosso papel como atuais guardiões do meio ambiente e nossas responsabilidades para com o futuro. (LOGAN, 2004, p. 2, tradução nossa)<sup>85</sup>.

Cruciais para a realização de um constante exercício reflexivo sobre as práticas relacionadas à preservação do patrimônio, as diversas cartas patrimoniais formuladas a partir do início do século XX<sup>86</sup> fornecem informações relativas aos valores que guiaram as ações de conservação ao longo do tempo. Com o objetivo de compreender

<sup>84</sup> No original: “*In considering the ‘acceptability’ of restoration, the people whose views are considered are the relevant curators/owners and the conservator’s professional colleagues. But what about the public?*” (ODDY, 1994a, p. 7).

<sup>85</sup> No original: “*[...] statements of general principle, [that reflect] particular philosophical positions about the past and the role the past plays in the present – as well as about our role as present custodians of the environment and our responsibilities towards the future*” (LOGAN, 2004, p. 2).

<sup>86</sup> Uma relação completa das cartas elaboradas a partir do ano de 1931 é fornecida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (CARTAS PATRIMONIAIS, 2014).

os novos enfoques do campo da conservação sobre o tratamento da cultura material, exploramos aqui um dos principais valores sustentados pela disciplina desde a sua formação: a *integridade* dos objetos. Interessa-nos destacar a sua construção, suas origens e ressonâncias, bem como as transformações decorridas em torno desta temática – uma vez que a noção sobre a preservação da integridade (física) dos objetos constituiu (e ainda constitui) o cerne dos debates em torno da mudança de perspectiva da disciplina de conservação.

Diversos foram os fatores que contribuíram para a construção do conceito sobre a integridade dos objetos. Dentre eles, a conservadora Miriam Clavir (1998) destaca: a importância dos estudos em arqueologia e antiguidades clássicas nos séculos XVIII e XIX<sup>87</sup>; os museus públicos e suas coleções<sup>88</sup>; os excessos cometidos pelas intervenções de restauro; e as falsificações realizadas em alguns destes trabalhos. Em suas considerações sobre este mesmo tema, David Bomford (2003) faz referência a mais um aspecto, segundo ele, fundamental para a construção deste conceito: o constante desenvolvimento da ideia de *objeto histórico*.

Inicialmente inserida no campo da conservação por Césaire Brandi (1963), a ideia de que os artefatos constituem testemunhos da história humana – e que por isso devem ser preservados para as futuras gerações – foi ganhando novos contornos e maior importância a partir do nascimento da “História Nova”. Tida como uma nova maneira de pensar e fazer História, orientada à história da vida social, esta vertente reconheceu os objetos como portadores de informações históricas (LE GOFF, 1993).

Esta nova visão sobre a capacidade dos artefatos em responder às indagações dos pesquisadores durante seus processos de investigação contribuiu fortemente para a valorização da noção sobre a sua integridade. Em síntese, os objetos passaram a ser reconhecidos como elementos que, por meio de determinadas etapas de pesquisa, possibilitavam a “extração” de determinadas categorias de informações.

Na esteira dos novos aportes fornecidos pelas temáticas da “História Nova”, a cultura material passou a ocupar parte essencial do fenômeno histórico (REDE, 2001). Com o intuito de estabelecer novas articulações da vida cotidiana e social, esta nova

---

<sup>87</sup> Segundo Clavir (1998), tais pesquisas podem ter contribuído para a valorização da integridade dos objetos. Buscando as reflexões de Le Goff para compreendermos essa afirmação, observamos que a arqueologia e seus métodos foram considerados, por muito tempo, “como a melhor via de acesso à história da cultura material”, pois levaram “em conta, em primeiro lugar, os aspectos materiais das civilizações [baseando neles] a própria definição das culturas e sua evolução” (LE GOFF, 1993, p. 177-178). Tendo sido, portanto, consideradas essenciais para o entendimento sobre cada cultura, as evidências materiais, tidas como originais, precisavam ter sua integridade física preservada.

<sup>88</sup> Vistos como repositórios de culturas extintas ou em extinção, aos museus coube o papel de preservar, para a posteridade, as evidências originais dos povos fadados ao desaparecimento (CLAVIR, 1998).

tendência reconheceu a relevância dos artefatos dentro do aspecto relacional homem-sociedade. Dada a atenção sobre o potencial informacional dos objetos, o conceito de integridade se fortaleceu e passou a incorporar um novo valor, o da *autenticidade* das “coisas”.

Considerando a restauração como o método pelo qual era possível assegurar a transmissão das informações relativas aos objetos em processo de deterioração, a manutenção da autenticidade dos materiais e, portanto, de seus elementos originais adquiriu maior relevância dentro dos trabalhos realizados pelos conservadores (JOKILEHTO, 1985). Em outras palavras, desenvolveu-se uma maior compreensão acerca das interferências que as intervenções de restauro poderiam acarretar sobre o potencial de interpretação dos artefatos.

Associado a esta nova consciência, o constante desenvolvimento científico da conservação corroborou para a constatação de que muitos dos benefícios das intervenções realizadas eram apenas aparentes e que determinadas ações poderiam prejudicar futuras pesquisas ou até interferir na autenticidade dos objetos. A percepção sobre as possíveis consequências de suas ações levou os conservadores a compreenderem que os modos com os quais os objetos eram tratados deveriam ser reavaliados; assim, na década de 1980, uma mudança dramática entrou em curso: a ideia de “mínima intervenção”, que passou a orientar as ações práticas de conservação (BOMFORD, 2003).

Com o objetivo de orientar as ações de restauração ao mínimo indispensável para assegurar a preservação do patrimônio material, este conceito, gerado e formulado de forma gradual por meio de documentos institucionais, teve a sua consolidação com a Carta de Burra (1979/1999)<sup>89</sup>. Partindo da ideia de que os bens culturais são imbuídos de valores simbólicos, a Carta de Burra colocou o respeito à materialidade e aos seus significados como condição fundamental para garantir a autenticidade dos mesmos (BARRANHA, 2017).

Cabe dizer que mais importante do que sua contribuição para a disseminação internacional do conceito de intervenção mínima, a Carta de Burra corroborou para aquilo que talvez represente a maior mudança de perspectiva ocorrida dentro da disciplina de conservação desde a sua consolidação: uma ideia de conservação baseada nos *valores culturais*.

Redigido com base na noção de *significado cultural*, este documento introduziu inovações importantes. Inspiradas pela ideia de que os valores do patrimônio cultural

---

<sup>89</sup> Documento formulado pelo ICOMOS da Austrália (International Council on Monuments and Sites), no ano de 1979 e que sofreu três revisões ao longo de um espaço temporal de vinte anos.

são alçados por meio da contextualização destes bens, o contexto cultural no qual um artefato foi produzido ou utilizado foi entendido como parte integral de seu valor cultural propriamente dito. Esta ideia possibilitou o início da construção de um novo olhar sobre certas situações nas quais os valores tradicionais ou aspectos intangíveis se sobrepõem aos aspectos físicos dos bens a serem conservados (LOGAN, 2004).

Cabe salientar que as mudanças observadas quanto ao campo da conservação não aconteceram de forma isolada. A conservação, disciplina que participa da construção do campo museológico e contribui para que as funções de pesquisa, exposição e comunicação sejam realizadas, teve seus valores e práticas modificados também em função do processo de transformação das instituições museológicas, iniciado na década de 1970. Intrinsecamente relacionada à emergência de uma consciência patrimonial<sup>90</sup>, a virada de paradigmas ocorrida dentro da esfera dos processos museológicos contribuiu também para a revisão não apenas das práticas instituídas pelo campo da conservação, mas de seus conceitos fundamentais e, sobretudo, de seus princípios éticos.

No sentido, portanto, dos novos olhares orientados à dimensão patrimonial da cultura material, os conservadores finalmente perceberam que as ações por eles realizadas exerciam influência direta nos processos de interpretação dos objetos apresentados ao público. As palavras do conservador Glenn Wharton ilustram esta percepção:

Em seu trabalho rotineiro, os conservadores alteram fisicamente artefatos e espaços culturais em nome da preservação. A escolha deles sobre o que preservar e como conservar afeta nossas percepções sobre a cultura material exibida. Através de suas intervenções, eles inevitavelmente perpetuam suas próprias suposições sobre o mundo. (WHARTON, 2005, p. 199, tradução nossa)<sup>91</sup>.

Dado o reconhecimento desta influência, David Bomford foi mais além e considerou a conservação e a restauração como formas de triagem e, o conservador, um “narrador”. Em suas palavras: “Por ação ou inação, o conservador modifica a história visível de uma obra de arte, seleciona narrativas particulares da gênese,

---

<sup>90</sup> Como já mencionado no capítulo anterior, em razão das críticas direcionadas às instituições museológicas, verificou-se o movimento em defesa dos museus como espaços privilegiados da memória (BOLAÑOS, 2002). No centro deste movimento, os processos museológicos passaram a se orientar à dimensão patrimonial da cultura material, com o objetivo de impulsionar a memória individual e coletiva. Em outras palavras, a atenção exclusiva ao objeto foi deslocada ao público.

<sup>91</sup> No original: “*In their routine work, conservators physically alter artefacts and cultural sites in the name of preservation. Their choice of what to preserve and how to conserve it affects our perceptions of exhibited material culture. Through their interventions, they inevitably perpetuate their own assumptions about the world*” (WHARTON, 2005, p. 199).

sobrevivência e posterior embelezamento de uma obra de arte e as apresenta para interpretação.” (BOMFORD, 2003, p. 4, tradução nossa)<sup>92</sup>.

Sob esta perspectiva, um grande marco do processo de reflexão sobre as ações da disciplina de conservação se deu com a realização de um simpósio. Organizado pelo Departamento de conservação do *The British Museum* (Londres, 1994), o evento intitulado “*Restoration: Is It Acceptable?*” (“Restauração: é aceitável?”), explorou as atitudes em relação à restauração e colocou as seguintes questões aos seus contribuidores: “o que é entendido por restauração, e aceitável para quem?” (ODDY, 1994a, p. 1, tradução nossa)<sup>93</sup>.

Neste momento, a própria validade das ações da disciplina foi colocada em xeque. Embora a conservação já tivesse assumido abordagens mais protetivas e passivas – no sentido da preservação das instâncias físicas e simbólicas relativas aos bens patrimoniais –, tornava-se cada vez mais evidente a necessidade de revisões sobre o propósito dos trabalhos de conservação.

Ao redor do mundo a preservação dos bens patrimoniais desafiava o olhar eurocêntrico da disciplina de conservação. Para além da esfera da conservação do patrimônio cultural europeu, os métodos tradicionalmente aplicados iam, muitas vezes, contra as crenças e necessidades de outras culturas, que compreendiam certos conceitos e valores sobre a preservação do patrimônio cultural de maneira distinta. Havia, portanto, a necessidade de se proteger e respeitar a diversidade cultural contida nas ações conservativas realizadas mundo afora.

Nesse sentido, o constante envolvimento de profissionais da área de preservação oriundos de locais como Austrália, Nova Zelândia, África e Leste da Ásia, nas conferências mundiais sobre preservação do patrimônio, foi crucial. As distintas visões fornecidas por nações multiculturais colocaram em perspectiva o papel da conservação nos processos relacionados ao desenvolvimento da sociedade contemporânea, seus valores e suas necessidades.

A adoção do Documento de Nara<sup>94</sup>, em 1994, representou não só um importante momento de revisão sobre os conceitos de integridade e autenticidade, definidos em documentos anteriores pelo sistema de preservação europeu, mas também abriu o campo para a possibilidade de desenvolvimento de abordagens mais plurais, apropriadas aos diversos contextos culturais. A grande contribuição deste

---

<sup>92</sup> No original: “*By action or inaction, the conservator edits the visible history of a work of art, selects particular narratives of the genesis, survival, and later embellishment of a work of art, and presents them for interpretation*” (BOMFORD, 2003, p. 4).

<sup>93</sup> No original: “*what is meant by restoration, and, acceptable to whom?*” (ODDY, 1994a, p. 1).

<sup>94</sup> Documento formulado durante a conferência em Nara (Japão) sobre a autenticidade em relação à convenção do Patrimônio Mundial (LOGAN, 2004).

documento para o aspecto social da conservação foi o estabelecimento de uma base para a reflexão sobre a manutenção das tradições vivas e a preservação da identidade cultural de cada povo.

Ao considerar o emprego de abordagens mais flexíveis de restauração e reconstrução, não necessariamente baseadas na manutenção dos materiais originais, o Documento de Nara também relativizou certos valores sustentados pela conservação, entre eles o da *integridade* e *autenticidade* dos bens culturais. De acordo com o documento, a autenticidade seria definida em termos das práticas e significados intangíveis relativos ao patrimônio cultural e não necessariamente em termos de sua integridade material (LOGAN, 2004).

Embora, por um lado, as considerações presentes no Documento de Nara tenham sido recebidas com grande preocupação dentro da esfera do sistema mundial de preservação<sup>95</sup>, por outro, foram sentidas como um grande passo em direção à celebração da diversidade cultural no cuidado com o patrimônio.

Cabe dizer que as comunidades indígenas desempenharam um importante papel para o contexto desta discussão. Nos Estados Unidos, novas demandas para o cuidado da cultura material indígena surgiram após a implementação do *Native American Graves Repatriation Protection Act* (NAGPRA); por outra parte, na Austrália, a ampla aplicação da Carta de Burra (desde a sua elaboração) em projetos de conservação de naturezas distintas, incluindo aqueles voltados à preservação do patrimônio Aborígine, fomentou o envolvimento destas comunidades no alargamento dos conceitos e práticas empregados pelo campo da conservação.

Assinado pelo Presidente George Bush, em 17 de novembro de 1990, o NAGPRA foi a consolidação de um longo processo de reivindicações das comunidades indígenas – pelo envolvimento no estudo e nas interpretações de sua cultura e história, bem como pela melhoria do acesso às coleções de museus (ODEGAARD, 2005) – que se estendeu através de várias décadas, e que gradativamente buscou aumentar a representatividade dos povos nativos nas esferas cultural, legal e acadêmica (DAWLEY, 2013).

Entre outros aspectos, o NAGPRA obrigou as instituições museológicas a rever e informar os nativos americanos sobre os objetos que possuíam em suas coleções (HAAKANSON JR., 2004), e suscitou o envolvimento indígena nas definições sobre os significados relativos aos objetos etnográficos. Com isso, indivíduos nativos passaram a se envolver ativamente como consultores com o objetivo de fornecer informações

---

<sup>95</sup> Segundo William Logan (2004), o Documento de Nara também foi utilizado para justificar certas práticas destrutivas, ou seja, sob a justificativa de que “cada um sabe o que é melhor para si”, muitos bens culturais foram profundamente alterados.

sobre a interpretação das coleções e orientações sobre o cuidado de materiais culturais (DAWLEY, 2013).

Na Austrália, um processo semelhante se desenvolveu. Mediante a natureza multicultural da nação e, portanto, das distintas perspectivas sobre seu patrimônio, durante décadas as questões éticas envolvendo a consulta às comunidades indígenas foram debatidas. Com a elaboração da Carta de Burra, em 1979, enfatizou-se a necessidade de uma compreensão minuciosa dos significados e contextos culturais antes da tomada de decisões sobre as ações de conservação<sup>96</sup> (LOGAN, 2004). As vozes provenientes de grupos indígenas minoritários repercutiram no sentido da necessidade do envolvimento das comunidades na identificação dos significados e manutenção do patrimônio a elas associado.

Desde então, tendo passado por três revisões (1981, 1988 e 1999), a Carta de Burra incorporou, em sua última versão, parte relevante das demandas requeridas pelas comunidades:

#### Artigo 12. Participação

A conservação, interpretação e gestão de um lugar devem prever a participação de pessoas para quem o lugar tem associações e significados especiais, ou que tenham responsabilidades sociais, espirituais ou outras responsabilidades culturais para o lugar.” (THE AUSTRALIA ICOMOS CHARTER FOR PLACES OF CULTURAL SIGNIFICANCE, 2013, p. 5, tradução nossa)<sup>97</sup>.

Para além do reconhecimento da importância da participação das comunidades na identificação dos significados relativos ao patrimônio, a revisão de 1999 considerou, quando necessário, o envolvimento das comunidades nas ações de conservação e manutenção do mesmo:

#### Artigo 26. Aplicando o processo da Carta de Burra

26.3 Grupos e indivíduos relacionados com um lugar, bem como aqueles envolvidos em sua gestão, devem ter oportunidades de contribuir e participar na compreensão do significado cultural do lugar. Quando apropriado, eles também devem ter oportunidades de participar de sua conservação e gestão. (THE AUSTRALIA ICOMOS

---

<sup>96</sup> Em outras palavras, todo projeto de conservação de um bem cultural deveria incluir um planejamento prévio para a identificação dos valores atribuídos a esse mesmo bem (LOGAN, 2004).

<sup>97</sup> No original: “*Article 12. Participation. Conservation, interpretation and management of a place should provide for the participation of people for whom the place has special associations and meanings, or who have social, spiritual or other cultural responsibilities for the place*” (THE AUSTRALIA ICOMOS CHARTER FOR PLACES OF CULTURAL SIGNIFICANCE, 2013, p. 5).

CHARTER FOR PLACES OF CULTURAL SIGNIFICANCE, 2013, p. 8, tradução nossa)<sup>98</sup>.

Nesse sentido, a incorporação destes parâmetros à Carta de Burra significou, finalmente, a consolidação da noção de que a conservação do patrimônio cultural é também uma questão de ordem cultural. “A conservação do patrimônio cultural é um problema cultural. A restauração não é uma receita, mas depende de uma compreensão adequada dos valores contidos no recurso patrimonial” (FEILDEN; JOKILEHTO, 1998, p. 11, tradução nossa)<sup>99</sup>.

O entendimento de que os valores atribuídos aos objetos não são, necessariamente, definidos pelos conservadores, mas sim convencionados por um coletivo ou até mesmo por um só indivíduo, alterou significativamente a noção sobre o papel destes profissionais com relação à conservação dos bens culturais e sua preponderância sobre as decisões acerca dos tratamentos realizados.

Em síntese, as novas demandas em relação aos cuidados dos objetos colocaram ao conservador a responsabilidade de preservar mais que a matéria em si. A estes profissionais coube o papel de expressar, por meio de ações práticas, os aspectos imateriais da realidade dos objetos (VIÑAS, 2003).

Desde esta mudança de perspectiva, o campo da conservação tem trabalhado no sentido de promover estratégias que sejam capazes de comunicar os significados inerentes aos bens culturais e de responder às demandas das comunidades associadas a estes. Em relação especificamente aos objetos etnográficos abrigados nos museus, nas últimas décadas, este esforço tem se consolidado por meio da realização de abordagens colaborativas entre conservadores e comunidades indígenas – ponto central desta pesquisa e que será aprofundado a seguir.

---

<sup>98</sup> No original: “Article 2. Applying the Burra Charter Process. [...] 26.3 Groups and individuals with associations with a place as well as those involved in its management should be provided with opportunities to contribute to and participate in understanding the cultural significance of the place. Where appropriate they should also have opportunities to participate in its conservation and management” (THE AUSTRALIA ICOMOS CHARTER FOR PLACES OF CULTURAL SIGNIFICANCE, 2013, p. 8).

<sup>99</sup> No original: “Applying the Burra Charter Process. The conservation of cultural heritage is a cultural problem. Restoration is not a recipe, but depends on an appropriate understanding of the values contained in the heritage resource” (FEILDEN; JOKILEHTO, 1998, p. 11).



### 3.2 Conservação colaborativa

E qual é a resposta se o público exigir um resultado diferente daquele determinado pelo curador e pela profissão de conservação? De fato, alguém já consultou o público sobre o que espera do 'restaurador', e alguma providência seria tomada se fosse consultado? (ODDY, 1994b, p. 7, tradução nossa)<sup>100</sup>.

Como vimos, a crescente conscientização das perspectivas coletivas sobre o patrimônio cultural levou os museus a desenvolverem um processo de reconfiguração de suas práticas de coleta, pesquisa, exposição, preservação e acesso às coleções sob seus cuidados. No âmbito do campo da conservação, tais mudanças progrediram para o desenvolvimento de ações que pudessem incluir as pessoas e comunidades diretamente afetadas pelos processos de preservação dos objetos. Tratando-se especificamente das coleções etnográficas, ações de consulta e colaboração têm sido implementadas como meio para incluir as comunidades indígenas nas decisões sobre os cuidados dos objetos aos quais estão relacionadas.

Nesta perspectiva, o modelo colaborativo, alvo desta pesquisa propõe discussões entre conservadores e comunidades, bem como a aplicação de métodos que são o resultado dessas trocas (HONARBAKSHI; SWIERENGA; TOUTLOFF, 2011). Assim, a *conservação colaborativa*, como o próprio termo sugere, compreende a participação dos originadores dos objetos ou dos descendentes dos originadores nas discussões acerca de seu tratamento. Em sentido prático, tais ações referem-se à parceria entre indígenas e conservadores no cuidado relativo aos artefatos, trabalho que pressupõe o envolvimento das opiniões e do conhecimento detido pelas populações indígenas sobre a sua própria cultura material, além do entendimento acerca do valor cultural da preservação patrimonial para esses povos.

Cabe destacar que os processos de colaboração implicam em duas questões principais: os princípios éticos envolvidos na preservação do patrimônio do "outro" e o significado cultural dos bens culturais. Em outras palavras, mais do que trabalhar com objetos, o conservador, especialmente aquele que se volta ao trato de artefatos etnográficos, precisa trabalhar com pessoas e comunidades, bem como com os sentidos que elas atribuem à sua própria cultura material. É dentro desta perspectiva, portanto, que a conservadora Miriam Clavir (2002) aproxima a atuação do conservador de artefatos etnográficos ao método de campo da etnografia contemporânea. Segundo a autora, esta metodologia busca promover "uma troca de conhecimento com os

---

<sup>100</sup> No original: "And what is the answer if the public demand a different result from that required by the curator and by the conservation profession? In fact, has anyone ever consulted the public about what they expect from the 'restorer', and would any notice be taken if they were consulted?" (ODDY, 1994a, p. 7).

termos duplamente negociados, o que resultará em benefícios para ambas as partes” (CLAVIR, 2002, p. 34, tradução nossa)<sup>101</sup>.

Clavir (2002) ressalta que a perspectiva fornecida pela etnografia para a prática de conservação empregada nos museus que abrigam e preservam a cultura material indígena, fornece subsídios para a obtenção de uma maior reflexividade tanto sobre as práticas desenvolvidas, quanto sobre as próprias instituições. Na esteira, portanto, do que a autora considera que deve ser a ênfase do conservador etnográfico, ou seja, o trabalho com pessoas e também com objetos, a escuta e a observação adquirem grande relevância.

Ouvir as pessoas nos museus e compreender o que pensam sobre os objetos que ali estão é essencial quando se pretende realizar um trabalho de natureza colaborativa. A escuta do conservador que de fato se empenha em ouvir o que as pessoas têm a dizer, o que pensam, sentem e o que desejam em relação aos artefatos ultrapassa as questões ligadas somente à materialidade e à sua conservação, e abrange todo o universo simbólico (não material) ligado aos objetos. Este universo, em geral, emerge durante as falas, conversas e trocas, assim como das lembranças e memórias suscitadas pelo contato com as coleções.

Além dos pontos acima elencados, para que a parceria desenvolvida no trabalho com os indígenas seja realmente produtiva, é fundamental para o conservador conhecer um pouco sobre o povo com o qual irá colaborar. Olhar para os artefatos a partir de uma perspectiva cultural é parte importante do trabalho realizado por aqueles que se dedicam ao cuidado das coleções etnográficas e, portanto, constitui também uma premissa para a colaboração.

### **3.2.1 Conexões entre a conservação colaborativa e a museologia**

Sob a perspectiva do tratamento de coleções etnográficas, o campo da conservação pode contribuir com os processos de curadoria colaborativa e realçar a relação já estabelecida atualmente entre os museus e as comunidades, envolvendo os indígenas nas atividades de cuidado com os objetos e na apresentação apropriada da sua própria cultura material (DAWLEY, 2013). Considerando ainda o compromisso social atribuído à museologia contemporânea e a constante busca desse campo teórico para compreender a função dos museus e dos processos museológicos na contemporaneidade, é certo que a associação entre museologia e conservação pode

---

<sup>101</sup> No original: “an exchange of knowledge, with the terms negotiated by both parties, and which will result in benefits for both parties” (CLAVIR, 2002, p. 34).

potencializar o enfrentamento dos dilemas que cercam a disciplina museológica na atualidade.

No caso, a contribuição dos processos de conservação colaborativa para tais desafios torna-se evidente na abordagem de determinados conceitos e especificidades da Museologia, a saber: musealidade; relação homem-objeto; interdisciplinaridade; especialização do olhar; interpretação do real. Com base na leitura de textos de autores que se debruçaram sobre as questões teórico-museológicas, buscamos, nas páginas seguintes, explicitar os temas supracitados e suas possíveis conexões com os processos colaborativos desenvolvidos no âmbito da conservação. Esse esforço de reflexão, baseado nas questões acerca dos sentidos atribuídos aos objetos etnográficos, teve como objetivo não apenas demonstrar a potencialidade contida nos processos museológicos que envolvem a participação indígena e o campo da conservação, mas também refletir sobre a atuação do conservador nos processos colaborativos.

### ***Musealidade***

Musealidade se refere aos sentidos atribuídos aos objetos que são a causa do processo de musealização, ou que são o resultado desse processo (MENSCH, 2004, p. 6, apud VAZ, 2017, p. 40).

Profundamente estudado por Ivan Vaz em sua dissertação de mestrado (2017) e constantemente abordado por outros teóricos da museologia, o conceito de musealidade, dada sua relevância dentro desta disciplina, corrobora para o entendimento de que constitui o ponto central das ações museológicas. A partir dessa perspectiva, as ações dialógicas que elaboramos para a finalidade desta pesquisa buscarão, no momento de sua implementação, abarcar a vasta gama de valores atribuídos aos objetos, ou melhor, as musealidades possíveis. A realização desse objetivo está diretamente relacionada ao alargamento dos processos de conservação, ou seja, à formulação de metodologias diversificadas e distintas dos modelos clássicos (já debatidos neste trabalho) – que, em geral, compreendem apenas a preservação dos aspectos físico-químicos dos materiais, visando a desaceleração dos processos de deterioração.

Em termos de uma museologia reflexiva, os aspectos físicos dos objetos, isoladamente, não são passíveis de musealização. Nesse sentido, as ações conservativas em parceria com os indígenas se fazem em função da comunicação dos elementos relativos à musealidade.

Há, portanto, que salvaguardar mais que a matéria, o suporte e, nesse âmbito, nos referimos à preservação dos sentidos atribuídos aos objetos por meio de metodologias que permitam não só a preservação de suas características físicas, mas de sua musealidade. A importância dessa ação está no fator comunicacional – que é crucial para a transmissão da herança cultural – e, nesse sentido, as intervenções realizadas pelo campo da conservação sobre um determinado objeto devem se orientar à comunicação do patrimônio cultural indígena. Em síntese, as ações conservativas em parceria com os indígenas se fazem em função da comunicação dos elementos relativos à musealidade.

### ***A relação homem-objeto e a interdisciplinaridade***

A partir dessa breve exposição sobre musealidade e sua relevância em relação à presente pesquisa, abordaremos a seguir outros conceitos museológicos que são tomados como ponto de partida para os debates propostos neste trabalho. Assim, seguiremos com as considerações da museóloga pioneira no Brasil, Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, sobre a profunda relação entre o Homem e o objeto (dentro do cenário museu) e os conceitos de interdisciplinaridade.

O objeto da museologia é o fato “museal” ou fato museológico. O fato museológico é a relação profunda entre o homem – sujeito conhecedor -, e o objeto, parte da realidade sobre a qual o homem igualmente atua e pode agir (GUARNIERI, 2010a, p. 123).

Essa relação profunda entre homem e objeto (objeto, ideia, criação), que constitui o fato “museal” ou fato museológico, se estabelece no recinto institucionalizado do museu (GUARNIERI, 2010a, p. 123).

Tendo o museu como enclave que possibilita a verificação dessa relação, Waldisa Rússio salientou a necessidade de musealizar os testemunhos da existência do homem e de seu meio, o que pressupunha a aplicação dos procedimentos preconizados pela cadeia operatória da museologia. Por sua vez, o processo de musealização implicaria o reconhecimento dos objetos e dos valores atribuídos a eles pelo Homem (ou pelas pessoas), assim como demandaria procedimentos que garantissem a preservação e socialização do patrimônio.

Na verdade, o homem e a vida são sempre a verdadeira base do museu, que faz que o método a ser utilizado em Museologia seja essencialmente interdisciplinar, posto que o estudo do homem, da

natureza e da vida, depende do domínio de conhecimentos científicos muito diversos (GUARNIERI, 2010a, p. 125).

Sob esse viés, seria necessário, portanto, o entrecruzamento de campos específicos do conhecimento de maneira a contribuir com a análise, reconhecimento e comunicação desses atributos (GUARNIERI, 2010b). Nesse sentido, o campo da conservação – que perpassa a museologia em sua dimensão aplicada – não só participa dos métodos de pesquisa e ações museológicas que compõem os procedimentos comuns à salvaguarda, como se apoia nos conceitos teóricos reflexionados pelo campo museológico para constituir a compreensão acerca da sua própria atuação.

Ações de conservação e restauração são realizadas por profissionais deste campo em favor da preservação dos testemunhos da vida das pessoas e constituem estudos tanto sobre as características físicas e químicas, quanto sobre os aspectos simbólicos dos objetos patrimoniais.

A confluência entre a museologia e a conservação exercida numa interação contínua permite a sistematização do processo de pesquisa relativo à identificação dos aspectos intangíveis imbuídos nos objetos. Essa ação, dentro do contexto dos trabalhos colaborativos com indígenas, contribui para além da preservação dos aspectos físicos dos objetos, mas também para a preservação e comunicação dos signos vinculados a eles. Em outras palavras, essa relação interdisciplinar não se limita apenas aos procedimentos de conservação/restauração que constituem as ações cotidianas de salvaguarda. Por meio da capacidade de reforçar a eficácia simbólica dos objetos, o campo da conservação também contribui para a transmissão dessas informações.

Com intuito de elucidar essa afirmação, nos apoiamos mais uma vez neste trabalho, nas colocações de Salvador Muñoz Viñas (2003) sobre a definição de Restauração. A ideia sobre a atuação do conservador sobre os aspectos simbólicos dos objetos parte do princípio de que a *Teoria Contemporânea da Restauração* admite que a *restauração*, também compreendida aqui como as atividades de conservação e restauração, se define em função de seus objetos, mas que a caracterização destes objetos está diretamente ligada aos aspectos subjetivos a eles atribuídos (VIÑAS, 2003). Neste âmbito, Viñas (2003) assinala que os valores atribuídos aos objetos não são, necessariamente, definidos pelos restauradores, mas sim, convencionados por um coletivo ou até mesmo por um só indivíduo. O ato da *restauração*, segundo este mesmo autor, é uma forma de expressar os aspectos imateriais da realidade destes objetos – seus aspectos simbólicos.

Estando, portanto, diretamente comprometido com os valores intangíveis dos objetos, é somente por meio do diálogo com os grupos aos quais estes pertencem originariamente que o conservador poderá identificar, tratar e, assim, possibilitar a comunicação da relação profunda entre as pessoas e as coisas - uma vez que esses signos estão vinculados à materialidade dos objetos musealizados.

Retomando o conceito de Waldisa Rússio (2010) no qual o museu é deslocado como cenário que possibilita a verificação da relação homem-objeto, tem-se o museu como um instrumento dado a certa finalidade (BRULON, 2017), cumprindo seu papel como “*agente da troca museológica*” – expressão cunhada por Waldisa Rússio nos anos de 1980:

Entre homem e objeto, dentro do recinto do museu, a relação profunda depende não somente da comunicação das evidências do objeto, mas também do recinto do museu como *agente da troca* museológica (GUARNIERI, 2010a, p. 124).

Como guardião das coleções pertencentes aos grupos indígenas, o museu se coloca como local ideal não somente para a promoção da relação indígena-objeto, mas também para o diálogo supracitado e a troca interdisciplinar.

### ***A especialização do olhar***

Assim como outros autores selecionados para essa reflexão, Maria Cristina Oliveira Bruno aborda as dimensões teóricas e práticas da museologia enquanto campo de intervenção social. Conforme destacado pela autora, apesar das diferentes tendências teóricas envolvidas na construção do campo museológico, alguns pontos convergem para a ideia de que, em síntese, a museologia articula objetos interpretados com olhares interpretantes. Nesse âmbito, alguns pontos são sublinhados por Bruno (2015) e levam ao esclarecimento dessa colocação.

Dentre eles, provavelmente o mais relevante para a reflexão que se pretende sobre a relevância dos trabalhos de conservação colaborativa, está a ideia de que *patrimônio e memória são cúmplices*:

Portanto, os conceitos de Memória e Patrimônio têm cumplicidades e ambos estão vinculados à construção e à preservação da Informação implícita às expressões culturais e bens patrimoniais (BRUNO, 2015, p. 3).

Tal constatação corrobora o que foi dito por Ivan Vaz: “Há a memória e há sua concreção em objetos que possam ilustrá-la, explicitá-la, presentificá-la, atualizá-la, problematizá-la, [...] seja em um ponto discursivo ou sensorial” (VAZ, 2017, p. 40). Segundo esse autor, não só as pessoas estabelecem uma relação com o objeto, mas também o museu, ao relativizá-lo por meio da elaboração de diferentes visões, construídas através de tipos distintos de acesso a essa relação (musealidade).

No contexto das ações de conservação e restauração que compõem os métodos de salvaguarda da cadeia operatória museológica, o acesso ao patrimônio se dá pela informação implícita ao objeto, alcançada pela explicitação. Em outras palavras, as ações conservativas e restaurativas empregadas mediante o diálogo com os povos indígenas evidenciam a musealidade contida na relação entre indígenas e objetos.

Ainda dentro dessa perspectiva, podemos pensar nas intervenções realizadas por profissionais deste campo (no plano do trabalho colaborativo) como um esforço para a reconstrução da memória e dos testemunhos das transformações ocorridas em face à cultura material dos povos indígenas. Em outras palavras, podemos considerar os profissionais conservadores como agentes mediadores da cumplicidade existente entre patrimônio e memória.

A cumplicidade cunhada por Bruno (2015) também se relaciona com as formulações de Vaz (2017). Segundo esse autor, a museologia se centra mais do que nos elementos homem/realidade, mas nos modos pelos quais se estabelecem as ligações entre ambos, tornando a *relação* o grande marco da disciplina. “O grande marco teórico está na percepção do fator *relação*, onde a museologia estabelece e ao mesmo tempo é a *relação*” (VAZ, 2017, p. 28).

Nesse âmbito, o trabalho colaborativo abre espaço para novas relações, excluindo visões únicas relativas ao enquadramento das referências patrimoniais – no caso, as visões ocidentais sobre os povos indígenas – e torna possível, ao indígena, não só a criação de um espaço de autorrepresentação que rompa com os discursos dominantes, mas que também chame a atenção às suas questões políticas atuais. Desta maneira, o conceito sobre a especialização do olhar, proposto por Bruno (2015), envolve, necessariamente, a compreensão do olhar do outro. Para a autora, o olhar museológico requer um equilíbrio entre a lucidez e a reflexividade, compreendendo o exercício de aclaramento das capacidades de olhar – capaz de garantir que o olhar que olha, seja visto.

É justamente por meio da compreensão do olhar do outro que o conservador poderá evidenciar e comunicar a musealidade. Apropriando-se dos conceitos defendidos por Bruno (2015), a conservação ocupa, portanto, o lugar do olhar que vê,

ao participar dos processos de enquadramento dos indicadores da memória e está orientada à comunicação desses indicadores, já que, ao intervir diretamente sobre os objetos, participa ativamente dos processos de representação do real.

### ***A interpretação do real***

Ao identificar e atuar sobre a realidade, tanto a museologia quanto a conservação constituem, muitas vezes, operações que trazem em si práticas de poder. Desse modo, conforme destacado por Ivan Vaz (2017), se ao museólogo cabe refletir sobre o estatuto de sua ingerência sobre o real como definidor de realidades possíveis, cabe também ao conservador ponderar sobre a sua ingerência a respeito dos objetos que representam o real. De outra forma, se os objetos são portadores de musealidade, há que se refletir sobre a postura do conservador frente a eles.

Tradicionalmente, em função da apreciação estética marcada pela visão ocidental sobre os objetos de arte, é ainda comum ao conservador a presunção de que as decisões conservativas sobre os artefatos etnográficos sejam de exclusividade sua. A postura recorrente remete ao tratamento desses objetos a partir de suas características estéticas em detrimento de seus valores simbólicos – tão importantes para a sua significação e valorização das culturas indígenas, como já pautado nessa pesquisa.

No âmbito, portanto, da colaboração entre conservadores e comunidades indígenas para a conservação das coleções etnográficas, e cientes dos benefícios decorrentes do entrecruzamento das duas disciplinas, no próximo tópico nos aprofundaremos sobre as questões envolvidas no desenvolvimento de parcerias produtivas.

### **3.2.2 Proposições curatoriais elaboradas a partir de estudos de casos**

Estamos acostumados com a ideia de que a criação e o desenvolvimento dos objetos no interior de uma dada cultura indígena compreendem seus valores, modos de vida e visão de mundo. Porém, outro aspecto importante do ponto de vista do tratamento da cultura material é que a preservação desses objetos também faz parte desses mesmos conjuntos de valores. Ao trazermos aqui algumas proposições metodológicas curatoriais, destacamos como os procedimentos técnicos colaborativos no contexto internacional podem servir de exemplo para a condução de práticas



semelhantes na avaliação de riscos de preservação e compreensão museológica dos objetos de cultura asurini.

A cerâmica, seja ela de uso doméstico, cerimonial ou funerário, é produzida com vistas a uma temporalidade no seu uso. Podemos supor que nesse tempo útil entre a sua produção e uso, ou seja, no tempo em que determinados objetos são manipulados, as práticas indígenas de preservação, embora se refiram apenas ao momento de utilidade do objeto e não à sua prática de conservação museológica, seguem princípios simbólicos e práticos.

Estudos voltados à prática arqueológica e museológica destacam a cerâmica, empregada para a confecção de tigelas, potes, pratos, urnas funerárias, vasos, cachimbos e bonecas, como um dos elementos mais duráveis da cultura material indígena. Por outro lado, as tintas e resinas utilizadas para a decoração ou impermeabilização de muitos desses objetos sofrem mais a ação do tempo ou do toque.

É de se esperar que a cerâmica de uso cotidiano e doméstico seja menos preservada em função do desgaste natural pelo uso. Mas, ao contrário, os objetos cerimoniais e funerários, dada a “aura” formal que alguns ritos exigem, tendem, no contexto de uso, a serem mais bem preservados, salvo o desgaste dos objetos que eventualmente se mantêm ao relento em momentos após a celebração.

No item 6 das abordagens sobre os dilemas que envolvem o tratamento de acervos no Brasil, Bruno (2020) destaca dentro dos procedimentos de preservação colaborativa:

Acervos e as suas necessidades correspondentes ao estudo e à preservação exigem procedimentos que identificamos como curatoriais e as suas perspectivas de extroversão impõem que esses procedimentos sejam qualificados como museológico-curatoriais e colaborativos: as ações interdisciplinares, multiprofissionais e processuais (BRUNO, 2020, p.11).

A professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA) Rita de Aquino, por sua vez, destaca uma definição que ela chama de “provisória” no sentido de ser um postulado às participações e práticas colaborativas, enfatizando seu caráter pedagógico, estético e ético presente no que ela chama de “necessidade de aprender como fazer junto” (AQUINO, 2016, p. 90).

Isso mostra como algumas variáveis podem dificultar o relacionamento e a interação entre colaboradores. A conservação colaborativa, bem como outras práticas desta natureza, traz para os colaboradores desafios de ordem relacional e institucional. Na perspectiva do binômio inclusão/exclusão, as práticas colaborativas

exigem, além da reinvenção de modelos que combinem as experiências diversas, a aceitação dessas diferenças e dos limites que esta própria metodologia possui. Segundo Aquino:

A colaboração é fundamentalmente marcada pela reciprocidade ou mutualismo. Constituem [*sic*], portanto, práticas dialógicas e não-hierárquicas, que não podem ser dissociadas de uma atitude crítica e política de reconhecimento das relações de produção, e da reinvenção destas em condições concretas de construção e circulação horizontais de conhecimentos. Isto não significa que as práticas colaborativas impliquem na pasteurização das especificidades dos(as) agentes e/ou instituições envolvidos(as) – ao contrário, a ecologia dos projetos é fundamental para o desenvolvimento do trabalho e seu potencial de sustentabilidade (AQUINO, 2016, p. 99).

Experiências de campo com análise de dados sobre a “conservação colaborativa” bem como da “museologia colaborativa” no Brasil são muito escassas. Tal como afirma a conservadora Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos em sua tese sobre o tema:

[...] apesar de já haver iniciativas colaborativas entre técnicos de museu e indígenas no que se refere à conservação, ainda não há protocolos a serem seguidos – se é que esses são possíveis de serem elaborados – e nem parece haver a inserção deste pensamento à práxis dos profissionais de conservação (VASCONCELOS, 2020, p. 36).

Entretanto, alguns exemplos relacionados às práticas colaborativas podem ser tomados a partir de ações preliminares ocorridas em instituições como o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis, o Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém, o Museu das Culturas Dom Bosco, em Campo Grande, o Museu do Estado de Pernambuco, o Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, o Museu Nacional do Rio de Janeiro, o Museu do Índio, o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo e o Museu Histórico Pedagógico Índia Vanuíre, entre outros (RUSSI; ABREU, 2019).

No que se refere especificamente à conservação, citamos, por exemplo, uma intervenção de restauro realizada no Museu das Culturas Dom Bosco feita por dois indígenas bororo sobre uma coroa de penas de arara, durante o projeto de transferência do acervo do museu para um novo espaço institucional. O *pariko*, como é chamado este tipo de adorno utilizado em diversos rituais, apresentava o arco de sustentação quebrado. Com a decisão pela sua restauração, os bororo Agostinho Eibajiwu e Ailton Meri Ekureu, acompanhados por restauradores e curadores, realizaram a construção de um novo arco, utilizando materiais originais trazidos da

aldeia e as técnicas tradicionais de produção deste tipo adorno (CARVALHO; SILVA, 2005-2006).

Outra experiência de intervenção de conservação realizada colaborativamente e que teve o conhecimento indígena reconhecido e incorporado, aconteceu no MAE/USP, durante os preparativos para a exposição “Resistência Já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”. Na ocasião da visita dos grupos indígenas envolvidos a este museu (2017), um dos itens do acervo foi requalificado pelos representantes terena.

O objeto que se apresentava identificado e documentado no museu como uma saia – no caso, como parte de uma indumentária cerimonial – foi identificado pelos terena como um conjunto cerimonial completo, composto por cinco peças produzidas com plumária de ema, um animal considerado por eles como sagrado. Amarradas entre si, as peças foram separadas mediante orientação dos próprios indígenas à equipe do MAE/USP. Quanto a uma pena de ema que havia se desprendido, a equipe do museu foi orientada pela pajé a não proceder com a sua recolocação, pois se esta havia caído, era porque não havia de estar ali (VASCONCELOS, 2020).

Assim, um passo que nos parece de extrema importância é investigar até que ponto seria possível a sistematização dos procedimentos de conservação colaborativa e seus resultados. Apesar de que essa metodologia tenha tido pouco emprego nas instituições museológicas e acadêmicas brasileiras, a prática internacional neste campo pode ser um guia interessante para as experimentações e, quem sabe, um estímulo para o futuro estabelecimento de novos critérios para a prática museológica de objetos indígenas.

Retomando aqui as demandas da política de preservação asurini, enfatizamos mais uma questão que tem implicações na preservação de sua cultura material: o processo de diminuição populacional sofrido por este povo ao longo do contato com populações externas indígenas e, sobretudo, não indígenas (conforme já relatado nesta dissertação). Há com isso uma enorme inquietação a partir da necessidade de preservação dos ritos e outros aspectos culturais asurini.

A implicação mais imediata da população asurini é óbvia. Na medida em que houve uma diminuição populacional, diminuíram também as chances de manutenção cultural e aumentaram as possibilidades de perdas significativas tanto nos processos rituais, como nas performances e nas tecnologias de produção da cultura material. Por outro lado, há outro tipo de implicação importante: a fabricação de objetos diminuiu em consequência da diminuição da população e da substituição de artefatos tradicionais por itens comerciais não indígenas, levando a uma tendência de menor preocupação com a preservação destes na vida cotidiana. Portanto, os passos necessários para

uma sistematização possível devem passar necessariamente pelas políticas de defesa e preservação dos povos indígenas que cabem aos governos e a todos nós.

### ***Da teoria ao método: proposições curatoriais***

A análise bibliográfica acerca das experimentações do campo da conservação no contexto dos trabalhos colaborativos partiu de uma proposta que permitisse identificar, por um lado, o direcionamento desses trabalhos enquanto objetivo e método e, por outro, a maneira com a qual a articulação com as comunidades tradicionais tem acontecido.

Acreditamos que, com a reunião de alguns casos que pudessem fornecer subsídios para a nossa discussão, seria possível trazer à luz as ações necessárias para o desenvolvimento de trabalhos colaborativos de conservação e, assim, contribuir para o planejamento dessas atividades, fornecendo informações práticas sobre o que foi concluído a partir das experiências analisadas.

Para tanto, foram selecionados casos que nos auxiliassem a pensar, fundamentalmente, em como tornar a tomada de decisão sobre o tratamento de conservação um processo mais amplo e descentralizado, que pudesse envolver o maior número de informações sobre os objetos e que possibilitasse a projeção dos efeitos dos tratamentos sobre os seus significados. Também procuramos casos que demonstrassem como as questões de conservação ou as perguntas dos conservadores podem afetar a forma como os objetos são considerados curatorialmente. E, por último, casos que revelassem a questão das diferentes perspectivas culturais envolvidas nos processos de colaboração e que também trouxessem à tona os acertos e conflitos inerentes a essas iniciativas.

Num primeiro momento, portanto, nos debruçamos sobre os processos aplicados pelos conservadores em cada um dos trabalhos analisados e, posteriormente, reunimos e organizamos estas informações numa espécie de “conjunto de proposições curatoriais”. Este agrupamento de operações, formulado a partir da bibliografia pesquisada, será explicitado e ilustrado, quando possível, com os próprios casos selecionados para a análise.

Com o estudo realizado, buscamos demonstrar que as atividades de conservação colaborativa necessitam ser pensadas contextualmente e que seu resultado está profundamente relacionado ao diálogo desenvolvido entre o museu e a comunidade em questão. Ao mesmo tempo, procuramos mostrar que os trabalhos colaborativos nem sempre se desdobram da maneira esperada e que, inclusive,

podem ser permeados por conflitos de visões e interesses. Nossa ideia aqui é, sobretudo, deixar claro que não existe uma receita para a realização dessas atividades e que o trabalho com pessoas e objetos requer sensibilidade e comprometimento em nível pessoal e institucional. Em síntese, ainda que técnicas e práticas já desenvolvidas possam ser compartilhadas, cada caso necessita ser pensado contextualmente.

No “Quadro 1”, mostrado a seguir, estão descritas as ações propostas. Na sequência, estas ações são apresentadas, discutidas e ilustradas. Cabe destacar que apesar das propostas terem sido apresentadas de forma linear, entendemos que são ações que não serão, necessariamente, desenvolvidas em etapas sucessivas. Elas podem também ser pensadas de forma não linear, respeitando o processo dialógico e as circunstâncias de cada projeto.

Quadro 1 - Síntese de proposições curatoriais

<b>PROPOSIÇÕES CURATORIAIS</b>
Definir ou conhecer a Missão Institucional
Se (re)conhecer enquanto profissional
Tornar as coleções acessíveis Toque e manuseio Disponibilização dos acervos e das informações Direito à participação
Buscar o desenvolvimento de um processo institucional integral
Definir o propósito da atividade colaborativa
Compreender os múltiplos valores associados aos objetos
Construir uma relação de confiança com os colaboradores
Definir os colaboradores
Buscar uma parceria equilibrada
Planejar o encontro formal com a comunidade Realizar encontro(s) prévio(s) Elaborar um roteiro de perguntas Realizar o(s) encontro(o) formal(is)
Documentar as consultas de conservação e os tratamentos colaborativos
Atender aos interesses da comunidade
Avaliar o projeto desenvolvido
Promover a continuidade da participação indígena

Fonte: elaborado pela autora.

### ***Definir ou conhecer a Missão Institucional***

Conhecer a instituição que abriga os objetos ou coleções que integrarão um projeto de conservação colaborativa é essencial. Isso porque tanto a sua trajetória quanto suas políticas constituem elementos que, invariavelmente, influenciarão ou mesmo determinarão o desenvolvimento de todo o processo colaborativo e de tomada de decisão sobre o seu tratamento.

Na mesma medida em que orienta ou determina certos aspectos relativos aos processos de colaboração, o compromisso ético de uma instituição fornece subsídios para as ações desenvolvidas pelos conservadores. Em outras palavras, quando bem delineada em termos de seu compromisso para com a sociedade, a missão de um museu conduz e ampara as ações e escolhas realizadas pelos profissionais envolvidos. Além disso, uma missão institucional bem definida contribui para o equilíbrio entre as práticas institucionais e as preocupações das comunidades indígenas.

Na esteira dessa discussão, os casos compilados para essa dissertação mostram como distintas perspectivas institucionais se refletem no desenvolvimento das atividades colaborativas. O primeiro exemplo selecionado para compor esse breve debate integra parte das ações desenvolvidas pela conservadora Landis Smith para a preservação dos aspectos físicos e conceituais de alguns objetos pertencentes à coleção do *Museum of Indian Arts and Culture*<sup>102</sup>, em Santa Fé (EUA)<sup>103</sup>.

Trata-se, especificamente, das discussões e definições realizadas acerca da compensação de parte perdida de uma vasilha cerâmica do povo pueblo. Realizada no quarto ano subsequente ao estabelecimento do NAGPRA nos EUA – em 1994 –, esta experiência foi pautada sobre os princípios que haviam sido integrados ao departamento de Antropologia do mesmo museu, os quais preconizavam questões relativas à apropriação e representação cultural, que se referiam: “[...] às noções políticas e humanistas sobre a forma como as culturas e os objetos são representados, discutidos e tratados; quem decide, quem fala sobre eles e sob as perspectivas de quem” (SMITH, 1994, p. 2, tradução nossa)<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> O Museu de Arte e Cultura Indígena é parte da *Museum of New Mexico Foundation* (Fundação do Museu do Novo México).

<sup>103</sup> Este caso foi extraído do artigo intitulado “*Collaborative decisions in context: loss compensation in native american museum objects*”, publicado pela conservadora Landis Smith no ano de 1994.

<sup>104</sup> No original: “[...] to political and humanist notions about the way cultures and objects are represented, discussed and treated; who decides, who talks about them, and from whose perspectives” (SMITH, 1994, p. 2).

Com a nova ênfase dada a esses princípios, os conservadores do museu foram levados a considerar o uso de múltiplas perspectivas durante os processos de tomada de decisões aplicadas aos objetos, desde aquelas ativadas pela documentação do próprio museu, pela literatura etnográfica, pelo exame de conservação e análise curatorial, até aquelas despertadas pelas visões de artistas e consultores indígenas, entre outros especialistas. Segundo Landis Smith, o objetivo dos conservadores com uso destas perspectivas era: “aumentar a consciência de [suas] próprias suposições e sistemas estéticos baseados na cultura, em um esforço para evitar impô-los a objetos durante o tratamento de conservação” (SMITH, 1994, p. 2, tradução nossa)<sup>105</sup>.

Desse modo, para a decisão sobre o tratamento da vasilha do povo pueblo, os profissionais buscaram compreender todos os aspectos relacionados ao seu contexto de origem e de uso, bem como as visões dos agentes envolvidos com o mesmo objeto, no caso, curadores indígenas e não indígenas que integravam a equipe de elaboração da futura exposição. Para tanto, foram realizadas consultas aos curadores, além de uma profunda pesquisa à documentação museológica acerca do artefato (SMITH, 1994).

A pesquisa realizada levou à constatação de que a perda de parte da vasilha tinha ocorrido antes de sua aquisição pelo museu – ou seja, durante seu uso no contexto de origem – e que, embora o objeto tivesse sido confeccionado para servir como utensílio de cozimento, após a fratura era provável que o mesmo tivesse sido empregado como recipiente para o armazenamento de grãos – uma prática recorrente entre as populações do pueblo do Sul. Com essa constatação, os conservadores perceberam que a definição sobre a função da vasilha não poderia ser realizada com base apenas na intenção original de produção do objeto, já que o mesmo podia ser entendido tanto como um recipiente de cozimento, como de armazenamento (SMITH, 1994).

---

<sup>105</sup> No original: “*increase awareness of [your] own culturally-based assumptions and aesthetic systems in an effort to avoid imposing them on objects during conservation treatment*” (SMITH, 1994, p. 2).



Quanto à consulta aos curadores, esta revelou uma discordância quanto ao tratamento que o objeto deveria ser submetido para a exibição. Enquanto o Dr. Bruce Bernstein, curador chefe do museu<sup>106</sup>, queria que a perda fosse compensada para que a vasilha fosse apresentada e discutida em termos de sua função específica (a de cozimento de alimentos), a Dra. Rina Swentzell<sup>107</sup>, nativa americana do Pueblo Santa Clara (Novo México), queria que a perda fosse mantida, pois desta maneira o objeto seria exibido em termos da condição apresentada durante o tempo em que foi usado, em seu contexto original. Para a curadora indígena, integrar a forma da vasilha seria o mesmo que congelar o objeto no tempo e negar sua vida como um processo de mudança (SMITH, 1994).

Mediante as informações e opiniões levantadas, a última análise realizada pelos conservadores se deu sobre a possibilidade de uma eventual intervenção para a compensação da vasilha. Foi averiguado que, do ponto de vista da conservação do objeto, não havia uma razão direta para a reintegração da área perdida, uma vez que o manuseio adequado seria suficiente para evitar maiores danos ao artefato (SMITH, 1994).

Não fica claro, no relato sobre essa experiência, quantas e quem eram as pessoas que formavam a equipe de curadores responsável pela elaboração da exposição. Entretanto, Landis Smith (1994) destaca que a decisão quanto à compensação da parte faltante da vasilha foi tomada com base na opinião da maioria dos curadores envolvidos no projeto, e que essa decisão levou em conta o contexto em que o objeto seria apresentado.

Com base, portanto, na decisão da maioria, os conservadores apresentaram à equipe curatorial diversas possibilidades para a realização da intervenção de restauro, bem como as vantagens e desvantagens de cada procedimento, incluindo a sua dificuldade de reversão. Ao final das discussões, a opção de reintegração selecionada foi aquela sugerida para ser realizada por meio de uma imagem, em desenho ou digitalizada, que seria apresentada junto ao objeto em seu estado não compensado. Além da imagem, foi proposta a apresentação de um texto sobre a condição atual do artefato para a exposição (SMITH, 1994).

Com esta solução Smith (1994) ressalta que todos os envolvidos consideraram que a vasilha do pueblo do Sul e sua história particular seriam apresentadas de forma

---

<sup>106</sup> Um doutor em filosofia e profissional de museus com experiência no trabalho colaborativo com as comunidades do sudoeste e oeste dos EUA (BRUCE BERNSTEIN, 2020).

<sup>107</sup> Falecida no ano de 2015, a Dra. Rina Swentzell do Pueblo de Santa Clara foi arquiteta, ceramista, professora, escritora e historiadora. Além disso, Swentzell trabalhou como consultora sobre a cultura Pueblo em vários museus, incluindo o *Institute of American Indian Arts*, em Santa Fé, e o *Smithsonian Institute* em Washington, D.C. (GONZALES, 2015).

honesto, ao mesmo tempo em que o aspecto do objeto como utensílio de cozimento seria mostrado simultaneamente.

O segundo caso elencado para compor a nossa discussão constitui uma das primeiras atividades de colaboração desenvolvidas entre conservadores do NMAI e comunidades indígenas, com o intuito de responder à declaração da missão do Museu Nacional do Índio Americano, o qual visa:

[...] o avanço do conhecimento e compreensão das culturas nativas do Hemisfério Ocidental, passadas, presentes e futuras, por meio de parcerias com povos indígenas e outros. O museu trabalha para apoiar a continuidade da cultura, valores tradicionais e transições na vida nativa contemporânea. (JOHNSON *et al.*, 2005, p. 204, tradução nossa)<sup>108</sup>.

Na experiência desenvolvida no ano de 1996, foi realizado o tratamento de um tecido bordado Tuscarora<sup>109</sup> que havia sido selecionado por Rick Hill – curador indígena convidado – como elemento central da exposição que seria elaborada para apresentar a história do povo Tuscarora. Tratava-se de um belo exemplar representativo da produção têxtil Tuscarora do final do século XIX; muito elaborado, porém, frágil (JOHNSON *et al.*, 2005).

Com diversas áreas de perda da própria trama que propiciavam a perda contínua das contas originalmente bordadas, o tecido requeria, na visão dos conservadores, um tratamento de consolidação para sua estabilização. Contudo, devido a questões de prazo e disponibilidade de profissionais do próprio museu, o tratamento de consolidação, inicialmente pensado para o objeto, foi modificado. Na ocasião, a solução encontrada foi aquela sugerida pelo próprio curador indígena: a contratação de artesãs Tuscarora (JOHNSON *et al.*, 2005).

Assim, um conservador do museu viajou para um local próximo à reserva Tuscarora, levando consigo o tecido. Neste local, o artefato foi analisado por cinco mulheres da comunidade, especialistas em bordados, que ao observarem as condições do objeto manifestaram-se contrárias ao tratamento de estabilização preconizado pelos conservadores. Segundo elas, as lacunas existentes no tecido comprometeriam a função que o mesmo deveria exercer na exposição, a de representar a comunidade Tuscarora de forma adequada (JOHNSON *et al.*, 2005).

---

<sup>108</sup> No original: “*The National Museum of the American Indian is committed to advancing knowledge and understanding of the Native cultures of the Western Hemisphere, past, present and future, through partnership with Native people and others. The museum works to support the continuance of culture, traditional values and transitions in contemporary Native life*” (JOHNSON *et al.*, 2005, p. 204).

<sup>109</sup> Esta experiência foi publicada no ano de 2005, no artigo intitulado “*Practical Aspects of Consultation With Communities*” pelas conservadoras Jessica S. Johnson, Susan Heald, Kelly Mchugh, Elisabeth Brown e Marian Kaminitz. (JOHNSON *et al.*, 2005).

A proposta das artesãs para a restauração do tecido gerou um intenso debate teórico entre os conservadores que, de imediato, não receberam bem a ideia. Entretanto, ao considerarem a missão da instituição e o fato de que as perdas sofridas teriam ocorrido em razão das condições de armazenamento e estratégias de exposição realizadas no passado pela própria instituição de guarda, os profissionais compreenderam que a demanda para a restauração do tecido deveria ser atendida e que as intervenções deveriam ser realizadas pelas descendentes das criadoras daquele objeto (JOHNSON *et al.*, 2005). Com a decisão tomada, o direito à autorrepresentação foi garantido à comunidade Tuscarora.

O mesmo direito foi assegurado no ano 2000, na ocasião em que o departamento de conservação do NMAI recebeu um pedido de avaliação do estado de conservação de onze rolos de casca de bétula para que estes pudessem ser vistos por uma delegação do grupo Anishinaabe, da comunidade Hollow Water. Mediante a fragilidade dos pergaminhos e os riscos de danos envolvidos para desenrolar ou abrir os objetos, a equipe de conservadores compreendeu que a decisão de seguir ou não com as ações deveria ser tomada com base no princípio estabelecido na missão do NMAI, o qual prevê o reconhecimento das comunidades indígenas como autoridades na tomada de decisões sobre o tratamento dos objetos diretamente a elas relacionados (JOHNSON *et al.*, 2005).

Ao mesmo tempo em que apontaram os representantes nativos como responsáveis pelos pergaminhos, os conservadores forneceram informações detalhadas sobre os riscos e opções de tratamento para minimizar possíveis danos durante a abertura dos rolos. Após deliberação, a decisão dos representantes anciãos foi manter os pergaminhos enrolados e acondicionados no museu, uma vez que, segundo eles, a comunidade não estava preparada para compreender o seu conteúdo (JOHNSON *et al.*, 2005).

Conforme observamos, existem diferenças significativas quanto ao grau de comprometimento de cada instituição em relação à participação das comunidades indígenas nas decisões acerca da conservação dos objetos e coleções. Tais distinções se evidenciam não apenas nas premissas expressas em documentos institucionais, mas nos processos desenvolvidos e nos resultados alcançados.

Nesse sentido, embora um grande esforço tenha sido realizado pelos profissionais do museu de Santa Fé para incorporar outras perspectivas no tratamento e apresentação dos objetos, a opção por seguir o desejo da maioria mostrou que a preponderância sobre a tomada de decisões permaneceu a cargo dos profissionais da instituição. Por outro lado, as experiências desenvolvidas no NMAI revelaram que, mediante o compromisso assumido com seus *stakeholders*, as demandas

comunitárias foram priorizadas mesmo em situações onde a opinião dos conservadores era divergente ou quando o simples manuseio do objeto poderia representar um risco à sua integridade física.

Desse modo, os casos apresentados corroboraram com a percepção de que as práticas museológicas só se modificam em profundidade quando a instituição assume verdadeiramente seu compromisso com as comunidades indígenas. Ressaltando, portanto, que os processos de colaboração com comunidades indígenas sempre envolvem escolhas, concluímos que a definição da missão consiste num importante item do nosso conjunto de sugestões.

### ***Se (re)conhecer enquanto profissional***

Intrinsecamente relacionado à missão do museu, este tópico está voltado à discussão do conservador tanto como profissional, quanto como indivíduo. Enquanto profissional envolvido em um dado processo colaborativo, o conservador constitui-se como representante da instituição que detém a custódia dos objetos ou coleções destinados a essa atividade. Responsável, portanto, por responder pelo museu e por tomar parte das decisões quanto ao tratamento de objetos de outras culturas, é imprescindível que este profissional esteja ciente de seu compromisso com a ética do museu e consciente de que abordagens mais flexíveis poderão ser demandadas.

A bibliografia consultada aponta que, ao trabalhar com objetos associados a culturas que podem apresentar costumes e valores distintos, é fundamental que o profissional compreenda quais as suas prioridades enquanto conservador e em que contexto seu trabalho será realizado (SMITH, 1994).

Tais questões são importantes, pois conduzem não só ao reconhecimento do compromisso ético de cada um e de seu lugar de fala, como provocam um exercício de reflexividade sobre o trabalho que se pretende desenvolver. Nesse sentido, o profissional que é consciente de que sua visão sobre a preservação de um objeto pode ser distinta das visões de outras culturas, irá desempenhar seu trabalho com respeito ao outro. Do mesmo modo, o profissional que é consciente de seu lugar de fala como conservador(a) branco(a), vinculado(a) a uma instituição museológica tradicional, por exemplo, irá reconhecer as possíveis implicações inerentes à sua posição e, portanto, sensibilizar-se para oferecer apoio ao outro.

Além disso, estar preparado para construir relações, comunicar-se e atender às solicitações sobre a aplicação de tratamentos muitas vezes controversos, ou que extrapolam os conceitos estabelecidos pela disciplina de conservação, consiste em parte do trabalho desenvolvido com comunidades indígenas. Sobre esse tema,

Johnson *et al.* (2005) enfatizou que as maiores dificuldades enfrentadas pelos conservadores do NMAI com relação aos processos colaborativos desenvolvidos nessa mesma instituição estiveram relacionadas à comunicação com os representantes nativos e à aceitação da realização de tratamentos questionáveis do ponto de vista de uma concepção eurocêntrica de conservação.

Em síntese, para estarem preparados para lidar com diferentes situações e contribuir para que a colaboração aconteça, é necessário que os profissionais envolvidos com a conservação de coleções etnográficas tenham clareza quanto ao seu papel institucional e social.

### ***Tornar as coleções acessíveis***

Do ponto de vista profissional do museu, preservação e acesso são frequentemente considerados opostos. (CLAVIR, 2002, p. 40, tradução nossa)<sup>110</sup>.

Promover o acesso às coleções pode ser um ponto sensível para instituições e profissionais de museus que, tradicionalmente, consideram manuseio e uso como fatores de risco para a preservação da integridade física dos objetos (CLAVIR, 2002). Entretanto, o acesso é parte inerente aos processos museológicos que prevêem a participação indígena e, em geral, o uso dos artefatos é algo esperado por esses indivíduos.

Mas antes de propormos uma discussão sobre a palavra acesso enquanto **toque e manuseio** de objetos (possivelmente a principal preocupação dos conservadores de museus), enfatizamos as perspectivas de acesso dentro da ideia de **disponibilização dos acervos e das informações** que o museu possui sobre os mesmos, e, claro, de acesso enquanto **direito à participação** – perspectivas estas fomentadas a partir da bibliografia consultada. Considerando, portanto, inicialmente, acesso como promoção de estratégias que facilitam o contato entre comunidades indígenas e coleções, cabe aos museus comunicar às comunidades a existência de acervos a elas relacionados, e elaborar mecanismos práticos de comunicação que aproximem as pessoas dos objetos.

Museus que se encontram afastados geograficamente de seus *stakeholders*<sup>111</sup> podem buscar diminuir estas distâncias promovendo, eventualmente, o desenvolvimento de ações nas próprias comunidades ou mesmo utilizando certos

<sup>110</sup> No original: “*From a professional museum point of view, preservation and access are often considered to be opposites*” (CLAVIR, 2002, p. 40).

<sup>111</sup> Grupos ou indivíduos envolvidos com as coleções ou objetos de valor cultural que a instituição abriga. Pessoas que possuem interesse legítimo e direito sobre os mesmos e que, por essa razão, podem ser diretamente afetadas pelos processos de conservação.

recursos de tecnologia. Para ilustrar esses pontos, selecionamos dois casos dentre a bibliografia consultada. O primeiro, descrito pela conservadora Susan Heald e pela curadora indígena Kathleen E. Ash-Milby,<sup>112</sup> consiste no projeto desenvolvido pelo NMAI no ano de 1995, no qual parte do acervo de têxteis Navajo do século XIX foi levado de volta à comunidade de origem para a realização de uma exposição pública e de um workshop.

Com o empréstimo e os programas desenvolvidos no local considerado como o centro do mundo Navajo, o *Ned. A. Hatathli Museum*, localizado em Tsaile, Arizona, o NMAI promoveu o acesso aos objetos pela comunidade em geral, bem como ofereceu uma oportunidade às tecelãs Navajo para examinarem os antigos têxteis que, no passado, foram removidos das comunidades para serem vendidos no mercado de arte. Cabe destacar que os artefatos disponibilizados para a atividade são considerados importantes do ponto de vista de seu significado histórico, pois constituem evidência da produção de antigas tecelãs que, antes de serem deportadas para o Novo México junto a seu povo<sup>113</sup>, tinham acesso a recursos naturais específicos para a fabricação da tecelagem tradicional (HEALD; ASH-MILBY, 1998).

Além disso, com essa iniciativa, o NMAI manteve-se alinhado aos compromissos sociais previstos em sua missão: “buscando aconselhamento, colaboração e parceria com comunidades nativas americanas em sua pesquisa, interpretação de exposições e cuidados com coleções” (HEALD; ASH-MILBY, 1998, p. 335, tradução nossa)<sup>114</sup>.

A segunda experiência destacada para compor essa discussão é aquela descrita por três conservadoras do *Museum of Anthropology* (MOA), estabelecido na *University of British Columbia*, no Canadá. Neste caso, Shabnam Honarbakhsh, Heidi Swierenga e Mauray Katherine Toutloff enfatizam o compromisso do MOA para com as questões de acesso e o constante esforço deste museu para construir relações mútuas e dinâmicas com as comunidades<sup>115</sup>. Mais especificamente, as conservadoras relatam aspectos de um grande projeto de renovação que, ao longo de seis anos, com o envolvimento direto de comunidades originárias, buscou melhorar o acesso físico,

---

<sup>112</sup> Artigo intitulado “*Woven by the Grandmothers: Twenty-Four Blankets Travel to the Navajo Nation*” (1998) (HEALD; ASH-MILBY, 1998).

<sup>113</sup> Em 1864 a comunidade Navajo foi obrigada pelo governo americano a deixar seu território tradicional, no atual estado do Arizona, e a migrar para Bosque Redondo, no Novo México (HEALD; ASH-MILBY, 1998).

<sup>114</sup> No original: “*seeking consultation, collaboration, and partnership with Native American communities in its research, exhibitions interpretation, and collections care*” (HEALD; ASH-MILBY, 1998, p. 335).

<sup>115</sup> A descrição completa sobre esta experiência está disponível no artigo intitulado “*When You Don't Cry Over Spilt Milk: Collections Access at the UBC Museum of Anthropology During The Renewal Project*” (2011) (HONARBAKHS; SWIERENGA; TOUTLOFF, 2011).

visual e virtual às coleções, bem como preservar e ampliar as parcerias já estabelecidas (HONARBAKSH; SWIERENGA; TOUTLOFF, 2011).

O projeto, que envolveu diferentes atividades como embalagem, movimentação, montagem e digitalização das coleções, contou também com a reformulação dos espaços de armazenamento visíveis ao público – locais insuficientes para acomodação e exibição dos objetos com segurança, bem como para a realização de atendimentos às demandas das comunidades. Além das modificações estruturais realizadas para melhorar o acesso físico e visual, um sistema de software foi criado para fornecer acesso virtual às coleções. As imagens em alta resolução inseridas no catálogo do MOACAT – como foi assim chamado o sistema – foram produzidas com a colaboração das comunidades indígenas que orientaram os profissionais sobre os modos como as mesmas deveriam ser apresentadas, ou seja, sobre a forma como os objetos deveriam ser fotografados (HONARBAKSH; SWIERENGA; TOUTLOFF, 2011).

Ainda sobre a perspectiva de acesso enquanto disponibilização dos acervos e direito à participação, destacamos também uma publicação realizada no ano de 2011. O artigo intitulado “*The impact of access: partnerships in preservation*” (HARRISON *et al.*, 2011) relata as experiências de colaboração desenvolvidas entre um artista esquimó yup’ik do sudoeste do Alaska, Chuna McIntyre, e três conservadoras da Smithsonian Institution: Ainslie Harrison, Kelly Mchugh e Landis Smith. Escrito por meio da parceria entre as pessoas acima mencionadas, o mesmo destaca a construção de uma relação de trabalho que teve, como marco principal, o progressivo acesso de McIntyre aos processos relativos às coleções yup’ik, abrigadas em diferentes museus do grupo *Smithsonian*.

Conforme relatam os autores, a primeira aproximação de McIntyre aos objetos Yup’ik institucionalizados aconteceu na década de 1970, quando o artista – na época ainda um estudante – viajou a Nova York pela primeira vez para ver os artefatos exibidos no *Museum of the American Indian* – atual NMAI – e em outras instituições. Nesta ocasião, seguindo as restrições de acesso impostas pelos museus, o estudante apenas observou os objetos de seus antepassados através das vitrines, experiência que lhe provocou sentimentos conflitantes. Se, por um lado, Chuna McIntyre se sentiu privilegiado e grato por observar aqueles artefatos preservados, por outro, também se viu frustrado por encontrar-se, nas palavras dele: “do outro lado do vidro” (HARRISON *et al.*, 2011, p. 52, tradução nossa)<sup>116</sup>.

---

<sup>116</sup> No original: “*on the other side of the glass*” (HARRISON *et al.*, 2011, p. 52).

Entretanto, com o passar dos anos – após o estabelecimento do NAGPRA na década de 1990 – o envolvimento de McIntyre com as instituições progrediu. Inicialmente, ainda proibido de tocar os objetos, o artista colaborou com um projeto desenvolvido pela *School of Information (University of Michigan)*, no qual um par de objetos de dança foi restaurado virtualmente. Os objetos que apresentavam plumas danificadas ou ausentes foram reintegrados por meio do uso de um software interativo que possibilitou que as partes prejudicadas dos artefatos fossem completadas virtualmente (HARRISON *et al.*, 2011).

Mais tarde, com o desenvolvimento do *Anchorage Loan Project*<sup>117</sup>, Chuna McIntyre, junto a outros diversos representantes dos povos do Alasca, participou de extensas consultas programadas por curadores e conservadores. Nesta ocasião, o artista trabalhou diretamente com diferentes objetos e atuou em parceria com os conservadores do museu. Assim, McIntyre não só participou dos processos de análise de alguns objetos, como das decisões sobre seus tratamentos e da execução dos processos de restauração (HARRISON *et al.*, 2011).

Esta breve descrição sobre a relação do artista indígena Chuna McIntyre com a *Smithsonian Institution* corrobora para a noção de que o acesso às coleções de museus pode ser compreendido em diferentes níveis. Além de ilustrar o crescente acesso de McIntyre aos programas da própria instituição, a mesma demonstra a evolução de sua participação nos processos de decisão sobre os objetos e introduz a questão do manuseio – tema caro aos conservadores, sobre o qual trataremos a seguir.

Embora na visão tradicional dos conservadores o toque seja algo potencialmente danoso à preservação física das coleções, o manuseio dos objetos presentes nos museus é, em geral, previsto pelas populações indígenas que compreendem o toque e o uso como formas de ativação das memórias e de “animação” os objetos<sup>118</sup>. Na ocasião, por exemplo, em que o artista Chuna McIntyre visitou os museus em Nova York e observou os artefatos de seus antepassados pela vitrine, o mesmo ressaltou a dificuldade de conhecer a história de cada objeto sem o devido acesso e visualização do mesmo a partir de diferentes ângulos (HARRISON *et al.*, 2011).

---

<sup>117</sup> Um projeto realizado pela Smithsonian Institution (em 2007), que envolveu o empréstimo de mais de 600 artefatos indígenas de diferentes povos do Alasca para o *Anchorage Museum*. O empréstimo de parte do acervo de três museus pertencentes à própria instituição teve como objetivo a realização da exposição colaborativa intitulada “*Living Our Cultures, Sharing Our Knowledge*” (“Vivendo Nossas Culturas, Compartilhando Nosso Conhecimento”), inaugurada em 2010 (HARRISON *et al.*, 2011).

<sup>118</sup> Retomando a concepção abordada no capítulo 1.4 desta dissertação, na qual os objetos são considerados “vivos” pelos povos indígenas, sua participação na vida cotidiana e ritual, ou seja, seu uso, é o que lhes confere vitalidade, é o que lhes torna especiais.



O manuseio enquanto questão relevante para as comunidades indígenas também foi destacado na experiência descrita pela conservadora Samantha Hamilton durante os procedimentos realizados para a conservação de um manto de pele de gambá relacionado à comunidade indígena yorta yorta (Austrália). Segundo Hamilton (2013), a oportunidade de tocar e de participar das decisões sobre o tratamento de um dos últimos exemplares de mantos em pele de gambá conservados no mundo proporcionou aos membros da comunidade um grande senso de propriedade, conexão e gratidão.

Com base nestas experiências, enfatizamos, portanto, a necessidade de promoção do toque aos objetos durante o acesso das comunidades às coleções. Aproveitamos, para nos aprofundarmos ainda mais sobre essa questão, o comentário de Leona M. Sparrow, representante Musqueam, sobre a conservação ou os conservadores, como parte da história dos museus:

Eles mudaram um pouco. Mas a atitude ainda está lá, embora as ações nem sempre sejam as mesmas. A atitude é tentar controlar – tentar controlar os objetos, em vez de olhar para o museu como um local para proteger o objeto para que as pessoas possam acessá-lo e usá-lo, OK. É proteger a todo custo, em vez de proteger para uso. (CLAVIR, 2002, p. 42, tradução nossa)<sup>119</sup>.

Esta colocação, uma crítica à postura dos conservadores de museu, sintetiza a forma como a questão do toque necessita ser encarada no âmbito das atividades colaborativas. Tomando o museu como local de guarda onde as coleções podem ser acessadas e utilizadas pelas comunidades indígenas, certos protocolos de manuseio podem, muitas vezes, ser vistos por membros das comunidades como ofensivos, uma vez que resultam de práticas tradicionais de controle e poder.

Sobre esse tema, recorreremos novamente ao caso correspondente ao empréstimo, por parte do NMAI, de diversos têxteis para a comunidade Navajo, para ilustrar como certas políticas de toque podem ser ofensivas e como essa questão é desafiadora. Neste caso, a manipulação dos tecidos pelas tecelãs Navajo durante o workshop que seria oferecido pela instituição havia sido prevista desde o início do projeto. O que não estava previsto era o toque dos objetos por outros membros da comunidade, durante a exposição pública que foi realizada concomitantemente.

Uma confusão se deu pois, embora as montagens realizadas para a exposição dos tecidos tenham sido elaboradas para criarem certo distanciamento entre os

---

<sup>119</sup> No original: “*They’ve changed somewhat. But the attitude is still there, although the actions are not always the same. The attitude is attempt to control — attempt control of the objects, rather than look at the museum as being a facility for protecting the object so that people can access and use it, OK. It’s protect at all costs rather than protect for use*” (CLAVIR, 2002, p. 42).

visitantes e os objetos, nenhum tipo de sinalização foi incluído para assegurar que o público se mantivesse afastado. Em princípio, a decisão sobre a não utilização de avisos – amplamente discutida entre os profissionais do museu antes da exposição – levou em conta a possibilidade de causar ofensa aos membros da comunidade. Assim, ao invés de colocar sinais que poderiam ser considerados intrusivos, a equipe optou por pedir educadamente às pessoas, durante a exposição, que não tocassem nos objetos (HEALD; ASH-MILBY, 1998).

Contudo, logo no início da visita, a estratégia pensada pelos conservadores mostrou-se confusa e ofensiva. De um lado, os participantes do workshop podiam tocar os tecidos, de outro, no espaço da exposição, embora não houvesse avisos visíveis, a proibição estava presente. Segundo as autoras, no decorrer da exposição, um visitante já exaltado exclamou: “Por que você não tem sinais de 'Não toque' se você não quer que a gente toque?!” (HEALD; ASH-MILBY, 1998, p. 340, tradução nossa)<sup>120</sup>.

Com a confusão, a solução encontrada para remediar a situação foi a implementação de uma nova política de toque. Nesse sentido, diversos avisos com a mensagem “*Please Ask a Staff Member If you Want to Touch a Blanket*” (“Por favor, peça a um membro da equipe se você quiser tocar em um tecido”) foram espalhados pela sala e outros menores com os dizeres “*Please Do Not Touch*”, foram inseridos junto às legendas de cada objeto. Ao mesmo tempo, dez tecidos considerados mais estáveis do ponto de vista de conservação foram identificados com um pequeno sinal ao lado da legenda. Com isso, mediante solicitação, tais objetos podiam ser tocados numa área pré-determinada (HEALD; ASH-MILBY, 1998).

A nova política de toque foi apresentada a cada visitante na ocasião de seu ingresso à exposição. Com a nova abordagem, as pessoas interessadas passaram a procurar os membros da equipe do museu e os toques aconteceram sempre de modo gentil e respeitoso, demonstrando que a maior parte dos visitantes desejava apenas um breve momento de conexão física com os objetos expostos (HEALD; ASH-MILBY, 1998).

Retomando a manipulação dos tecidos pelas tecelãs Navajo que participaram do workshop promovido pela equipe do museu, esta foi antecedida pela apresentação de algumas orientações sobre manuseio, mais especificamente, com a explicação dos conservadores sobre o uso opcional de luvas de algodão para o toque aos objetos. Para as participantes que optassem pela manipulação dos artefatos sem as luvas, foi recomendada a prévia lavagem das mãos. Além disso, uma rápida orientação sobre a

---

<sup>120</sup> No original: “*Why don't you have 'Do Not Touch' signs if you don't want us to touch!?*” (HEALD; ASH-MILBY, 1998, p. 340).

utilização dos instrumentos de análise disponíveis, como lupas por exemplo, foi realizada (HEALD; ASH-MILBY, 1998).

As autoras Susan Heald e Kathleen E. Ash-Milby destacam que, durante o exame dos objetos, cerca de um quarto das tecelãs escolheram utilizar luvas. Também ressaltam que, durante o manuseio, muitas mulheres utilizavam joias e outros acessórios que poderiam, eventualmente, acarretar danos aos objetos. Mesmo cientes dos riscos, segundo as autoras, os conservadores concluíram que não seria apropriado solicitar a remoção destes itens, pois era claro que cada participante havia se vestido com suas melhores roupas e acessórios para o evento (HEALD; ASH-MILBY, 1998).

O caso acima descrito demonstra o quão delicada é a questão da promoção do acesso enquanto toque, mas, sobretudo, mostra como é importante que os profissionais da conservação estejam atentos e tenham sensibilidade para lidar com situações nas quais certos protocolos de conservação possam ser interpretados como ofensivos.

Para refletirmos sobre essa questão, retomamos o caso do MOA, mencionado anteriormente. Comprometido com as comunidades indígenas, este museu desenvolveu uma filosofia de acesso específica para o trabalho com as mesmas e para o cuidado das coleções a elas relacionadas. O ponto de partida para a formulação deste protocolo específico consistiu: “[...] no entendimento de que a preservação do significado cultural de um objeto é fortemente direcionada para o uso comunitário das coleções – mesmo com o possível risco para o próprio objeto físico.” (HONARBAKSHSH; SWIERENGA; TOUTLOFF, 2011, p. 70, tradução nossa)<sup>121</sup>.

Elaborado pela conservadora Miriam Clavir durante o período em que essa profissional atuou no MOA, o protocolo foi desenvolvido simultaneamente às mudanças experimentadas no âmbito do cuidado da cultura material abrigada nesse mesmo museu. Em síntese, o mesmo acompanhou a prática do museu que “[...] passou do privilégio institucional para um modelo colaborativo.” (HONARBAKSHSH; SWIERENGA; TOUTLOFF, 2011, p. 70, tradução nossa)<sup>122</sup>. Como resultado dessa mudança, “[...] os métodos de cuidado são o resultado de discussões entre os

---

<sup>121</sup> No original: “[...] in the understanding that the preservation of the cultural significance of an object is heavily weighted towards community use of the collections – even at the possible risk to the physical object itself” (HONARBAKSHSH; SWIERENGA; TOUTLOFF, 2011, p. 70).

<sup>122</sup> No original: “[...] has moved from that of institutional privilege to a collaborative model.” (HONARBAKSHSH; SWIERENGA; TOUTLOFF, 2011, p. 70).

conservadores e o artista ou a comunidade de origem.” (HONARBAKSHSH; SWIERENGA; TOUTLOFF, 2011, p. 70, tradução nossa)<sup>123</sup>.

Assim, por ocasião dos pedidos de acesso, os profissionais do museu passaram a apresentar breves tutoriais sobre cuidados e manuseio de objetos. Essa ideia partiu do pressuposto que, munidos de informações, os grupos ou indivíduos solicitantes poderiam tomar decisões informadas sobre o trato com os objetos (HONARBAKSHSH; SWIERENGA; TOUTLOFF, 2011).

Com a nova prática implementada o MOA dissociou o poder centralizado pela figura do conservador sobre o manuseio dos objetos, sem deixar de informar os cuidados para a sua preservação. Além disso, segundo as autoras, a prática menos rígida contribuiu para que a colaboração acontecesse de forma mais sincera e dinâmica (HONARBAKSHSH; SWIERENGA; TOUTLOFF, 2011).

A despeito dos benefícios acima mencionados, alcançados pela equipe do MOA, é de conhecimento de todos que a renúncia a protocolos de acesso mais rigorosos pode significar uma maior possibilidade de ocorrência de danos aos objetos. Nesse sentido, resta aos museus, aos profissionais de conservação e aos indígenas considerar se isso é aceitável ou não.

Esse questionamento foi realizado pelas conservadoras do MOA que presenciaram a quebra de um objeto durante um pedido de acesso a uma coleção de cestaria do grupo Nuu-chah-nulth. Na ocasião, um tutorial sobre manuseio foi realizado por um membro da equipe do museu, mas a decisão sobre como tocar os objetos ficou a cargo dos próprios indivíduos. Durante um caso clássico de erro de manipulação no qual um dos objetos foi levantado pela alça, o dano ocorreu (HONARBAKSHSH; SWIERENGA; TOUTLOFF, 2011).

Mediante o acontecido, os profissionais do museu concluíram que, além de reparável, o dano causado não acarretaria problemas para usos ou estudos futuros. Ao final, também reconheceram que as vantagens promovidas pela ausência de um protocolo rígido de manuseio contribuiu para a criação de uma atmosfera de trabalho descontraída e permitiu o maior envolvimento dos indivíduos com os objetos e uma experiência mais gratificante para todos (HONARBAKSHSH; SWIERENGA; TOUTLOFF, 2011).

Cabe destacar que embora danos e perdas constituam fatores de risco inerentes ao acesso pelas comunidades, as conservadoras do MOA destacam que a instituição nunca experimentou uma situação de grave ameaça à integridade física dos objetos e que, em geral, o que costumam presenciar é o enorme respeito e cuidado

---

<sup>123</sup> No original: “[...] *methods of care are the result of discussions between conservators and the artist or the originating community*” (HONARBAKSHSH; SWIERENGA; TOUTLOFF, 2011, p. 70).

dos indivíduos em relação aos objetos (HONARBAKHS; SWIERENGA; TOUTLOFF, 2011).

Outra questão delicada envolvida na promoção do acesso enquanto toque, é o contato direto das pessoas com acervos impregnados por substâncias tóxicas. Retomando a questão do uso frequente de pesticidas e outras substâncias tóxicas utilizadas no passado para prevenir, destruir ou mitigar pestes (abordada no primeiro capítulo deste trabalho), o toque aos objetos pode representar um risco real à saúde e segurança das pessoas, sejam funcionários ou visitantes do museu. Visto que, embora usuais, os procedimentos de aplicação de pesticidas raramente foram registrados, é de extrema importância que as instituições se preocupem com a realização de pesquisas para detectar a presença de compostos tóxicos em suas coleções<sup>124</sup>.

Uma vez detectada a contaminação, medidas de segurança devem ser implementadas para fornecer às pessoas orientações de manuseio relacionadas ao uso pretendido. A proibição do toque, nesses casos, pode inclusive vir a ser uma necessidade em vista da segurança de todos.

Por fim, para concluirmos nossa discussão sobre acesso às coleções, abordaremos a seguir a questão do uso. Ainda que a utilização de um artefato musealizado possa assombrar muitos conservadores, esta prática pode ser algo demandado pelas comunidades indígenas que podem solicitar o empréstimo de um determinado objeto para fins cerimoniais ou de outra ordem comunitária.

Um exemplo disso aconteceu no ano de 1996 quando um pedido de empréstimo ao NMAI foi realizado por Robert Kentta, Diretor de Recursos Culturais Tribais Siletz. Na ocasião, alguns objetos em bom estado de conservação foram solicitados para uso durante uma cerimônia de dança importante para a comunidade Siletz. Para o empréstimo, Kentta e os conservadores do museu examinaram os objetos e os separaram em dois grupos: um para ser estabilizado no ambiente do laboratório do museu, antes do empréstimo; e outro para ser estabilizado em colaboração com os especialistas Siletz no centro cultural da própria comunidade (JOHNSON *et al.*, 2005).

Após a estabilização, os objetos foram utilizados pelos dançarinos mais experientes do grupo e, ao final de cada dança, o chão foi inspecionado pelo conservador do museu, designado a acompanhar todo o processo de empréstimo. Eventuais partes desprendidas durante a movimentação dos trajes foram coletadas para serem reparadas após a cerimônia (JOHNSON *et al.*, 2005).

---

<sup>124</sup> No campo da conservação, diversas pesquisas têm sido desenvolvidas não só para detectar a presença de elementos tóxicos nos objetos, como para determinar a quantidade destes e sua implicação para a saúde das pessoas.

Outro exemplo de uso também marcante constitui a reanimação de uma estatueta em bronze do deus hindu Vishnu, ocorrida por ocasião da renovação do espaço de armazenamento visível do MOA, citado anteriormente. Embora esse caso específico não tenha contado com a participação indígena, mas sim da comunidade Hindu, consideramos sua apresentação significativa para a discussão.

A fim de reativar a figuração Vishnu armazenada há vinte e quatro anos no museu, o sacerdote hindu Prabakar Visvanath propôs, para a ocasião da primeira exposição posterior à renovação do MOA, a realização de uma renovação ritual para a adoração da imagem. O ritual que consistia no banho da imagem em uma série de líquidos e outros materiais auspiciosos era, claramente, um motivo de preocupação para os conservadores do museu. Entretanto, após a consideração do valor da cerimônia para a comunidade e avaliação dos riscos para o objeto, "foi decidido que a revitalização espiritual era uma parte importante da vida da figura e que servia para promover a preservação da integridade espiritual e cultural da peça." (HONARBAKSH; SWIERENGA; TOUTLOFF, 2011, p. 81, tradução nossa)<sup>125</sup>.

Mediante a decisão, alguns cuidados foram adotados pelos conservadores, como a limpeza e secagem imediata do objeto ao término da cerimônia e sua passagem por uma câmara de dessecação antes do armazenamento final. Com os procedimentos adotados, as conservadoras envolvidas destacaram que nenhuma deterioração foi observada (HONARBAKSH; SWIERENGA; TOUTLOFF, 2011).

As experiências acima destacadas demonstram que, por meio do alinhamento entre os processos culturais e as práticas de conservação, é possível promover acesso às coleções de forma outrora impensável. As mesmas também revelam que o acesso às coleções é algo que necessita ser experimentado e construído por cada instituição. Por fim, se os museus devem ser locais acessíveis a todos, onde todos são bem vindos, a questão do acesso deve ser tratada como uma política institucional.

---

<sup>125</sup> No original: "*it was decided that the spiritual revitalization was an important part of the life of the figure and that it served to further the preservation of the spiritual and cultural integrity of the piece*" (HONARBAKSH; SWIERENGA; TOUTLOFF, 2011, p. 81).

### ***Buscar o desenvolvimento de um processo institucional integral***

Embora todo projeto tenha suas frustrações e dificuldades, estar “à mesa” permite que os conservadores contribuam de uma maneira que permita que os problemas sejam identificados antecipadamente e as soluções sejam incorporadas ao longo do processo de planejamento. (JOHNSON, 2008, p. 59, tradução nossa)<sup>126</sup>.

Neste tópico buscamos abordar a importância do envolvimento dos conservadores em todas as etapas do processo curatorial destinado ao desenvolvimento de atividades com as comunidades, seja na elaboração de uma exposição, seja em outro tipo de iniciativa que envolva questões de conservação, como empréstimos de objetos, por exemplo. Nosso intuito aqui é demonstrar que o envolvimento desses profissionais, para além das questões de tratamento e documentação, pode trazer benefícios para todas as partes envolvidas.

Tendo oportunidade de acompanhar o processo colaborativo desde o início, o conservador poderá: identificar os membros apropriados da comunidade com quem ele poderá trabalhar; presenciar conversas em companhia de outros profissionais do museu como antropólogos, por exemplo, que poderão auxiliá-lo a interpretar informações sensíveis sobre os objetos; trabalhar na formulação de questões específicas sobre preservação e tratamento que, no momento apropriado, poderão ser dirigidas aos representantes indígenas; fazer estimativas de recursos e contribuir com o processo de produção de uma exposição, se esse for o caso.

Além dos pontos acima elencados e da possibilidade de coletar informações relevantes para planejar uma proposta de trabalho de conservação, o envolvimento integral do conservador dará a este profissional a chance de obter maior contato com os representantes da comunidade e de desenvolver uma relação de trabalho mais estreita com eles.

O exemplo que melhor ilustra a forma como a conservação ou os conservadores podem ser envolvidos em diferentes estágios de um processo curatorial colaborativo compreende o caso de estudo apresentado por Jessica S. Johnson – uma experiência desenvolvida no NMAI para a ocasião da exposição “*Listening to our Ancestors: the Art of Native Life along the North Pacific Coast*”<sup>127</sup>. Por

---

<sup>126</sup> No original: “*While every project has its frustrations and difficulties, being ‘at the table’ allows conservators to contribute in a way that allows for problems to be identified early and solutions to be incorporated throughout the planning process*” (JOHNSON, 2008, p. 59).

<sup>127</sup> Detalhes sobre esta experiência estão disponíveis no artigo intitulado “*Access for Native People and the Public: Exhibits at the Smithsonian’s National Museum of the American Indian*”, publicado no ano de 2008 (JOHNSON, 2008).

meio do caso supracitado, é possível observar o modo como NMAI trabalha essa questão.

Com o objetivo de garantir que os processos de elaboração das exposições considerem as questões sobre conservação e que as perspectivas dos profissionais do museu e da comunidade envolvida sejam incorporadas nos tratamentos das coleções, o NMAI trabalha com a figura do “agente de conservação”. Esta figura que integra a equipe de produção de exposições participa de todas as etapas do processo de produção, permitindo que as questões suscitadas pela unidade de conservação do museu sejam apresentadas ao longo do projeto<sup>128</sup> (JOHNSON, 2008).

Segundo Johnson (2008), a participação deste agente junto à equipe de produção tem início na etapa chamada de “consulta à comunidade”, ou seja, em reuniões que acontecem nas dependências do museu e na comunidade, as quais envolvem a participação indígena para o desenvolvimento das exposições. A presença do conservador nessa etapa de planejamento é relevante, pois possibilita ao profissional conhecer o processo e as pessoas envolvidas. Este momento apresenta-se para o conservador como uma oportunidade para ouvir todos os participantes e coletar informações sobre os materiais, as tecnologias e sobre o uso dos objetos e seus aspectos simbólicos. Este importante momento também permite ao agente identificar indivíduos para trabalhar com a conservação dos objetos.

Outro aspecto importante sobre o acompanhamento da etapa de consulta à comunidade é que questões relacionadas direta ou indiretamente à conservação podem surgir durante o desenrolar das conversas e, deste modo, o conservador poderá contribuir com opiniões ou soluções. Exemplo disso foi apresentado por Jessica S. Johnson e consistiu no caso de um tear selecionado por uma curadora indígena da comunidade Coast Salish, para ilustrar as técnicas de fiação e tecelagem de sua comunidade de origem. A ideia da curadora era que este objeto, uma vez inserido na exposição, pudesse também demonstrar que as técnicas de produção tradicionais ainda eram empregadas pela comunidade (JOHNSON, 2008).

A partir dessa ideia, o departamento de conservação promoveu a limpeza e a estabilização do tear escolhido e coordenou a visita de uma tecelã Suquamish para a utilização do instrumento e produção de uma amostra de tecido, realizada a partir da conjunção de técnicas tradicionais e modernas. Após essa ação, o tear foi exposto ao público mostrando a confecção do tecido ainda em andamento, atendendo, portanto, o desejo da curadora indígena (JOHNSON, 2008).

---

<sup>128</sup> O projeto referente à exposição *Listening to our Ancestors: the Art of Native Life along the North Pacific Coast* contou com a participação de diversos conservadores entre os anos de 2003 e 2007, dentre os quais, cinco funcionários permanentes, quatro bolsistas pós-graduandos e diversos estagiários (JOHNSON, 2008).



Para além dos pontos acima elencados, o acompanhamento da etapa de “consulta à comunidade” – processo que pode levar dias para ser concluído – possibilita ao conservador desenvolver uma relação mais estreita com os visitantes, o que poderá facilitar futuras discussões sobre o tratamento dos objetos durante a etapa de “consulta de conservação” – fase na qual os conservadores do NMAI têm a oportunidade de trabalhar diretamente com os representantes das comunidades indígenas para a discussão e desenvolvimento de abordagens para o tratamento dos objetos selecionados para a exposição (JOHNSON, 2008).

Retomando a questão sobre a atuação do agente de conservação, no NMAI, a participação deste profissional – ainda de acordo com Johnson – se estende até o planejamento e execução de projetos de montagens para exposições, instalação e desinstalação das mesmas. Também segundo a autora, o agente pode trabalhar em colaboração com montadores e fabricantes para garantir que as questões de conservação sejam consideradas e para evitar tratamentos invasivos que podem ser, eventualmente, substituídos por sistemas de montagem eficientes. Nesse sentido, qualquer registro sobre os modos de uso ou manuseio dos objetos realizado por este profissional durante as etapas de consulta à comunidade poderá servir de orientação para a confecção de montagens para a exposição. Sua atuação também recairá sobre a análise dos materiais envolvidos na produção destes itens, iluminação adequada e outros elementos envolvidos no design da exibição.

Quanto à etapa de instalação, é atribuição do agente de conservação o acompanhamento da montagem da exposição e a produção de notas com instruções que indiquem, por exemplo, as partes frágeis dos objetos ou outros cuidados específicos de manuseio. As anotações produzidas são documentadas para que, durante a desinstalação, os objetos sejam removidos das montagens de forma adequada. No caso de exposições que permanecem em cartaz durante anos, essa documentação irá garantir que todas as questões envolvidas no cuidado dos objetos sejam atendidas (JOHNSON, 2008).

É claro que a organização de trabalho do NMAI é um tanto quanto excepcional. Infelizmente, é de conhecimento da maioria que a realidade de grande parte dos museus mundo afora, assim como no Brasil, nem sempre conta com a presença de um especialista em conservação, o que dirá uma equipe ou um departamento com possibilidade para acompanhar um processo curatorial colaborativo do início ao fim. Entretanto, as experiências levantadas para essa dissertação apontam que mesmo nos museus onde há a presença de uma equipe de conservadores, a participação desses profissionais nem sempre é considerada de modo integrado.

Sobre o envolvimento dos conservadores do Museum Victoria<sup>129</sup> nas consultas e colaborações com as comunidades indígenas, por exemplo, Samantha Hamilton – conservadora de objetos deste mesmo museu – ressaltou que a participação integral destes profissionais foi algo perseguido desde o início do *Bunjilaka Redevelopment Project*<sup>130</sup>. Segundo Hamilton (2013), embora na Austrália as atividades dos conservadores de museus sejam guiadas por códigos de ética e práticas formulados pelo instituto australiano de conservação desse mesmo país – documentos que orientam os profissionais quanto às abordagens para o tratamento de objetos etnográficos<sup>131</sup> – até o momento da realização do projeto supracitado a incorporação dos desejos das comunidades no cuidado e tratamento das coleções ainda era algo que requeria maior atenção.

A falta de uma política de consulta integrada foi apontada pela mesma autora como um obstáculo para a ampla participação dos conservadores nos processos desenvolvidos em parceria com as comunidades – processos estes que dependem, segundo ela, do vínculo que estes profissionais irão construir, ao longo do tempo, com a equipe de curadores do museu.

Assim, para que os profissionais de conservação fossem envolvidos no *Bunjilaka Redevelopment Project* de maneira integrada, eles tiveram que formular e apresentar um documento à equipe de curadores permanentes do museu e aos responsáveis pelo projeto, ressaltando a importância de se considerar as noções de conservação ao longo de todo o processo e os benefícios que isso traria, não só para a preservação das coleções, mas para o desenvolvimento do processo colaborativo em termos de tempo e esforços poupados.

---

<sup>129</sup> O Museum Victoria é a principal organização de museus da Austrália, que inclui, entre outros, três grandes museus estatais como o *Melbourne Museum*, o *Immigration Museum*, e o *Scienceworks*.

<sup>130</sup> Projeto realizado entre os anos de 2009 e 2013, no Melbourne Museum, que envolveu a elaboração de uma nova exposição permanente intitulada *First Peoples*.

<sup>131</sup> “*Code of Ethics*” e “*Code of Practice*”: dois documentos formulados pelo *Australian Institute for the Conservation of Cultural Materials* – AICCM (Instituto Australiano para a Conservação de Materiais Culturais) para adequar os padrões de tratamentos conservativos e garantir que as evidências da história e a proveniência dos materiais culturais sejam preservadas. Estes documentos reconhecem as necessidades específicas para o tratamento da cultura material indígena e recomendam a participação das comunidades nesses processos (HAMILTON, 2013).

### ***Definir o propósito da atividade colaborativa***

Compreender os objetivos específicos de uma dada atividade colaborativa em conservação é fundamental para o planejamento das ações, uma vez que os tratamentos conservativos são definidos de acordo com o que se pretende em termos da preservação e interpretação dos objetos. Desse modo, cabe aos conservadores indagar curadores e outros profissionais do museu, sobre as razões pelas quais a atividade será desenvolvida e os motivos pelos quais as coleções ou objetos serão mobilizados. Por exemplo: O que se pretende com a atividade? Qual o propósito da seleção dos objetos e da sua preservação? Estes serão discutidos e conservados para fins de exposição ou para um estudo específico? Quem terá acesso aos objetos? A colaboração visa obter informações que serão utilizadas para melhorar o acondicionamento das coleções ou para a implementação de novos procedimentos e protocolos? O que será devolvido à comunidade?

### ***Compreender os múltiplos valores associados aos objetos***

Para que seja preservado, um objeto necessita ter não apenas sua integridade física compreendida e respeitada, mas também sua integridade conceitual. Essa natureza intangível que engendra a identidade patrimonial dos objetos culturais e que é fruto dos valores que as pessoas atribuem a esses mesmos objetos pode ser afetada, ou mesmo destruída, em decorrência de decisões e ações de conservação (KAPELOUZOU, 2012). Isso porque, como destaca Dean Sully, “o processo de conservação resulta na seleção de efeitos ou valores culturais no objeto conservado”, e é por meio desse processo que “certos valores serão retidos, ampliados ou adicionados, enquanto outros serão diminuídos, alterados ou removidos” (SULLY, 2007, p. 39, tradução nossa)<sup>132</sup>.

Por sua vez, a compreensão destes valores poderá ser alcançada com a realização de um amplo diagnóstico, ou, em outras palavras, pela contextualização completa dos objetos. Nesse sentido, a colaboração de distintos personagens se faz necessária. Todos os agentes envolvidos com os objetos devem ser considerados de modo que a gama de informações seja suficientemente ampla. Tais agentes compreendem, além das próprias comunidades indígenas (artistas, estudiosos, anciãos, entre outros), curadores especialistas, coletores e colecionadores.

---

<sup>132</sup> No original: “*the conservation process results in the selection of effects or cultural values in the conserved object*”, e é por meio desse processo que “*certain values will be retained, enhanced, or added to, whilst others will be diminished, altered, or removed*” (SULLY, 2007, p. 39).

Para além da consulta aos agentes envolvidos, a pesquisa ao acervo documental do museu, incluindo imagens, registros de conservação, literatura etnográfica, exames de conservação e análises científicas já realizadas, constitui fonte importante para a contextualização dos objetos (SMITH, 1994). Um exemplo sobre como a documentação museológica pode contribuir para que o objeto seja inserido no mais completo contexto possível é aquele que envolve uma experiência de colaboração desenvolvida entre dois indivíduos yup'ik do sudoeste do Alaska – um artista, Chuna McIntyre, e um consultor, o especialista cultural yup'ik chamado Vernon Chimallegrea – e os conservadores do Smithsonian Institution.

Durante o *Anchorage Loan Project*,<sup>133</sup> os dois yup'ik participaram dos processos de exame de alguns objetos, dentre eles, uma máscara. O motivo pelo qual este artefato foi submetido à análise dos dois consultores foi a dúvida levantada pelos conservadores quanto à sua forma original. Mediante a consulta aos registros históricos das exposições nas quais a máscara foi exibida, estes profissionais observaram que, ao longo dos anos, a mesma apresentou configurações distintas. As fotografias realizadas na década de 1980, por exemplo, indicavam a adição de um determinado elemento (HARRISON *et al.*, 2011).

Após a verificação dos registros do museu e a comparação da máscara em questão com outras similares, presentes na coleção de Antropologia da mesma instituição (*National Museum of Natural History*), os conservadores concluíram que uma das partes do objeto havia sido acrescentada – possivelmente em decorrência de uma intervenção de restauro para uma exposição específica (HARRISON *et al.*, 2011).

De acordo com os consultores yup'ik, além de inadequado para aquele tipo de máscara, o tal elemento havia sido anexado de forma incorreta. Após a confirmação das informações fornecidas pelos dois homens, realizada por meio da análise dos desenhos que constavam nos registros – esboços realizados por cientistas do museu, no final do século XIX –, a decisão sobre o tratamento do objeto foi tomada. Assim, a parte que havia sido adicionada foi removida e, com isso, o significado da máscara foi parcialmente restaurado (HARRISON *et al.*, 2011).

---

<sup>133</sup> Um projeto desenvolvido no ano de 2007, que envolveu o empréstimo de mais de 600 artefatos indígenas de diferentes povos do Alasca. O empréstimo de parte do acervo dos museus *National Museum of Natural History* e *National Museum of the American Indian* para o *Anchorage Museum* (todos os três pertencentes ao Smithsonian Institution) teve como objetivo a realização da exposição intitulada “*Living Our Cultures, Sharing Our Knowledge*”, elaborada em colaboração com os povos do Alasca e inaugurada no ano de 2010 (HARRISON *et al.*, 2011).

### ***Construir uma relação de confiança com os colaboradores***

Todo trabalho colaborativo depende da relação desenvolvida entre as partes. Nesse sentido, a construção de uma relação de confiança e proximidade entre os profissionais do museu e os representantes das comunidades constitui fator importante para facilitar o compartilhamento de informações e as discussões acerca do tratamento dos objetos ou coleções.

Para tanto, há que se ter em conta que quanto mais transparente o processo, mais chances de este evoluir bem. Sendo assim, é importante, desde o início, tornar claros os objetivos do projeto e sempre manter um diálogo aberto. Esta abertura irá permitir que questões relevantes para os povos indígenas sejam consideradas e incluídas logo no início do processo. Além disso, o diálogo aberto poderá fomentar a discussão entre todos os participantes e a criação de soluções para o tratamento e preservação dos objetos.

Para exemplificar essa questão, retomamos a experiência de colaboração desenvolvida entre os indivíduos yup'ik – Chuna McIntyre e Vernon Chimalegrea – e os conservadores do Smithsonian Institution, mencionada no tópico anterior. No caso, embora o elemento acrescentado não tenha sido inicialmente considerado como foco de análise, segundo os autores, foi justamente o diálogo aberto mantido durante todo o processo de consulta que permitiu que McIntyre e Chimalegrea expressassem suas opiniões sobre o objeto e discutissem as questões que eram importantes para eles (HARRISON *et al.*, 2011).

A bibliografia consultada também demonstrou que para a construção de uma relação de confiança, cada conservador deve desenvolver seu próprio relacionamento com os representantes das comunidades indígenas por meio do processo de colaboração. Desse modo, o contato do conservador com os indivíduos, desde o início do projeto, pode contribuir para o estabelecimento dessas relações. Curadores do museu que, em geral, são as pessoas que estabelecem o primeiro contato com as comunidades, podem mediar o diálogo entre potenciais colaboradores indígenas e conservadores, para que o relacionamento entre eles se inicie antes da atividade colaborativa de conservação.

### **Definir os colaboradores**

Como detentores do conhecimento sobre a sua própria cultura material, os representantes comunitários podem compartilhar informações acerca dos materiais envolvidos na confecção dos objetos, sobre a sua tecnologia de produção, os tipos de uso e outros aspectos relacionados aos significados dos artefatos, além de examinar e definir abordagens para o tratamento, armazenamento e exibição de objetos e coleções, junto aos conservadores.

Nos casos compilados para a presente análise, observamos que, de modo geral, os colaboradores que participaram das atividades de conservação eram curadores indígenas que já haviam trabalhado com as equipes dos museus em projetos para a elaboração de exposições (JOHNSON *et al.*, 2005; HARRISON *et al.*, 2011). Entretanto, também observamos situações onde os colaboradores foram definidos pelas próprias comunidades para representá-las, bem como casos onde participantes com conhecimentos específicos foram sugeridos pelos conservadores (JOHNSON *et al.*, 2005; MORENO *et al.*, 2009).

Considerando que o objetivo fundamental das atividades de colaboração em conservação é determinar os modos apropriados para o cuidado, tratamento e exposição da cultura material indígena e, que para tanto, o conservador necessita de informações específicas, é importante que o(s) indivíduo(s) elegido(s) para participar da atividade possua(m) conhecimentos específicos.

Para além desta questão, cabe também ressaltar a importância de se ter mais de um indivíduo do mesmo grupo social como participante. Partindo do princípio de que membros da mesma comunidade podem ter opiniões distintas, a presença de um número maior de pessoas pode permitir uma discussão mais ampla. Esta estratégia foi utilizada para o desenvolvimento do *Pottery Project Consultations*, um plano de ação elaborado com a contribuição direta de distintos povos indígenas do sudoeste americano e norte do México para a conservação da extensa coleção de artefatos cerâmicos, abrigada no Arizona State Museum (ASM).

Com o intuito de fomentar a discussão entre os membros comunitários, entre os diferentes grupos e com os profissionais do museu, três representantes de cada comunidade foram convidados. A escolha desses indivíduos foi deixada a cargo de cada grupo, mas foi previamente solicitada a participação de membros com funções ou habilidades específicas, como especialistas culturais, artesãos e arqueólogos indígenas (MORENO *et al.*, 2009).

De modo final, enfatizamos a importância da remuneração dos colaboradores. Assim como especialistas não indígenas são convidados e remunerados pelos

museus para atuarem junto às coleções, representantes indígenas devem ser recompensados para atuarem sobre os objetos culturais aos quais estão relacionados.

### ***Buscar uma parceria equilibrada***

Dado o conhecimento técnico-científico da conservação, seus protocolos, práticas e ética, há que se considerar as desigualdades presentes numa parceria colaborativa entre conservadores e indígenas, a fim de evitar que o trabalho de colaboração se transforme numa simples consulta.

Assim, para que as parcerias se realizem em termos de igualdade, é fundamental que aconteça o intercâmbio de informações e experiências. Para tanto, é importante que conceitos como “conservação” e “restauração” sejam explicitados no início das atividades colaborativas e que, durante o processo de colaboração, todas as questões relativas à conservação dos objetos sejam colocadas de modo claro, para que os participantes possam decidir sobre a forma mais adequada de tratamento. O uso de uma linguagem inclusiva no lugar do vocabulário especializado do profissional de conservação também constitui um fator importante a ser ressaltado, já que a efetividade das comunicações é algo imprescindível para o desenvolvimento do trabalho.

Ao mesmo tempo, uma parceria equilibrada depende da compreensão, por parte dos conservadores, de certos conceitos culturais e do que significa a preservação para os indígenas, ou seja, como eles percebem os objetos e quais aspectos destes eles gostariam de preservar. Neste contexto, a experiência relatada pela conservadora Samantha Hamilton, desenvolvida no *Bunjilaka Aboriginal Cultural Centre*<sup>134</sup> – Austrália –, demonstra como a realização de uma breve apresentação sobre as práticas e éticas de conservação contribuiu para o envolvimento dos participantes e para que eles pudessem compreender e formar suas próprias opiniões sobre o que é conservação e restauração.

---

<sup>134</sup> Estabelecido no *Melbourne Museum* desde a sua inauguração, no ano 2000, o *Bunjilaka Aboriginal Cultural Centre* constitui o resultado de uma parceria realizada entre a organização *Museum Victoria* e as comunidades indígenas que ocupam o atual estado de Victoria, no sudeste da Austrália (MUSEUM VICTORIA, 2012).

Segundo Hamilton (2013), a introdução dos conceitos realizada nos encontros com o grupo de referência yulendj<sup>135</sup> durante o *Bunjilaka Redevelopment Project*<sup>136</sup> cativou e estimulou os integrantes do grupo – que tinham pouco conhecimento sobre a profissão e o cuidado empregado para preservar os objetos culturais. Ao mesmo tempo, o contato e as trocas realizadas colocaram em evidência a importância dos objetos para o grupo yulendj. Com a constatação de que os artefatos são considerados “vivos”, representantes das pessoas e de suas histórias de vida, os conservadores entenderam que deveriam adotar abordagens que evitassem quaisquer mudanças irreversíveis.

Cientes das preocupações e do trabalho realizado pelos conservadores, os membros do grupo yulendj concordaram com a abordagem de mínima intervenção sugerida pelos profissionais para o tratamento e exposição dos objetos. A permissão para a aplicação de tratamentos mais invasivos foi dada pelo grupo apenas para os casos onde a integridade estrutural dos objetos estivesse comprometida. Além disso, o grupo apoiou a aplicação de métodos preventivos de conservação como prática de longo prazo adequada (HAMILTON, 2013).

O caso acima descrito demonstra que o compartilhamento de conhecimentos pode auxiliar a comunidade a construir sua própria visão ao invés de impor uma proposta de tratamento para os objetos. O mesmo também mostra que, ao prover informação, abre-se espaço para que outras abordagens de tratamento possam ser desenvolvidas com base no que é relevante para a comunidade.

### ***Planejar o encontro formal com a comunidade***

#### ***Realizar encontro(s) prévio(s)***

Como ressaltado anteriormente, o desenvolvimento das relações interpessoais constitui fator relevante para a realização do trabalho colaborativo. Nesse contexto, para que o encontro formal com a comunidade se realize, é importante que esta relação, ou ao menos o contato entre o conservador e os representantes indígenas já tenha sido iniciado. Encontros prévios realizados no ambiente da comunidade, sempre que possível, são recomendados para a realização de um primeiro contato, para tratar

<sup>135</sup> Um comitê constituído por dezesseis anciãos e representantes da comunidade indígena de Victoria, formado a partir dos fóruns comunitários realizados pelo museu (HAMILTON, 2013).

<sup>136</sup> Dedicado à celebração da cultura e história da Austrália indígena, o *Bunjilaka Aboriginal Cultural Centre* foi originalmente fundado para receber e apresentar ao público as culturas indígenas. A fim de se manter alinhado a seu propósito inicial de se constituir como um centro vivo e dinâmico que reflita as questões indígenas do presente, o Bunjilaka passou por diversas modificações entre os anos de 2009 e 2013. Durante o período mencionado foi realizado o *Bunjilaka Redevelopment Project*, um projeto que envolveu a elaboração de uma nova exposição permanente intitulada *First Peoples* (MUSEUM VICTORIA, 2012).



e discutir a agenda e o conteúdo do encontro formal que, porventura, se realizará no museu.

Nos encontros prévios o conservador terá oportunidade não só de se aproximar dos indivíduos, mas de reconhecer informações que poderão beneficiar a equipe do museu, conforme esta se prepara para o processo de colaboração. Tais informações podem também contribuir para a elaboração de um roteiro de perguntas que serão direcionadas aos participantes da futura atividade.

### ***Elaborar um roteiro de perguntas***

Já vimos que os valores que as pessoas atribuem aos objetos podem ser afetados ou mesmo destruídos em decorrência de decisões e ações de conservação. Também vimos que, para que esses valores não sejam comprometidos, a pesquisa e coleta de informações sobre os objetos deve ser a mais completa possível, o que inclui a realização de consultas com os originadores das coleções ou descendentes destes.

As consultas com a comunidade constituem o meio pelo qual o conservador poderá reunir um conjunto de dados necessários para o tratamento de um determinado objeto ou para o cuidado e preservação das coleções. Nesse sentido, as questões devem ser orientadas à discussão de temas como materiais e técnicas de produção, significados, usos, modos de exposição, transporte, armazenamento, documentação, entre outros. Com as informações levantadas o conservador poderá estabelecer uma base de dados para os objetos e uma detalhada descrição de seu contexto de produção, estabelecendo as circunstâncias do processo artístico, social e histórico, e questões éticas e técnicas relacionadas ao processo de conservação.

Visto que as informações devem ser coletadas para fins específicos, sem a prévia definição daquilo que se pretende as informações reunidas possivelmente serão perdidas. Por esta razão é imprescindível que o conservador elabore, de antemão, um roteiro de perguntas para a ocasião do encontro formal. No momento desta elaboração, é recomendado que o profissional evite questões que possam gerar respostas simplificadas como “sim” ou “não”. Uma estratégia possível, pensada a partir da bibliografia consultada, é preparar um roteiro flexível, que tenha início com questões mais gerais, que fomentem a discussão e que, posteriormente, passe às questões mais diretas, voltadas à coleta de informações específicas e mais pontuais (HAMILTON, 2013; JOHNSON *et al.*, 2005).

Outra maneira de tentar driblar respostas demasiadamente curtas é fomentar o diálogo utilizando exemplos concretos. Essa estratégia foi empregada pelas conservadoras Ana Carolina Delgado Vieira e Renata F. Peters na ocasião de seu

encontro com representantes da comunidade kaingang para a realização de uma nova exposição de longa duração nas dependências do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuire<sup>137</sup>. Ao mesmo tempo em que procuraram adaptar a linguagem técnica, própria da área, as conservadoras utilizaram os objetos do acervo para fazer questionamentos sobre seus aspectos de conservação.

Desse modo, termos mais usuais como “colagem, macha e conserto” foram utilizados em concomitância com a apresentação de objetos que possuíam questões de conservação que preocupavam as conservadoras. De acordo com Vieira, Cury e Peters (2017), com essa estratégia foi possível não só encorajar e manter um diálogo com os representantes kaingang, mas também incentivá-los, por meio do contato com os objetos e das memórias suscitadas por estes, a contarem detalhes sobre o contexto original de cada artefato apresentado.

Ainda sobre a elaboração do roteiro de perguntas, Johnson et al (2005) ressalta que o modo de questionamento também merece atenção dos profissionais. Durante um trabalho realizado entre o departamento de conservação do NMAI e uma comunidade indígena, uma determinada pergunta sobre um problema específico gerou respostas com alternativas de tratamentos difíceis de serem realizadas. No caso, a pergunta feita aos representantes Mapuche sobre o que deveria ser feito com uma vasilha de madeira rachada, porém estruturalmente estável, foi respondida com a recomendação de cobrir o objeto com gordura de cavalo.

Mediante a resposta, os profissionais perceberam que uma melhor forma de trazer a questão para discussão teria sido perguntando se importava o fato de a vasilha apresentar-se rachada (JOHNSON *et al.*, 2005).

### ***Realizar o(s) encontro(o) formal(is)***

A partir dos casos levantados, observamos a importância do tempo destinado à atividade colaborativa de conservação – ou “encontro formal”, propriamente dito. Como a troca de informações entre os participantes depende, em grande parte, do grau de interação entre as pessoas, é importante que a duração da atividade supere o período de um dia. O que os casos estudados mostraram é que, quanto maior o tempo de contato e convivência, maior a eficácia da comunicação entre os participantes.

Para o planejamento do encontro formal há que se ter em mente que todas as ações propostas devem contribuir para o sucesso do compartilhamento de

---

<sup>137</sup> Detalhes sobre esta experiência realizada em parceria com o MAE/USP estão disponíveis no artigo intitulado “*Saving the present in Brazil: Perspectives from collaborations with indigenous museums*”, de autoria de Ana Carolina Delgado Vieira, Marília Xavier Cury e Renata F. Peters (VIEIRA; CURY; PETERS, 2017).

informações. Nesse contexto, algumas sugestões são fornecidas pelas conservadoras do NMAI no artigo intitulado *“Practical Aspects of Consultation With Communities”* (JOHNSON *et al.*, 2005) e abrangem desde certos cuidados, atitudes ou gestos que devem ser considerados no planejamento de uma atividade colaborativa, até a formação de uma equipe reduzida para o trabalho de colaboração.

Em síntese, tais sugestões que têm como finalidade mostrar hospitalidade, incluem atitudes como: buscar os visitantes em seu ponto de chegada (aeroporto ou rodoviária); acompanhá-los ao hotel; compartilhar e/ou oferecer refeições; e homenageá-los ao final do encontro. Já a equipe reduzida, além de evitar uma presença institucional intimidadora, tem como objetivo contribuir para a manutenção dos registros sobre as atividades desenvolvidas (JOHNSON *et al.*, 2005).

Além de mostrar hospitalidade, os profissionais devem considerar que ao se depararem com os objetos de seus descendentes, os participantes podem se emocionar ou mesmo desejar realizar algum tipo de cerimônia. Dar o devido espaço para os visitantes nesses momentos é algo que deve ser considerado ao planejar o trabalho de colaboração.

É importante que o encontro formal aconteça nas dependências do museu, espaço marcado por uma história particular de dominância. Também é importante que o ambiente destinado à atividade de conservação seja um local reservado, ao qual tenham acesso somente os participantes da atividade. Nesse sentido, a criação de momentos específicos para a descontração junto a outras pessoas da instituição ou mesmo a venda de artesanatos deve ser considerada no planejamento das atividades.

Outro ponto relevante para o planejamento do encontro formal envolve certas diferenças culturais. Conforme relatado por Susan Heald e Kathleen E. Ash-Milby (1998), noções distintas relacionadas ao tempo afetaram o cronograma proposto para o desenvolvimento das atividades colaborativas com a comunidade Navajo. No caso, as concepções comunitárias em relação à etiqueta e obrigações familiares, implicaram numa prolongada apresentação entre as tecelãs participantes. Assim, o período de uma hora, estimado pelos conservadores para as apresentações, se estendeu por mais de três horas, atrasando o cronograma estipulado para a realização de uma oficina.

Os pontos acima elencados nos levam a concluir que o planejamento do encontro formal requer flexibilidade e cuidado por parte dos profissionais para dar conta das sutilezas inerentes ao trabalho com cada grupo, mas também a formulação de cronogramas com estruturas não muito rígidas. É necessário dar espaço aos participantes para que tenham, por exemplo, autonomia para estruturar sua própria participação durante o desenvolvimento das atividades. Duas situações distintas,

relatadas por Johnson *et al.* (2005), ilustram essa questão: na primeira delas, um consultor Mapuche organizou sua participação na forma de uma palestra; já na segunda, uma consultora de Kiowa conduziu uma oficina improvisada sobre limpeza de peles.

### ***Documentar as consultas de conservação e os tratamentos colaborativos***

As experiências levantadas para essa dissertação apontam para a importância da sistematização das informações reunidas durante o processo de conservação colaborativa e seu registro em diferentes meios (CHANG; HEALD, 2005; HAMILTON, 2013; JOHNSON, 2008; SMITH, 1994). Nesse sentido, a documentação tradicional do museu<sup>138</sup> sobre a conservação dos objetos da ação colaborativa pode ser suplementada com gravações em áudio e vídeo, imagens digitais e notas manuscritas que incluam as informações fornecidas pelos colaboradores, orientações para o manuseio, guarda ou exposição dos artefatos, entre outras informações sobre as quais trataremos mais adiante.

Este processo de documentação requer o maior detalhamento possível das informações, de modo que o conhecimento reunido seja disponibilizado para uso futuro dos profissionais do museu e da própria comunidade. Quanto mais detalhado o banco de dados, maior a probabilidade de que as demandas e expectativas da comunidade sejam incorporadas no tratamento e exposição de sua cultura material, já que os conservadores que realizam o tratamento dos artefatos nem sempre são os mesmos que participam do encontro com as comunidades (CHANG; HEALD, 2005; HEALD, 2010).

Assim, a documentação deve descrever o processo como um todo. Desde o encontro formal com os representantes da comunidade – o ambiente do encontro, incluindo as atividades realizadas, os nomes de todos participantes (indígenas e não indígenas), as impressões do próprio conservador, os movimentos que este percebeu e como se sentiu – até o processo de tomada de decisão.

De extrema relevância, este último registro tem como objetivo compilar o maior número de informações sobre as decisões tomadas para o tratamento de um objeto cultural específico, no contexto de uma determinada situação de guarda ou exposição, e deve incluir as perspectivas de cada agente envolvido com o objeto – curadores indígenas e não indígenas, cientistas, conservadores, entre outros participantes do processo. Além disso, toda e qualquer intervenção sobre o objeto deve ser

---

<sup>138</sup> Que em geral compreende relatórios sobre a condição de conservação dos objetos, resultados de pesquisas, relatórios de tratamentos, entre outras informações.

documentada por meio de fotografias e relatórios escritos – antes, durante e depois do tratamento.

Para além da documentação sobre a conservação dos objetos, o registro da terminologia empregada pelos colaboradores indígenas para descrever os objetos culturais e os materiais com os quais foram produzidos é algo que também pode ser realizado nesse momento.

O conjunto de dados acima mencionado não só agregará informações às fontes produzidas, como auxiliará, no futuro, conservadores, pesquisadores e representantes comunitários, a compreenderem as condições sobre as quais as decisões sobre os objetos foram tomadas.

Sobre a incorporação das informações reunidas ao arquivo da instituição, as conservadoras Lauren Chang e Susan Heald (2005) fornecem um panorama sobre o modo como a documentação da consulta é sistematizada no NMAI. Inicialmente, todo o material produzido em áudio, vídeo e anotações manuscritas é compilado e armazenado num CD que é utilizado por conservadores e outros profissionais do museu durante o processo de exposição.

Logo, toda informação pertinente é copiada para o banco de dados de conservação. Esse primeiro registro, uma espécie de sinopse sobre o momento da consulta contém, desde informações básicas sobre a comunidade – como, por exemplo, seu local de origem –, até a lista de objetos selecionados para a exposição é uma síntese sobre as informações concedidas pelos representantes comunitários sobre o tratamento dos objetos, a qual integra informações gerais sobre a preservação dos objetos do ponto de vista dos colaboradores nativos. O mesmo pode incluir orientações sobre manuseio e acondicionamento adequados e outras informações voltadas a uma eventual intervenção sobre os objetos. Notas referentes a objetos específicos são também resumidas e inseridas ao lado da imagem em miniatura do mesmo artefato que, por sua vez, é identificado por meio de seu número de inventário. Entretanto, para casos complexos, informações mais completas são incluídas no relatório de conservação do próprio objeto (CHANG; HEALD, 2005).

Com o objetivo de justificar aos curadores e outros representantes da instituição os procedimentos propostos, a sinopse produzida sobre o processo de consulta é incorporada aos relatórios de propostas de tratamento. Juntos, esses documentos têm como função demonstrar a esses profissionais como o processo de decisão sobre o tratamento do(s) objeto(s) foi encaminhado. Nesse sentido, a intervenção proposta e as escolhas dos materiais a serem utilizados são explicitadas mediante as solicitações da comunidade e os princípios éticos preconizados pela disciplina de conservação. Em outras palavras, o contexto do tratamento e raciocínio

utilizado para a tomada de decisão permanecem documentados (CHANG; HEALD, 2005).

Todos os registros em áudio, vídeo e fotografia são associados, nos arquivos, à documentação escrita que foi produzida pelos conservadores. No caso do NMAI, o banco de dados utilizado ainda permite que o resumo de uma determinada consulta seja aplicado a um grupo específico de objetos, como uma coleção ou um grupo de artefatos que tenha sido selecionado para uma determinada exposição. Além disso, o sistema de dados também permite que certas informações sobre os cuidados dos objetos, como restrições de manuseio, por exemplo, sejam vinculadas a objetos específicos com o nome do representante indígena solicitante e a data na qual o pedido foi realizado (HEALD, 2010).

Conforme destacado por Heald (2010), além de constituírem um registro histórico do museu, os relatórios produzidos podem ser utilizados por funcionários de outros departamentos do museu.

Entretanto, cabe destacar que certas informações concedidas durante as atividades colaborativas, bem como imagens, áudios e vídeos gravados requerem a permissão dos indivíduos para seu uso e que, portanto, termos de cessão devem ser assinados pelos participantes. Na ocasião das consultas realizadas para a montagem das exposições de abertura do *Mall* do NMAI, por exemplo, a conservadora Jessica Johnson (2005) relata que alguns representantes comunitários assinaram documentos que enfatizavam que o uso das informações concedidas seria permitido apenas para aquelas exposições específicas.

Como, portanto, nem tudo pode ser compartilhado, é importante que não só as informações reunidas sejam utilizadas para fins específicos, como também que o banco de dados do museu sinalize quais informações são autorizadas e quais não.

### ***Atender aos interesses da comunidade***

Um verdadeiro projeto de colaboração acontece quando não há apenas o interesse em produzir exposições e atender aos interesses da instituição, mas quando os interesses da comunidade também são contemplados. Com o intuito de ilustrar como os conservadores podem contribuir para as demandas indígenas, trazemos aqui algumas experiências.

A primeira envolve um projeto desenvolvido no NMAI que teve como objetivo minimizar os danos causados por inúmeras intervenções de restauro não documentadas, realizadas no início do século XX, sobre 130 dos mais de 700 cestos

Tlingit pertencentes à coleção do museu<sup>139</sup>. Na ocasião, uma determinada questão suscitada durante as discussões entre os participantes do projeto – no caso, a mestra tecelã Teri Rofkar e os conservadores de diferentes instituições – orientou os trabalhos desenvolvidos: o que as cestas danificadas poderiam oferecer em termos das análises de seus materiais constituintes?

A partir, portanto, das conversas em torno da temática científica que, conforme destacam as autoras, se deram no âmbito do interesse tanto dos conservadores quanto da comunidade, ficou claro para os envolvidos que a questão mais relevante quanto à realização de análises científicas deveria se voltar ao retorno dos resultados para o uso comunitário (MAHONY; ROFKAR, 2016).

Desse modo, determinados tipos de análises foram realizadas com o intuito de trazer benefícios para o povo Tlingit. Em virtude do interesse das artesãs Tlingit em saber a idade e a proveniência dos cestos, por exemplo, foram discutidas análises como datação por carbono do material dos cestos. Outros exames que pudessem auxiliar na documentação da transição do uso de pigmentos naturais para o uso de materiais sintéticos foram direcionados às pinturas dos objetos. Nesse contexto, por sugestão de Teri Rofkar, fragmentos de cestos danificados foram preservados para serem utilizados para a amostragem necessária (MAHONY; ROFKAR, 2016).

Ainda sobre o interesse comunitário em conhecer a origem da cestaria abrigada no museu, foi discutida também a possibilidade da coleta do perfil elementar dos materiais utilizados para a fabricação dos cestos para efeito de comparação com as raízes coletadas na natureza, em locais conhecidos pelas artesãs Tlingit. Como, segundo Teri Rofkar, os materiais de produção de cestos não eram trocados ou comercializados, os conservadores pensaram que a organização deste perfil poderia contribuir para o estabelecimento da proveniência dos objetos (MAHONY; ROFKAR, 2016).

Mesmo concluindo que muitos aspectos poderiam interferir na qualidade dos resultados<sup>140</sup>, o grupo reconheceu que um banco de dados comparativo poderia ter seu valor, se associado com outros tipos de análises. Desse modo, ao final do projeto, uma ideia foi elaborada para difundir as informações levantadas acerca da cestaria Tlingit: todos os dados coletados sobre os objetos seriam disponibilizados em tablets para facilitar o acesso às comunidades distantes (MAHONY; ROFKAR, 2016).

---

<sup>139</sup> Detalhes sobre esta experiências estão disponíveis no artigo intitulado *“The Aftermath of Mends: Removing Historic Fabric Tape From Tlingit Basketry”*, escrito pela conservadora Caitlin Mahony e Teri Rofkar (MAHONY; ROFKAR, 2016).

<sup>140</sup> Entre eles, a variabilidade que a própria matéria orgânica possivelmente apresentaria; os efeitos do envelhecimento do material; e a amostragem necessária, entre outros fatores (MAHONY; ROFKAR, 2016).

A segunda experiência destacada para essa discussão – também desenvolvida no NMAI – traz a contribuição dos conservadores para a identificação do tipo de pelo utilizado na confecção de cobertores da comunidade *Coast Salish*. Para os membros dessa comunidade interessava saber se o exemplar abrigado no museu fora confeccionado com pelos de cães, pois, conforme sua tradição oral, esse seria o material empregado para a produção de cobertores. Por meio de análises de microscopia e DNA, realizadas sobre dois dos têxteis da coleção, a presença de pelos de cachorro foi confirmada e, a tradição oral, sustentada (JOHNSON, 2008).

Finalmente, destacamos uma das ocasiões na qual, por conta das experiências colaborativas desenvolvidas ao longo dos anos entre os conservadores do Smithsonian Institution e Chuna McIntyre, se produziu uma oportunidade para a realização da troca de informações entre os profissionais e o artista yup'ik. Esta ocorreu quando McIntyre manifestou o desejo de copiar o padrão de uma parka de pelo yup'ik para confeccionar a sua própria e, para tanto, recebeu o auxílio dos conservadores. Estes profissionais sugeriram a utilização de certos materiais que facilitaram a retirada do molde da vestimenta e, com isso, contribuíram para o refinamento da técnica já utilizada pelo artista (HARRISON *et al.*, 2011).

### ***Avaliar o projeto desenvolvido***

A avaliação constante é crucial aos projetos de colaboração em conservação, especialmente àqueles de longo prazo. Isso contribui para que o objetivo das ações propostas não seja desviado e para que todas as questões demandadas pela comunidade sejam de fato consideradas. Além disso, uma avaliação final pode fornecer questões que poderão ser consideradas em projetos futuros.

Na experiência de conservação de um Totem Polo Haida, relatada pela conservadora Leslie Williamson (1999)<sup>141</sup>, devido à complexidade do trabalho, a reavaliação das decisões sobre o tratamento do objeto foi realizada de modo constante, ao final de cada etapa do trabalho, de modo que todos os aspectos importantes, relacionados à história e significado do totem, fossem considerados de alguma forma durante o tratamento. Além disso, na conclusão do trabalho, uma avaliação final foi feita por meio de questionamentos às pessoas envolvidas no projeto. O objetivo com isso foi buscar entender como cada um via os resultados alcançados, de modo que as informações fornecidas pudessem ser consideradas em projetos

---

<sup>141</sup> O tratamento do Totem Polo Haida foi desenvolvido entre os anos de 1994 e 1999 no Museum of the American Indian (MAI) de Nova York. Detalhes sobre esta experiência estão disponíveis no artigo intitulado “The Treatment of a Haida Totem Pole: All things Considered?”, publicado no ano de 1999 (WILLIAMSON, 1999).



futuros.

Em seu artigo, Williamson (1999) relata as respostas de dois dos envolvidos no projeto, no caso: James Hay, especialista do *Canadian Museum of Civilization* (CMC) que realizou a inspeção completa do totem para averiguar sua condição física de conservação e viabilidade de uso para exposições; e John Moses, conservador do projeto original. De acordo com ela, James Hay, que também projetou a estrutura de suporte para o totem, disse que ter um representante da comunidade<sup>142</sup> como personagem principal na tomada de decisão foi, além de uma boa política implementada pelo museu, uma ação que também evitou questionamentos sobre a autenticidade do artefato tratado. A única observação de Hay quando questionado se teria tratado o totem de modo diferente, caso o mesmo estivesse no CMC, foi que, neste museu, teria sido possível realizar os procedimentos num local interno, o que teria diminuído consideravelmente o tempo de trabalho<sup>143</sup>.

Do mesmo modo, John Moses, que supervisionou o primeiro ano do projeto, ressaltou, entre outros pontos de caráter técnico, a importância sobre a decisão de trazer um representante nativo com experiência na confecção de totens de mesma categoria para trabalhar ao lado dos conservadores e assim, garantir que a estética adequada e os elementos estruturais relevantes para o povo haida fossem considerados durante o tratamento do artefato (WILLIAMSON, 1999).

### ***Promover a continuidade da participação indígena***

A formação de uma cultura de colaboração requer que profissionais e suas respectivas instituições trabalhem com perspectivas de longo prazo. Isso porque, somente por meio da manutenção das parcerias com as comunidades indígenas é possível garantir que as mesmas mantenham uma voz ativa no cuidado e preservação de seus objetos no futuro. É também por meio da construção de uma relação contínua – fator gerador de confiança e propiciador do diálogo honesto – que as comunidades e o museu poderão alcançar parcerias mais equilibradas para o tratamento das coleções.

Nesse sentido, destacamos duas situações onde a continuidade da participação indígena foi prevista. A primeira corresponde às ações realizadas pelos

---

<sup>142</sup> Jim Hart, um entalhador Haida, foi convidado pela equipe do museu para fornecer informações sobre quais elementos do totem o público Haida esperaria observar com a exposição deste objeto (WILLIAMSON, 1999).

<sup>143</sup> Em virtude das grandes dimensões do totem e das limitações de espaço do MAI, foi necessária a movimentação do objeto para uma espécie de tenda, construída numa área externa. A localização dessa estrutura implicou num maior tempo de trabalho para a conclusão do projeto (WILLIAMSON, 1999).

conservadores do NMAI ao final das atividades promovidas para a preparação da abertura, no ano de 2004, do novo museu localizado no *National Mall* (Washington, D.C). Na ocasião, consultas aos representantes de dezenove comunidades nativas foram realizadas pelos profissionais do departamento de conservação com o objetivo de desenvolver abordagens adequadas para o tratamento de objetos que seriam apresentados em três exposições. Para que fosse mantido o contato e o compromisso entre os conservadores e os representantes indígenas, estes foram sendo informados sobre toda a evolução do processo de exposição enquanto o mesmo transcorria, como, por exemplo, quando os objetos foram tratados ou quando a montagem foi iniciada. Além disso, o contato pessoal entre os envolvidos também foi mantido por meio do envio de mensagens por e-mail e correio (JOHNSON *et al.*, 2005).

A segunda se refere a um projeto já citado acima, desenvolvido na mesma instituição. Trata-se de uma experiência colaborativa realizada para o tratamento da cestaria Tlingit, abrigada no NMAI. Neste caso, um protocolo único de conservação foi definido para o cuidado dos cestos, visando o acesso aos objetos pela comunidade de artesãos.

Como último item relacionado ao protocolo elaborado entre os conservadores e a mestre tecelã Teri Rofkar, a mentoria foi enfatizada devido à sua relação direta com uma das principais preocupações do projeto: a difusão das informações levantadas acerca da cestaria para a comunidade. Visando, portanto, o desenvolvimento de ações futuras, duas ideias foram levantadas: a primeira relacionada à disponibilização das informações reunidas sobre os objetos analisados e o acervo como um todo – informações úteis para as tecelãs Tlingit –, de modo que as comunidades distantes tivessem acesso ao conhecimento produzido durante o projeto – o intuito dessa ação foi buscar recursos e financiamento para a compra de tablets que seriam enviados para a comunidade para uso contínuo; a segunda, sugerida por Teri Rofkar, previa que aos cestos danificados presentes no acervo do museu, fossem associados a membros da comunidade Tlingit, para que esses indivíduos pudessem se inspirar nos materiais e técnicas dos objetos para criar seus próprios trabalhos (MAHONY; ROFKAR, 2016).

O propósito fundamental destas ações, segundo Mahony e Rofkar (2016), consistiu em estabelecer um canal de comunicação entre todas as partes envolvidas de modo que o contato entre os profissionais do museu e os membros da comunidade transgredisse a forma da simples consulta, onde as partes são utilizadas apenas como fontes.

O projeto que constituiu parte da bolsa de pesquisa de Caitlin Mahony e, portanto, contou com o curto prazo de dois anos para seu desenvolvimento, foi finalizado com novas propostas que poderiam ser assumidas num próximo projeto de

pesquisa. Em síntese, tais propostas previram a continuidade das ações iniciadas e a extensão das mesmas para outras instituições, bem como o constante fomento à aproximação entre os objetos presentes nas coleções e a comunidade, e o apoio financeiro às artesãs (MAHONY; ROFKAR, 2016).

Finalizada a apresentação das nossas proposições curatoriais, buscamos ainda enfatizar uma questão que não só permeia os processos colaborativos de conservação, como implica diretamente a tomada de decisão sobre o tratamento dos objetos: o respeito às diferenças culturais. Considerando que “[...] a conservação atual é uma parte muito importante do nosso legado artístico e da visão de nossa própria cultura sobre o significado das artes de outras culturas” (LEVINSON; NIEUWENHUIZEN, 1994, p. 11, tradução nossa)<sup>144</sup> e que, portanto, as decisões dos conservadores sobre o tratamento dos objetos etnográficos estão profundamente enraizadas em seu próprio contexto cultural, é natural que os processos colaborativos evidenciem essas diferenças.

Um exemplo clássico destacado por Levinson e Nieuwenhuizen (1994) – frequentemente observado em meio aos casos analisados para essa dissertação – é que, de modo geral, os conservadores de museus estão mais propensos a aceitar as características inerentes ao envelhecimento dos objetos (como desgastes e perdas), do que as pessoas que os produziram, ou seus descendentes.

Nesse contexto, não é de espantar que as propostas preconizadas por conservadores para o tratamento de objetos etnográficos sejam recusadas, se não totalmente, em parte, pelas comunidades indígenas. Conforme observado em meio aos casos estudados, para algumas sociedades, por exemplo, a parte perdida de um artefato significa a perda da história do mesmo – motivo pelo qual a reconstituição das peças ausentes ou a renovação do objeto como um todo, torna-se algo frequentemente demandado pelos povos indígenas.

Na esteira dessa discussão, é importante que a avaliação das intervenções de conservação seja feita à luz das concepções culturais de cada povo. Deste modo, mais uma vez, selecionamos algumas experiências concretas para demonstrar como os conservadores de museus têm lidado com as diferentes concepções culturais que se expressam durante os processos colaborativos com comunidades indígenas. Muito diversas, as mesmas demonstram o curso das negociações realizadas entre profissionais da conservação e representantes indígenas na tentativa de alcançar soluções de tratamento que satisfaçam a todos os envolvidos. As circunstâncias

---

<sup>144</sup> No original: “[...] present day conservation is very much a part of our artistic legacy and our own culture's view of the meaning of the arts of other cultures” (LEVINSON; NIEUWENHUIZEN, 1994, p. 11).

apontadas também evidenciam os desafios da prática colaborativa quando as demandas indígenas se contrapõem à noção ocidental de conservação e mostram que nem sempre todos os envolvidos saem satisfeitos.

Para iniciar essa discussão destacamos o tratamento de dois objetos que foram incluídos na exposição “*Chiefly Feasts: The Enduring Kwakiutl Potlatch*”<sup>145</sup>, uma vez que, de acordo com as conservadoras Judith Levinson e Linda Nieuwenhuizen (1994), o conflito entre as visões dos representantes kwakiutl e dos profissionais da instituição logo foi revelado nas primeiras conversas sobre os artefatos. Segundo as autoras, a questão sobre a reintegração de partes perdidas dos objetos tornou-se o principal foco das discussões.

Para os kwakiutl, os artefatos do museu não eram considerados sagrados, mas eram importantes, pois representavam sua cultura material do período correspondente à virada do século. Além disso, havia a possibilidade de muitos itens terem pertencido a indivíduos de alto status social e, por esta razão, não poderiam ser apresentados ao público sem seus elementos essenciais ou em estado de conservação comprometido (LEVINSON; NIEUWENHUIZEN, 1994).

Já para os conservadores da instituição, apesar da falta de informações precisas sobre o status que aqueles objetos conferiam a seus proprietários ou usuários em seu contexto passado, o compromisso com a sua integridade física e histórica era algo que os impelia a conservar as peças no estado em que se encontravam. Mediante, portanto, a divergência de opiniões, o maior desafio para os conservadores foi encontrar um equilíbrio entre as demandas kwakiutl para a exposição dos objetos, e o que seria, na concepção ocidental de conservação, o modo adequado de preservar a história da coleção (LEVINSON; NIEUWENHUIZEN, 1994).

---

<sup>145</sup> Realizada no *American Museum of Natural History de Nova York*, esta exposição foi elaborada para apresentar o Potlatch como uma tradição histórica ainda viva e fundamental para a continuidade do kwakiutl (*Kwakwaka' wakw*), povo oriundo da Ilha de Vancouver, no Canadá. Outros detalhes sobre a exposição estão disponíveis no artigo “*Chiefly Feasts: A Collaborative Effort*” de Judith Levinson e Linda Nieuwenhuizen (LEVINSON; NIEUWENHUIZEN, 1994).

Com relação a um artefato que se apresentava comprometido estruturalmente – uma escultura em forma de caranguejo tradicionalmente utilizado pelas dançarinas kwakiutl –, este equilíbrio foi alcançado com a proposição de um tratamento consonante com a prática de conservação ocidental contemporânea. No caso, as patas soltas do caranguejo foram consolidadas e outras três, ausentes, foram replicadas por meio do uso de materiais distinguíveis dos originais<sup>146</sup>. Para outro objeto selecionado para a mesma exposição, uma máscara *t'sat'salkwatal*, também foi solicitada a reposição de partes perdidas originalmente feitas com barbatanas de baleias. Entretanto, as negociações se estenderam e os conservadores tiveram que ser mais criativos para atender as necessidades dos envolvidos (LEVINSON; NIEUWENHUIZEN, 1994).

Preocupados em ter que remover vestígios das barbatanas originais para então introduzir outro material que as substituísse, os conservadores propuseram o uso de imagens com reconstituições da máscara e legendas para que, no momento da exposição, o público fosse informado sobre a forma original do objeto. Entretanto, a proposta foi rejeitada pelos representantes comunitários que, posteriormente, concordaram com uma nova sugestão dos profissionais sobre a fabricação de uma montagem removível que, quando encaixada pelo verso da máscara, permitia o alinhamento da “nova” barbatana aos locais de inserção da original. Assim, após a obtenção de uma barbatana de baleia proveniente do Departamento de Mamologia do museu e sua fixação na montagem fabricada, foi possível restabelecer o aspecto visual da máscara de maneira não invasiva e, com isso, satisfazer a todos os participantes envolvidos (LEVINSON; NIEUWENHUIZEN, 1994).

Uma atividade que exigiu um grau ainda maior de intervenção foi relatada pelo conservador do *National Museums Scotland*, Charles Stable. A má condição de conservação de um artefato maori classificado como uma canoa de guerra (*Waka Taua*) e a escassez de informações sobre sua proveniência exata levou a equipe do museu a procurar assistência para realizar sua interpretação e restauração. Assim, o escultor maori George Nuku foi contratado para trabalhar em parceria com curadores e conservadores do museu. Durante as análises realizadas, concluiu-se que partes da *waka* pertenciam, na realidade, a uma pequena canoa de rio, enquanto outras

---

<sup>146</sup> Segundo premissas contemporâneas, os processos de conservação/restauração devem ser embasados metodologicamente em alguns conceitos principais, como distinguibilidade – critério criado para evitar possíveis enganos quanto às áreas de intervenções e as partes originais do objeto. Outros princípios importantes a serem ressaltados de modo a facilitar a leitura deste capítulo são: mínima intervenção e reversibilidade. Conceitos que, por sua vez, prezam pela não alteração dos objetos em sua substância.

porções, como a proa, por exemplo, teriam pertencido a uma grande canoa de guerra da região de Baía de Plenty, Nova Zelândia (STABLE, 2012).

Além de apresentar-se como um artefato híbrido que não podia ser atribuído a um grupo maori específico, a canoa apresentava diversos tipos de intervenções, algumas assumidas como reparos tradicionais maori, e outras possivelmente realizadas durante o período no qual a *waka* foi custodiada pela *University of Edinburgh*. Para acrescentar, durante comparações com outras canoas a equipe de trabalho percebeu que a *waka* havia sido montada de maneira equivocada (STABLE, 2012).

Mediante as questões supracitadas, a decisão para o tratamento da canoa mostrou-se extremamente complexa para a equipe. Contudo, em virtude do fato da *waka* ter permanecido por quase duzentos anos nas dependências dos museus por onde passou e por acreditar que uma oportunidade para a obtenção de fundos para seu tratamento não surgiria novamente, Chantal Knowles, a curadora responsável, decidiu engajar a todos no projeto. Assim, com o intuito de finalmente mostrar o objeto ao público, a equipe de trabalho decidiu promover o tratamento seguindo a intenção original daquele(s) que a produziu(ram), fosse(m) este(s) maori, europeu(s) ou funcionário(s) de museu que criou(aram) uma canoa de guerra para fins comerciais – justapondo o trabalho de diversos artistas maori. Dessa forma, a equipe deu prosseguimento ao trabalho considerando uma perspectiva maori para sua execução, a qual inclui: a realização de reparos, a renovação das partes existentes e a incorporação de novas esculturas para compensação dos elementos ausentes (KNOWLES, 2013).

Embora o tratamento da *waka* tenha sido encomendado pela curadora do museu, é importante destacar que as escolhas quanto ao uso dos materiais empregados para a reconstituição das partes ausentes foi realizada por George Nuku, o artista maori. De acordo com Knowles (2013), a opção de Nuku por utilizar materiais incolores de aspecto translúcido (acrílicos e resinas) para esculpir elaboradas talhas que proporcionariam uma importante distinção visual entre o antigo e o novo, teve como base o interesse do próprio artista em criar uma sensação de continuidade, mas também de mudança dentro do trabalho.

Tendo selecionado materiais modernos e técnicas de amarrações para fixar as novas talhas à canoa, Nuku manteve o processo de restauração alinhado com as práticas atuais de conservação que, como já destacado, preza pelos princípios de distinguibilidade e reversibilidade. Cabe também destacar que com essa escolha o artista maori demonstrou que nenhuma cultura é estática e que fazer suposições acerca de necessidades culturais de cada povo é algo arriscado.

Por sua vez, o caso do tratamento de uma das últimas capas feitas de pele de gambá, conservadas no mundo, relacionada à comunidade indígena australiana yorta yorta, oferece um contraponto à ideia de restauração extensiva – apontada nos casos anteriores – e corrobora sobre o risco de incorrerem em certas suposições. Realizado com o intuito de apresentar o objeto na exposição “*First Peoples*” (*Melbourne Museum*) e, posteriormente armazená-lo em condições mais adequadas, o tratamento buscou melhorar as condições da capa que, embora estável do ponto de vista estrutural, era considerada frágil (HAMILTON, 2013).

Apesar das áreas de desgates e das numerosas perdas observadas no objeto, os anciãos yorta yorta concordaram que nenhum tipo de reparo com finalidade estética deveria ser realizado por membros da comunidade ou conservadores, naquele momento, ou no futuro. Entretanto, os mesmos representantes se mostraram a favor da realização de um procedimento para a umidificação do material desidratado e quebradiço e da planificação das partes vincadas decorrentes do modo de armazenamento do objeto no museu (HAMILTON, 2013).

Os anciãos auxiliaram os conservadores no momento da realização desses procedimentos e também na montagem da capa na vitrine de exposição. Para evitar que a mesma fosse novamente dobrada, foi projetada uma nova caixa de armazenamento, na qual o objeto permaneceria guardado estendido. A guarda da caixa em local externo devido às suas grandes dimensões também foi autorizada pelos yorta yorta. Ao final das atividades, os anciãos contribuíram ainda com a elaboração de um documento com instruções adequadas de manuseio e armazenamanto do objeto (HAMILTON, 2013).

No breve caso apresentado a seguir, o conceito de mínima intervenção também foi empregado por escolha de um membro comunitário para o tratamento de um cesto Tlingit específico, pertencente à coleção do NMAI. A opção pela estabilização da área de perda no lugar da reintegração estética – o que segundo Mahony e Rofkar (2016) teria sido o tratamento provável – foi realizada pelo representante indígena que considerou que o buraco decorrente da perda de parte da trama do objeto consistia uma via de acesso à informação sobre o processo de confecção do cesto – conhecimento que poderia ser utilizado pela comunidade. Em outras palavras, a conservação de um determinado conhecimento cultural foi considerada mais importante do que o restabelecimento da integridade física do objeto.

No contexto das diferentes concepções culturais e suas implicações para a conservação dos objetos, retomamos as experiências relatadas por Judith Levinson e Linda Nieuwenhuize para mostrar que os resultados das colaborações nem sempre

agradam a todos. No episódio do tratamento de uma máscara pertencente ao acervo do *American Museum of Natural History*, relatado pelas duas conservadoras, foi solicitada pelos membros kwakiutl a substituição da pelagem que havia sido prejudicada por uma antiga infestação de insetos. Por tratar-se de um artefato comumente utilizado pela comunidade em cerimônias de iniciação chamadas de *Tseka* – também conhecidas como “cerimônias de inverno” – os kwakiutl tinham familiaridade com o aspecto material daquele tipo objeto e, portanto, queriam que o tratamento fosse realizado de modo a proporcionar à máscara em questão um aspecto similar ao das máscaras contemporâneas (LEVINSON; NIEUWENHUIZEN, 1994).

Para os conservadores do museu, a substituição da pelagem não era algo visto como necessário. Entretanto, como forma de atender ao desejo dos representantes indígenas, o tratamento foi realizado. Embora análises tenham sido realizadas na tentativa de identificar o tipo de pelagem original, somente um dos dois tipos de pelos presentes no artefato foi identificado como possivelmente proveniente de ursos marrons. Mediante a pronta disponibilização de outras tipologias de pelagem por parte dos curadores, pelos de outras espécies de animais foram utilizados, o que acarretou, na opinião dos conservadores, na visível diferença de qualidade entre o material original e o novo. Apesar de ter agradado os kwakiutl e de ter sido realizada de modo reversível, a intervenção não deixou os profissionais satisfeitos (LEVINSON; NIEUWENHUIZEN, 1994).

Tratando-se ainda sobre os modos pelos quais as distintas concepções culturais se revelam no desenvolvimento dos trabalhos conservativos de conservação, nos interessa ainda mostrar como, com relação à preservação dos objetos, determinadas demandas comunitárias podem ser contraditórias.

Para tanto, selecionamos dois casos específicos. O primeiro envolve o tratamento de dezenove bonecas do pueblo kachina que foram emprestadas pelo *Museum of Indian Arts and Culture* (Santa Fé, EUA) a uma instituição francesa. Entalhadas em madeira nas décadas de 1920 e 1930, as bonecas levantaram questionamentos sobre a eventual compensação de suas partes desgastadas ou perdidas em função de seu uso original – segundo a conservadora Landis Smith (1994), tais bonecas produzidas nas aldeias hopi por homens iniciados, servem, principalmente, para auxiliar os adultos na educação das crianças. Seu uso no cotidiano comunitário implica determinados danos sobre a pintura e até a perda de certas partes do objeto.

Entendendo, portanto, que as bonecas kachina são objetos feitos para serem usados e para, eventualmente, se deteriorar, a conservadora analisou a possibilidade de compensação das perdas existentes para a apresentação das mesmas na



exposição e refletiu sobre como essa questão poderia ser decidida colaborativamente entre a equipe de conservação do museu e os curadores indígenas e não indígenas envolvidos no processo (SMITH, 1994).

Analisando as informações coletadas com os curadores indígenas, a conservadora percebeu que as mesmas não só eram contraditórias, como mutuamente excludentes, do ponto de vista da conservação. Ao mesmo tempo em que as bonecas deveriam se deteriorar e que suas penas não deveriam ser substituídas ou estabilizadas, certas peças soltas, assim como a pintura, poderiam ser consolidadas. Outra contradição: para o empréstimo, seria interessante tornar “melhor” a aparência de uma das bonecas e para isso, a conservadora poderia compensar perdas menores que comprometiam visualmente a face da boneca (SMITH, 1994).

Foi por meio de uma consulta a um etnólogo que a conservadora encontrou uma possibilidade de interpretação das falas dos curadores Pueblo. Segundo ele, a compreensão sobre o conceito de uso cultural de hierarquia deveria ser levada em consideração nesse caso. Assim, Smith deveria considerar não só a existência de uma relação de importância nas diretrizes expressadas pelos indígenas, mas compreender que a organização hierárquica proposta admitia a realização de dois critérios distintos e, até mesmo opostos, sem que houvesse alteração da ordem de relevância de cada um deles (SMITH, 1994).

Mediante tais colocações, Smith concluiu que o principal aspecto a ser considerado para o tratamento das bonecas kachina era o de que estes objetos haviam sido feitos para se deteriorar e que, portanto, as bonecas não deveriam sofrer intervenções para a sua renovação. Com essa conclusão, a compensação das partes faltantes não foi realizada. Já com relação às lacunas provocadas pelas perdas da pintura na face de uma das bonecas, estas foram compensadas utilizando-se materiais que poderiam ser completamente removidos; um critério preconizado pelo museu em questão (SMITH, 1994).

Dificuldade semelhante foi sentida pelos conservadores que participaram de um trabalho colaborativo de conservação desenvolvido com a comunidade rapacinos, no Peru. Na ocasião, como proprietários e usuários do patrimônio cultural da aldeia de San Cristobal de Rapaz, os rapacinos participaram de todo o processo de tomada de decisão do projeto de conservação que, em parte, envolveu o tratamento de um grande Khipu que era utilizado em cerimônias civis e religiosas desenvolvidas no edifício sagrado – considerado tanto como um centro político quanto cerimonial (PETERS *et al.*, 2007).

Para proceder ao tratamento de conservação do objeto, foi necessário compreender e equilibrar as demandas comunitárias que, do ponto de vista da

conservação, eram antagônicas. Se por um lado o grande khipu que residia no edifício sagrado deveria ser preservado, seu uso ritual tradicional, constituía um aspecto potencialmente danoso. Isso porque, apesar de não ser manuseado durante a cerimônia, o Khipu permanecia exposto a certos fatores de deterioração decorrentes de oferendas colocadas no recinto – como à fumaça produzida por incensos e ao ataque de insetos e/ou pequenos animais atraídos em função de produtos orgânicos de origem animal que eram oferecidos (PETERS *et al.*, 2007).

Além disso, ao mesmo tempo em que o artefato deveria ser preservado dentro da concepção de seu uso ritual, os rapacinos também intencionavam atrair turistas e, por esta razão, proteger o Khipu colocando-o numa vitrine era algo primordial para o grupo. Embora o uso da vitrine fosse algo visto pelos conservadores de forma positiva – pois a mesma evitaria a exposição do objeto aos fatores de deterioração supracitados –, o ideal para esses profissionais era que o artefato, por sua condição física, permanecesse exposto na posição horizontal, para minimizar o estresse sofrido pelas fibras de lã quando posicionadas verticalmente (PETERS *et al.*, 2007).

Contudo, essa forma de exposição não era aceitável para os rapacinos, uma vez que na horizontal, a vitrine ocuparia o espaço originalmente utilizado pelos participantes do ritual. Após longa discussão, a decisão tomada foi pela fixação da montagem em inclinação suficiente para diminuir o estresse produzido sobre as fibras de lã e desobstruir o local destinado aos participantes. Desse modo, foi possível não só conservar o objeto sem comprometer sua função ritual, mas também conservá-lo de modo que a identidade da comunidade rapacinos pudesse tornar-se pública, conforme desejado (PETERS *et al.*, 2007).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao propor refletir sobre processos de conservação de coleções etnográficas em contextos de colaboração com povos indígenas, a pesquisa se organizou em torno de três áreas de conhecimento: a antropologia, a museologia e a conservação; áreas que há algumas décadas vêm sendo provocadas a questionar seus princípios éticos e teóricos e a desenvolver novas metodologias de trabalho que, por sua vez, demandam novas condutas em abordagens dialógicas. São, portanto, áreas que estão em constante revisão de seus princípios e limites de atuação, aspecto que exige e instiga a constante interlocução entre teoria e prática para a formulação de novas bases conceituais.

No primeiro capítulo desta dissertação, retomando o percurso proposto até aqui, buscamos compreender, nos apoiando em um panorama retrospectivo, os contextos que orientaram os processos preservacionistas e o tratamento da cultura material indígena nas instituições museológicas. A partir dos referenciais apresentados, embora de forma parcial e limitada, foi possível observar as motivações que conduziram à formação dos acervos etnográficos, seus modos de exibição ao longo da história e as narrativas associadas à construção de um imaginário indígena no qual as populações tradicionais foram caracterizadas como culturalmente simples e inferiores. Observamos os paradigmas que orientaram o trato com os objetos etnográficos no âmbito da disciplina de conservação, bem como os fatores que levaram à preponderância dos conservadores sobre a definição da forma material dos artefatos musealizados.

Neste percurso foi possível entender que em consonância com os ideais científicos de preservação almejados pelos museus, a conservação de objetos etnográficos foi guiada fundamentalmente pelo interesse em preservar as coleções para a posteridade. Concluímos então que, em busca de um ideal de preservação, a conservação, por meio de seus métodos e restrições quanto à manipulação dos objetos – no caso, medidas implementadas para garantir a manutenção física das coleções –, contribuiu para a separação entre patrimônio e sociedade. Desta maneira, num momento onde o museu esteve associado à imagem soberana de instâncias de poder, os objetos tornaram-se intocáveis.

Em contrapartida às concepções hegemônicas apresentadas sobre o patrimônio cultural indígena vimos também que, no Brasil, nas últimas décadas, a ampliação da noção de patrimônio contribuiu para a participação das populações indígenas nos processos de patrimonialização. No cenário do patrimônio cultural brasileiro, portanto, observamos que essa participação resultou na evidência de

que grupos culturais distintos possuem também distintas noções quanto ao enquadramento e preservação de suas próprias referências culturais. Com esta breve abordagem, entendemos que os planos de salvaguarda dos bens culturais exigem a implementação de ações participativas nas quais os povos indígenas possam exercer protagonismo.

No segundo capítulo, a pesquisa se ocupou em apresentar a população asurini em termos de sua história e produção material para, então, introduzir a coleção Asurini do Xingu formada por Regina Pólo Müller e seu conjunto artefactual cerâmico. A partir da breve exposição sobre o histórico de formação da coleção, assim como de uma abordagem sobre as técnicas de produção da cerâmica asurini e as questões que envolvem essa tecnologia do ponto de vista sócio-cosmológico, compreendemos a importância das vasilhas cerâmicas para o povo asurini. Na sequência, abordamos brevemente o histórico de preservação do conjunto cerâmico da coleção Asurini do Xingu no período em que este se manteve na residência da pesquisadora, em Campinas. Também mapeamos seus problemas de conservação, identificando a deterioração da camada de resina de jatobá como o principal problema de conservação deste conjunto artefactual. Finalizamos com o relato sobre a atividade colaborativa realizada com as duas mulheres-ceramistas asurini no LINTT-MAE/USP – ponto de partida para as reflexões presentes nesta dissertação – e com a identificação de importantes aspectos sobre o que pensaram as ceramistas com relação ao tratamento de conservação de sua própria cultura material.

No terceiro capítulo abordamos os contextos histórico-conceituais que orientaram as transformações ocorridas no cenário museal a partir da década de 1970 e a conseqüente abertura dos espaços museológicos à participação das comunidades. Também observamos as mudanças de paradigmas ocorridas no campo da conservação que culminaram na valorização, no âmbito dessa disciplina, das perspectivas coletivas acerca do patrimônio cultural. Refazer os caminhos percorridos pelas áreas de interesse da presente pesquisa a partir de seus marcos referenciais contribuiu para a compreensão acerca da necessidade de promover estratégias dialógicas para o tratamento da cultura material indígena musealizada e também para uma análise mais aprofundada sobre as possíveis contribuições das ações colaborativas de conservação para os processos museológicos que envolvem a participação indígena.

Com maior ênfase no processo de tomada de decisão sobre o tratamento de objetos e coleções, as ações colaborativas de conservação têm potencial para preservar mais do que materiais, por exemplo, as conexões intangíveis com culturas vivas. Entendemos, portanto, que a maior contribuição da conservação colaborativa é

o esforço conjunto que ela pressupõe para a preservação e proteção das histórias culturais para as gerações presentes e futuras.

Inseridas no universo das estratégias dialógicas decoloniais, as experiências levantadas no terceiro capítulo foram sintetizadas num conjunto de proposições curatoriais que possibilita observar os diferentes níveis de reciprocidades entre teoria e prática. Elaborado a partir de uma revisão bibliográfica que compreende diversas experiências realizadas em diferentes partes do mundo nas últimas décadas, este conjunto apresenta algumas questões relacionadas com a intenção tão somente de indicar caminhos para o desenvolvimento de um projeto sistemático de conservação colaborativa para a preservação do conjunto artefactual cerâmico da coleção Asurini do Xingu. Trata-se, portanto, de uma base de conhecimento na qual foi reunido um conjunto de aspectos que poderão nortear futuros trabalhos com a coleção e as pessoas do povo asurini no MAE/USP.

Embora os casos estudados para essa dissertação tenham corroborado para a percepção de que a construção das parcerias é o caminho que cada instituição deve percorrer para alcançar, acreditamos que partir destas experiências é uma vantagem para o traçado de novos percursos. Nesse instante em que a coleção particular Asurini do Xingu formada pela antropóloga Regina Pólo Müller é institucionalizada, refletir sobre os alcances e limitações de possíveis estratégias colaborativas que possam ser empregadas para a sua conservação nos parece primordial. Assim, espero que essa pesquisa possa oferecer meios para que, nessa nova etapa da história deste acervo, as questões relativas à conservação da camada de resina de jatobá das vasilhas cerâmicas – aquela que carrega a arte gráfica asurini – sejam discutidas junto com os próprios asurini. E que o conjunto de proposições curatoriais aqui apresentado também possa inspirar outras instituições e conservadores no planejamento e desenvolvimento de atividades colaborativas de conservação.

## REFERÊNCIAS

## REFERÊNCIAS

### *Bibliografia geral*

ABREU, R. Patrimônio: “ampliação” do conceito e processos de patrimonialização. **Questões indígenas e museus**. Debates e possibilidades, São Paulo, v. 1, p. 28-39, 2012.

AQUINO, R. Arte participativa, mediação cultural e práticas colaborativas: perspectivas para uma curadoria expandida. **Repertório**, Salvador, n. 27, p. 90–103, 2016.

ATHIAS, R. Museus, objetos etnográficos e pesquisa antropológica: um debate atual. **Revista Antropológicas**, Recife, v. 26, ano 19, n. 1, p. 231-250, 2015.

AUSTIN, M. *et al.* The Legacy of Anthropology Collections Care at the National Museum of Natural History. **Journal of the American Institute for Conservation**, Washington, DC, v. 44, n. 3, p. 185-202, 2005.

BALÉE, W. The Four-Field Model of Anthropology in the United States. **Amazônica - Revista de Antropologia**, Pará, v. 1, n. 1, 6 abr. 2016. Disponível em: <http://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/136>. Acesso em: 20 dez. 2022.

BARBUY, H. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 211-261, 1996.

BARRANHA, H. Evolução do princípio da intervenção mínima: das motivações oitocentistas à situação actual, 2017. *In*: Congresso Da Reabilitação do Patrimônio - CREPAT, 2017, Aveiro. **Anais [...]**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2017. p. 169-177.

BOLAÑOS, M. El Museo, identidad y memoria. *In*: BOLAÑOS, M. **La memoria del mundo: cien años de museología (1900-2000)**. Gijón: Ediciones TREA, 2002. p. 298-323.

BOMFORD, D. The conservator as narrator: changed perspectives in the conservation of paintings. *In*: LEONARD, M. (ed.). **Personal viewpoints: thoughts about paintings conservation**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2003. p. 1-12.

BRAGA, G. B. “Teoria da Restauração de Brandi”: uma abordagem para objetos artísticos, arqueológicos e etnográficos. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, n. 15–16, p. 337, 14 dez. 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/89725>. Acesso em: 09 out. 2019.

BRANDI, C. **Teoria da Restauração**: Cesare Brandi. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

BRULON, B. Provocando a Museologia: o pensamento geminal de Zbynek Z. Stránský e a Escola de Brno. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 403-425, abr. 2017. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-47142017000100403&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142017000100403&lng=pt&tlng=pt). Acesso em: 11 jan. 2019.

BRUNO, M. C. O. A musealização da Arqueologia. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 17, n. 17, p. 35-151, 1999. Disponível em:



<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/357>. Acesso em: 13 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. Acervos arqueológicos: relevâncias, problemas e desafios desde sempre e para sempre. **Revista de Arqueologia**, [S. l.], v. 33, n. 3, p. 08–18, 2020. DOI: 10.24885/sab.v33i3.845. Disponível em: <https://revista.sabnet.org/ojs/index.php/sab/article/view/845>. Acesso em: 24 jan. 2023.

\_\_\_\_\_. **Os territórios da memória e a memória dos territórios (palestra)**. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias – Programa de Doutorado em Museologia, 2015. Disponível em: [https://ceam2018.files.wordpress.com/2018/07/texto-1\\_ulht\\_territorios-da-memoria\\_memoria-dos-territorios.pdf](https://ceam2018.files.wordpress.com/2018/07/texto-1_ulht_territorios-da-memoria_memoria-dos-territorios.pdf). Acesso em: 21 abr. 2022.

\_\_\_\_\_. Principais pontos a serem debatidos sobre a ampliação do conceito e dos processos de patrimonialização. *In*: CURY, Marília Xavier (coord.); VASCONCELLOS, Camilo de Mello (coord.); ORTIZ, Joana Montero (coord.). **Questões indígenas e museus: debates e possibilidades**. Brodowski, São Paulo: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura (SEC), 2012. (Coleção Museu Aberto). p. 40-42.

CALDARARO, N. L. Ethnographic Conservation: A Major Concern for Anthropologists. **Practicing Anthropology**, Oklahoma City, v. 3, n. 2, p. 39-40, 1980. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44247332>. Acesso em: 13 jan. 2020.

CAPRIO, N. C. **Ceramica in Archaeologia: Antiche Technique di Lavorazione e Moderni Metodi di Indagine**. Roma: L’Erma di Beetschneider, 2007.

CARVALHO, J. O espelho refletor de memórias e a relação do índio com o objeto musealizado: alteridade e identidade no contexto contemporâneo. *In*: CURY, Marília Xavier (coord.); VASCONCELLOS, Camilo de Mello (coord.); ORTIZ, Joana Montero (coord.). **Questões indígenas e museus: debates e possibilidades**. Brodowski, São Paulo: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura (SEC), 2012. (Coleção Museu Aberto). p. 54-60.

CARVALHO, A.; OLIVEIRA SILVA, D.L. Conservação preventiva, intervenção e restauro em acervo etnológico: sugestões metodológicas. **Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, 15-16: p. 347-355, 2005-2006.

CASTRO, E. B. V. **Araweté: os deuses canibais**. ANPOCS, 1986.

CHANG, L.; HEALD, S. Documenting and implementing conservation requests from native communities. **POSTPRINTS: The textile specialty group**, Minneapolis, v. 15, p. 9-17, 2005.

CHICANGANA-BAYONA, Y. A. **Imagens de canibais e selvagens do novo mundo: do maravilhoso medieval ao exótico colonial (séculos XV-XVII)**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2017a.

\_\_\_\_\_. Maravilhas, gentios e outros prodígios. *In*: CHICANGANA-BAYONA, Y. A. **Imagens de canibais e selvagens do novo mundo: do maravilhoso medieval ao exótico colonial (séculos XV-XVII)**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2017b. p. 19-54.

CLAVIR, M. Heritage Preservation: Museum Conservation and First Nations Perspectives. **Ethnologies**, Quebec, v. 24, n. 2, p. 33-45, 13 jun. 2002. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/006638ar>. Acesso em: 28 jan. 2020.

\_\_\_\_\_. The social and historic construction of professional values in conservation. **Studies in Conservation**, London, v. 43, n. 1, p. 1-8, 1998.

COLLIER, D.; TSCHOPIK JR., H. S. The Role of Museums in American Anthropology. **American Anthropologist**, Chicago, v. 56, n. 5, p. 768-779, 1954.

CUNHA, M. C. Políticas culturais e povos indígenas: uma introdução. *In*: CUNHA, M. C.; CESARINO, P. de N. (ed.). **Políticas culturais e povos indígenas**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 9-21.

CURY, M. X. Lições indígenas para a descolonização dos museus: processos comunicacionais em discussão / Indigenous people's lessons for decolonizing museums: communication processes under discussion. **Cadernos CIMEAC - Dossiê educação e povos indígenas: debates e práticas interculturais**, Uberaba, v. 7, n. 1, p. 184-211, 11 jul. 2017. Disponível em: <http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/cimeac/article/view/2199>. Acesso em: 28 fev. 2019.

DAWLEY, M. M. **An Analysis of Diversifying Museums: American Indians in Conservation**. 2013. 133 f. Dissertation (Doctor of Philosophy) – Graduate Interdisciplinary Program In American Indian Studies, Graduate College, The University of Arizona, Tucson, 2013.

FABBRI, B.; GUIDOTTI, C.R. **Il Restauro della Ceramica**. 3a Edição. Firenze: Nardine Editore, 2004.

FEILDEN, B. M.; JOKILEHTO, J. Evaluation for Conservation. *In*: FEILDEN, B. M.; JOKILEHTO, J. **Management Guidelines for World Cultural Heritage Sites**. 2. ed. Roma: ICCROM - International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property, 1998. p. 11-21.

FERNÁNDEZ, L. A. Presente y futuro. El museo y la sociedad actual. *In*: FERNÁNDEZ, L. **Museología y museografía**. Madrid: Serbal, 2006. p. 73-95.

FITZHUGH, W. W. Ambassadors in Sealskins: Exhibiting Eskimos at the Smithsonian. *In*: HENDERSON, A.; KAEPLER, A. L. (ed.). **Exhibiting Dilemmas**. Issues of Representation at the Smithsonian. Washington: Smithsonian Institution Press, 1997. p. 206-246.

FLEMING, M. I. D.; FLORENZANO, M. B. B. Trajetória e perspectivas do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (1964-2011). **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 25, n. 73, p. 217-228, 2011. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142011000300024&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142011000300024&lng=pt&tlng=pt). Acesso em: 8 nov. 2021.

FREEMAN, D. Margaret Mead's Coming of Age in Samoa and Boasian Culturalism. An Historical Analysis. *In*: FREEMAN, D. **Dilthey's Dream: Essays on human nature and culture**. Austrália: ANU Press, 2017. p. 103-122.

GARCIA, L. L. W. G. **Paisagens do médio-baixo Xingu: Arqueologia, Temporalidade e Historicidade**. 2017. 499 f. Tese (Doutorado em Arqueologia) –

Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-31082017-142914/publico/LorenaLuanaGarciaREVISADA.pdf> Acesso em: 21 abr. 2022.

GOMES, A. O. Por uma antropologia dos museus indígenas: experiências museológicas e reflexões etnográficas. *In*: CURY, M. X. (ed.). **Museus e indígenas**. Saberes e ética, novos paradigmas em debate. São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2016. p. 133-155.

GONÇALVES, J. R. S. Os museus e a representação do Brasil: os museus como espaços de representação social. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, v. 31, p. 254-273, 2005.

GREENHOUSE, C. J. Cultural Subjects and Objects: The Legacy of Franz Boas and Its Futures in Anthropology, Academic and Human Rights. **American Philosophical Society**, Philadelphia, v. 154, n. 1, p. 1-7, 2010. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20721522>. Acesso em: 15 fev. 2019.

GROLA, D. A. **Coleções de história natural no Museu Paulista, 1894-1916**. 2014. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. 190 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-22102014-185744/>. Acesso em: 21 abr. 2022.

GUARNIERI, W. R. C. A interdisciplinaridade em Museologia. *In*: BRUNO, M. C. O. (org.); COUTINHO, M. I. L. (colab.); ARAUJO, M. M. (colab.). **Waldisa Russio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria e Estado da Cultura : Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010a. v. 1, p. 123-126.

\_\_\_\_\_. Sistema da Museologia. *In*: BRUNO, M. C. O. (org.); COUTINHO, M. I. L. (colab.); ARAUJO, M. M. (colab.). **Waldisa Russio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo : Secretaria e Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010b. v. 1, p. 127-136.

HAAKANSON JR., S. Why should american indian cultural objects be preserved? *In*: OGDEN, S. (ed.). **Caring for American Indian Objects: A Practical and Cultural Guide**. Minnesota: Minnesota Historical Society Press, 2004. p. 3-6.

HAMILTON, S. Conservation community consultation during the Bunjilaka Redevelopment Project at Melbourne Museum. *In*: AICCM National Conference, 23-25 october, 2013, Adelaide. **Anais [...]**. Adelaide: AICCM Contexts for Conservation, 2013.

HARRISON, A. *et al.* The impact of access: Partnerships in preservation. **AIC Objects Specialty Group Postprints**, Washington, DC, v. 18, p. 51-66, 2011.

HEALD, S. Partnership in the preservation of tangible and intangible cultural heritage at the National Museum of the American Indian. *In*: LENNARD, F.; EWER, P. (ed.). **Textile Conservation: advances in practice**. Itália: Elsevier Ltd, 2010. p. 108-115.

HEALD, S.; ASH-MILBY, K. E. Woven by the Grandmothers: Twenty-Four Blankets Travel to the Navajo Nation. **Journal of the American Institute for Conservation**,

Washington, DC, v. 37, n. 3, p. 334-345, 18 jan., 1998. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1179/019713698806082831>. Acesso em: 13 jan. 2021.

HONARBAKHS, S.; SWIERENGA, H.; TOUTLOFF, M. When You Don't Cry Over Spilt Milk: Collections Access at the UBC Museum of Anthropology During The Renewal Project. *In: Objects Specialty Group Session, 39th Annual Meeting, 2011, Philadelphia. Anais [...]. Philadelphia: American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2011.*

INIESTA, M. Historias y Museos. **Cuaderno Central**, Barcelona, n. 55, p. 25-29, abr./jun. 2001.

JAMIN, J. El museo de etnografía en 1930: la etnología como ciencia y como política. *In: RIVIÈRE, G.H. La Museologia: curso de museologia/textos y testimonios. Madrid: Ediciones Akal, 2009. p. 161-170.*

JENKINS, D. Object Lessons and Ethnographic Displays: Museum Exhibitions and the Making of American Anthropology. **Comparative Studies in Society and History**, v. 36, n. 2, p. 242-270, 1994.

JOHNSON, J. S. Access for Native People and the Public: Exhibits at the Smithsonian's National Museum of the American Indian. **Studies in Conservation**, Londres, v. 53, p. 56-59, 13 jan. 2008. Supl. 1. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1179/sic.2008.53.Supplement-1.56>. Acesso em: 28 fev. 2019.

JOHNSON, J. S. *et al.* Practical Aspects of Consultation With Communities. **Journal of the American Institute for Conservation**, Washington, DC, v. 44, n. 3, p. 203-215, 2005.

JOKILEHTO, J. Authenticity in Restoration Principles and Practices. **Bulletin of the Association for Preservation Technology**, Rome, v. 17, n. 3/4, p. 5, 1985. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1494094?origin=crossref>. Acesso em: 25 set. 2019.

JULIO, J. B. Clasificación artesanal versus clasificación étnica. La historia natural del folklore de Otis Mason y el área del fuego. **Estudios Atacameños**, San Pedro de Atacama, v. 53, n. 53, p. 135-157, 2016. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/10.2307/26395162>>. Acesso em: 18 fev. 2019.

KAPELOUZOU, I. The inherent sharing of conservation decisions. **Studies in Conservation**, Londres, v. 57, n. 3, p. 172-182, 19 jul. 2012. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1179/2047058412Y.0000000005>. Acesso em: 27 jan. 2020.

KEULLER, A. T. do A. M. **Os estudos físicos de antropologia no Museu Nacional do Rio de Janeiro: cientistas, objetos, idéias e instrumentos (1876-1939)**. 2008. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. 314 f. Tese (Doutorado em Ciências) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-18092008-161852/>. Acesso em: 21 mar. 2021.

KNOWLES, C. Artifacts in waiting: altered agency of museum objects. *In: HARRISON, R.; BYRNE, S.; CLARKE, A. (ed.). Reassembling the collection: ethnographic*

museums and indigenous agency. Santa Fé: School for Advanced Research Press, 2013. p. 229-257.

KOK, G. A fabricação da alteridade nos museus da América Latina: representações ameríndias e circulação dos objetos etnográficos do século XIX ao XXI. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 26, 18 jun. 2018a. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-47142018000100306&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142018000100306&lng=pt&tlng=pt). Acesso em: 25 nov. 2019.

\_\_\_\_\_. **As coleções etnográficas guarani do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE/USP)**. 2018b. 308 f. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018b. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/103/103131/tde-03012019-100506/publico/dissertacao\\_original\\_maria\\_da\\_gloria.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/103/103131/tde-03012019-100506/publico/dissertacao_original_maria_da_gloria.pdf). Acesso em: 21 abr. 2022.

LE GOFF, J. **A História Nova**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LEVINSON, J.; NIEUWENHUIZEN, L. Chiefly Feasts: A Collaborative Effort. *In: Loss Compensation: Technical and Philosophical Issues. Objects Specialty Group Postprints, 22nd Annual Meeting, 1994, Nashville.* **Anais** [...]. Nashville: American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1994. p. 9-21.

LÉVI-STRAUSS, C. A obra do Bureau of American Ethnology e suas lições. *In: LÉVI-STRAUSS, C. Antropologia Estrutural Dois*. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. p. 57-68.

LIMA, J. M. *et al.* Observações sobre o processo de patrimonialização dos Kene Huni Kui. *In: CUNHA, M. C.; CESARINO, P. DE N. (ed.). Políticas culturais e povos indígenas*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 219-239.

LIMA, S. C.; SILVA, F. A. Colaboração em Museus: a participação de mulheres asurinís na definição dos critérios de restauração de vasilhas cerâmicas produzidas pelas suas ancestrais. **Museologia & interdisciplinaridade**, Brasília, v. 10, n. 19, jan/jun de 2021. p. 290–304.

LOGAN, W. Voices from the periphery: The Burra Charter in context. **Historic Environment**, Australia, v. 18, n. 1, p. 2-8, 2004.

MAHONY, C.; ROFKAR, T. The Aftermath of Mends: Removing Historic Fabric Tape From Tlingit Basketry. *In: Objects Specialty Group Session, 23, 2016, Washington.* **Anais** [...]. Washington: The American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works, 2016.

MONTEIRO, J. M. As “raças” indígenas no pensamento brasileiro do império. *In: MAIO, M.C.; SANTOS, R.V. Raça, Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1996. p. 14-22.

MORENO, T. *et al.* Integration of tribal consultation to help facilitate conservation and collections management at the Arizona State Museum. **The SAA archaeological record: the Magazine of the Society for American Archaeology**, Pullman, WA, v. 9, n. 2, p. 36-40, 2009.

MOURA, C. E. M. de. **Estou aqui. Sempre estive. Sempre estarei**. Indígenas do Brasil. Suas Imagens (1505-1955). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP, 2012.

MÜLLER, R. P. Duas décadas de projetos de desenvolvimento entre povos indígenas: da resistência às frentes de expansão do capitalismo nacional à globalização e ambientalismo dos anos 90. **Revista de Estudos e Pesquisas (FUNAI)**, Brasília, v. 1, n. 1, p. 181-203, 2004.

\_\_\_\_\_. **Os Asurini do Xingu: História e Arte**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

NUNES, J. P. C. de A. A. Patrimônio cultural, museus e desenvolvimento: conceitos teóricos, políticas públicas e “sociedade civil”. *In*: TEIXEIRA, S. S. **Patrimônio e Museus na contemporaneidade**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2016. p. 27-52.

ODDY, A. Foreword. *In*: ODDY, A. **Restoration: is it acceptable?** London: The British Museum, 1994a. p. 1.

\_\_\_\_\_. Harold Plenderleith and The Conservation of Antiquities and Works of Art. **Intervención: Revista Internacional de Conservación Restauración y Museología**, v. 2, n. 4, p. 56-62, 2011.

\_\_\_\_\_. Restoration - is it acceptable? *In*: \_\_\_\_\_. **Restoration: is it acceptable?** London: The British Museum, 1994b. p. 3-8.

ODEGAARD, N. Changing the Way Professionals Work: Collaboration in the Preservation of Ethnographic & Archaeological Objects. **The Getty Conservation Institute Newsletter**, Los Angeles, v. 20, n. 1, p. 17-20, 2005.

ONCIUL, B. Indigenous peoples and international museology. *In*: ONCIUL, B. **Museums, Heritage and Indigenous Voice: Decolonizing Engagement**. New York: Routledge, 2015. p. 26-44.

PETERS, R. *et al.* Traditional Use and Scholarly Investigation: A Collaborative Project to Conserve the Khipu of San Cristobal de Rapaz. *In*: Preserving Aboriginal Heritage: Technical And Traditional Approaches, september 24-28, 2007, Ottawa. **Anais [...]**. Ottawa: Canadian Conservation Institute, 2007. p.95-100.

PINTO, A. M. V. **O negativo e o positivo: a fotografia entre os Asurini do Xingu**. 2016. 248 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-23032016-153758/>. Acesso em: 21 fev. 2022.

PORTO ALEGRE, M. S. Imagem e representação do índio no século XIX. *In*: GRUPIONI, L. D. B. (ed.). **Índios no Brasil**. 2. ed. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto, 1994. p. 59-72.

REDE, M. Estudos de cultura material: uma vertente francesa. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 8-9, n. 1, p. 281-291, 2001. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-47142001000100008&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142001000100008&lng=pt&tlng=pt). Acesso em: 20 fev. 2020.

RIBEIRO, B. G. Museu e Memória. Reflexões sobre o colecionamento. **Revista de Antropologia**, Pará, v. 30/32, p. 489-510, 1987.

RIBEIRO, B. Os povos que o português encontrou. *In*: RIBEIRO, B. **O índio na História do Brasil**. São Paulo: Global Editora, 2009. p. 17-24.

ROCA, A. Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p. 123-156, abr. 2015. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132015000100123&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132015000100123&lng=pt&tlng=pt). Acesso em: 27 dez. 2018.

RUSSI, A.; ABREU, R. “Museologia colaborativa”: diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas. **Horiz. antropol.** Porto Alegre, ano 25, n. 53, p. 17-46, jan./abr, 2019.

SANTOS, M. C. T. M. Os museus e a busca de novos horizontes. *In*: FÓRUM DE PROFISSIONAIS DE RESERVAS TÉCNICAS DE MUSEUS, 3, 2002, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: COFEM e COREM-BA, 2002. p. 1-22.

SCHWARCS, L. K. M. A Era dos Museus de Etnografia no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do século XIX. *In*: FIGUEIREDO, B. G.; VIDAL, D. G. **Museus: dos gabinetes de curiosidades ao museu moderno**. Belo Horizonte: Argumentum, 2005. p. 113-136.

SHERMAN, D. J. “Peoples Ethnographic”: Objects, Museums, and the Colonial Inheritance of French Ethnology. **French Historical Studies**, Durham, v. 27, n. 3, p. 669-703, 2004.

SILVA, F. A. **As tecnologias e seus significados**: um estudo da cerâmica dos Asurini do Xingu e da cestaria dos Kayapó-Xikrin a partir de uma perspectiva Etnoarqueológica. 2000a. 264 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03122013-165920/publico/2000\\_FabiolaAndreaSilva.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03122013-165920/publico/2000_FabiolaAndreaSilva.pdf). Acesso em: 21 abr. 2022.

\_\_\_\_\_. Ceramic Production Technology among the Asurini of Xingu: Technical choices, transformations and enchantment. **Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology**, v. 16, p. 1-29, 2019. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-3412019000100601&tlng=en](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-3412019000100601&tlng=en). Acesso em: 4 out. 2021.

\_\_\_\_\_. Ceramic technology of the Asurini do Xingu, Brazil: An ethnoarchaeological study of artifact variability. **Journal of Archaeological Method and Theory**, New York, v. 1, n. 3, p. 217-265, 2008a.

SILVA, F. A. **Cultura material e dinâmica cultural**: um estudo etnoarqueológico sobre os processos de manutenção e transformação de conjuntos tecnológicos entre os Asurini do Xingu. São Paulo: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP, 2007.

\_\_\_\_\_. **Cultura material e dinâmica cultural**: um estudo etnoarqueológico sobre os processos de manutenção e transformação de conjuntos tecnológicos entre os Asurini do Xingu. São Paulo Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP, 2008b.

\_\_\_\_\_. Produção e uso da cultura material e formação do registro arqueológico: o exemplo da cerâmica dos Asurini do Xingu. **Revista do CEPA**, Santa Cruz do Sul, v. 24, n. 32, p. 59-110, 2000b.

SILVA, F. A.; GARCIA, L. L. W. G. Território e memória dos Asurini do Xingu: arqueologia colaborativa na T.I. Kuatinemu, Pará. **Amazônica - Revista de Antropologia**, Pará, v. 7, n. 1, p. 74–99, 2015.

SILVA, F. A.; NOELLI, F. S. Mobility and Territorial Occupation of the Asurini do Xingu, Pará, Brazil: An Archaeology of the Recent Past in the Amazon. **Latin American Antiquity**, Reino Unido, v. 26, n. 4, p. 493-511, 2015.

SMITH, L. Collaborative decisions in context: loss compensation in native american museum objects. *In: Objects Specialty Group Session, 22nd Annual Meeting, 1994, Nashville. Anais [...]. Nashville: American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1994. p. 1-8.*

SOUZA, M. S. C. As propriedades da cultura no Brasil central indígena. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Patrimônio Imaterial e Biodiversidade**, Brasília, v. 32, p. 317-335, 2005.

STABLE, C. Maximum Intervention: Renewal of a Maori Waka by George Nuku and National Museums Scotland. **Journal of Conservation and Museum Studies**, Washington, DC, v. 10, n. 1, p. 8-18, 2 abr. 2012. Disponível em: <http://www.jcms-journal.com/articles/10.5334/jcms.1011202/>. Acesso em: 15 mar. 2021.

SULLY, D. **Decolonising conservation**: caring for Maori meeting houses outside New Zealand. Walnut Creek: Left Coast Press, 2007.

SZMELTER, I. Theory and practice of preservation of modern and contemporary art: complex tangible and intangible heritage. *In: SCHÄDLER-SAUB (ed.); WEYER, A. (ed.). Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art: reflections on the roots and the perspectives.* London: Archetype Publications : Hornemann Institute, 2010. p. 101-109.

The Australia Icomos Charter For Places Of Cultural Significance. **The Burra Charter**. Burwood: Australia ICOMOS Incorporated: International Council on Monuments and Sites, 2013. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/The-Burra-Charter-2013-Adopted-31\\_10\\_2013.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/The-Burra-Charter-2013-Adopted-31_10_2013.pdf). Acesso em: 21 abr. 2022.

VASCONCELLOS, C. de M. Museus Antropológicos e Universitários: por um novo diálogo junto ao público. *In: CURY, Marília Xavier (coord.); VASCONCELLOS, Camilo de Mello (coord.); ORTIZ, Joana Montero (coord.). Questões indígenas e museus: debates e possibilidades.* Brodowski, São Paulo: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura (SEC), 2012. (Coleção Museu Aberto). p. 129-136.

VASCONCELOS, M. L. C. **Conservação de Coleções Indígenas: (re)pensando os processos de intervenção a partir das práticas colaborativas em museus etnográficos.** Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

VAZ, I. **Sobre a Musealidade.** 2017. 102 f. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/103/103131/tde-15122017-080610/>. Acesso em: 21 abr. 2022.



VIEIRA, A. C. D.; CURY, M. X.; PETERS, R. F. Saving the present in Brazil perspectives from collaborations with indigenous museums. *In: Objects From Indigenous And World Cultures. Icom-Cc 18th Triennial Conference Paris: International Council Of Museums, 2017, Copenhagen. Anais [...]. Copenhagen: J. Bridgland, 2017. art. 1201.*

VIEIRA, M. C. A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 25, n. 53, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/Kyt7B78FryqpJ4pnDyJ8pqt/?lang=pt>. Acesso em: 21 abr. 2022.

VIÑAS, S. M. **Teoría Contemporánea de la Restauración**. Madri: Síntesis, Madrid, 2003.

WARD, P. **La conservación del patrimonio: carrera contra reloj**. Marina del Rey: The Getty Conservation Institute, 1986.

WHARTON, G. Indigenous claims and heritage conservation: an opportunity for critical dialogue. **Public Archaeology**, Londres, v. 4, n. 2-3, p. 199-204, 19 jan. 2005. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1179/pua.2005.4.2-3.199>. Acesso em: 27 jan. 2020.

WILLIAMSON, L. The Treatment of a Haida Totem Pole: All Things Considered? *In: OBJECTS SPECIALTY GROUP SESSION*, 6, 1999, St. Louis. **Anais [...]**. St. Louis: American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1999. p. 2-10.

WRIGHT, R. Da atribuição de valores às tradições religiosas indígenas. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Patrimônio Imaterial e Biodiversidade**, Brasília, v. 32, p. 245-253, 2005.

### *Figuras*

FERREZ, Marc. **[Exposição Antropológica Brasileira [Iconográfico]: artefatos e aspectos da vida indígena]**. Rio de Janeiro: [s. n.], 1882. Disponível em: [http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo\\_sophia=8250](http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=8250). Acesso em: 6 dez. 2021.

FROSCHAUER, J. “Imagem do Novo Mundo”, xilogravura aquarelada à mão de Johann Froschauer, c. 1505, publicada em *Mundus Novus*, de Américo Vespúcio. **Estadão**, São Paulo, 08 Mai. 2015. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/galerias/literatura,brasil-uma-biografia,15542>. Acesso em: 12 fev. 2022.

ÍNDIA TARAIRIU (TAPUIA). *In: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021a. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24485/india-tarairiu-tapuaia>. Acesso em: 6 dez. 2021.

ÍNDIA TUPI. *In: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021b. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14526/india-tupi>. Acesso em: 6 dez. 2021.

MAXIMILIAN, Prinz von Wied. **Physionomies caractéristiques de quatre Botocudes avec la tête d'une Momie [1 gravura]**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1822. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19732/physionomies-caracteristiques-de-quatre-botocudes-avec-la-tete-dune-momie>. Acesso em: 24 fev. 2022.

#### *Matérias Jornalísticas*

MUSEUM VICTORIA. Bunjilaka Aboriginal Cultural Centre: Major New Exhibition Project. **Bunjilaka Aboriginal Cultural Centre Redevelopment**, Melbourne, jun. 2012. Disponível em: <https://universalpeace.net.au/wp-content/uploads/Bunjilaka-Overview.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2020.

GONZALES, Carolyn. UNM alumna Rina Swentzell has died. **UNM Newsroom**, Albuquerque, 2 nov. 2015. Disponível em: <https://news.unm.edu/news/unm-alumna-rina-swentzell-has-died>. Acesso em: 6 nov. 2020.

REDAÇÃO JC. USP não tem solução para as construções paralisadas. **Jornal do Campus**, São Paulo, 7 jun. 2018. Disponível em: <http://www.jornaldocampus.usp.br/index.php/2018/06/usp-nao-tem-solucao-para-as-construcoes-paralisadas/>. Acesso em: 11 nov. 2021.

#### *Websites*

BRUCE BERNSTEIN. *In*: **RESEARCHGATE**. [S. l.]: ResearchGate, 2020. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Bruce-Bernstein-2>. Acesso em: 7 nov. 2020.

CARTAS PATRIMONIAIS. *In*: **INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL**. Brasília: IPHAN, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>. Acesso em: 21 abr. 2022.

CLIMATOLOGIA CAMPINAS. *In*: **CEPAGRI – TEMPO E CLIMA UNICAMP**. Campinas: CEPAGRI, 2021. Disponível em: <https://www.cpa.unicamp.br/graficos>. Acesso em: 29 nov. 2021.

HISTORY. *In*: **THE BRITISH MUSEUM**. London: The British Museum, 2019. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/history>. Acesso em: 4 jan. 2019.

INTERNATIONAL MUSEUMS OFFICE (IMO). *In*: **UNESCO ARCHIVES ATOM CATALOGUE**. [S. l.]: UNESCO, 2019. Disponível em: <https://atom.archives.unesco.org/international-museums-office-imo>. Acesso em: 4 fev. 2019.

MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Página inicial**. São Paulo: MAE/USP, 2021. Disponível em: <https://mae.usp.br/>. Acesso em: 12 nov. 2021.

**ANEXO – Conjuntos artefatuais que compõem a coleção Asurini do Xingu formada pela antropóloga Regina Pólo Müller**

**1 ADORNOS CORPORAIS**

1.1 Adornos da cabeça

Aros de cabeça



Brincos



Labretes



Tiaras de algodão



## 1.2 Adornos do tronco

### 1.2.1 Colares

Colares de sementes



Colares de ossos e dentes de animais



Pingentes dorsais



Bandoleiras



Cintos



**2 ADORNOS DOS MEMBROS**

Braçadeiras



Pulseiras



### 3 INSTRUMENTOS MÚSICAIS

Flautas



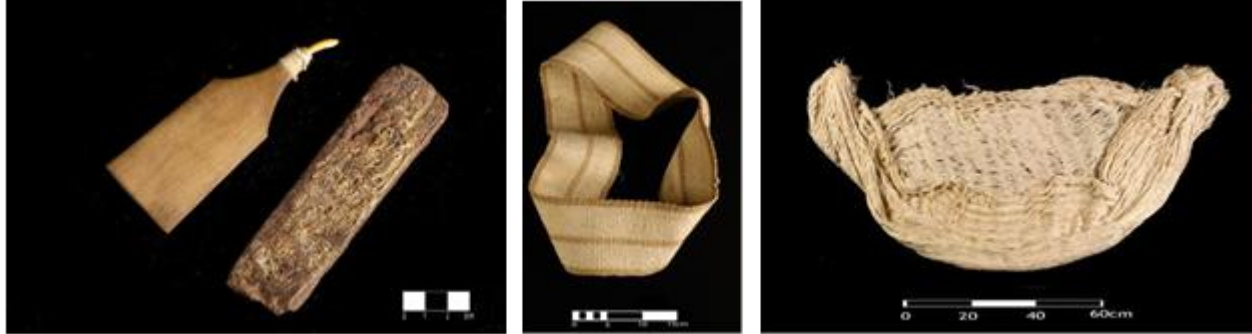
Chocalhos





#### 4 UTENSÍLIOS E FERRAMENTAS

Utensílios de preparação do corpo ou toucador



Utensílios de guarda e serviço de alimentos

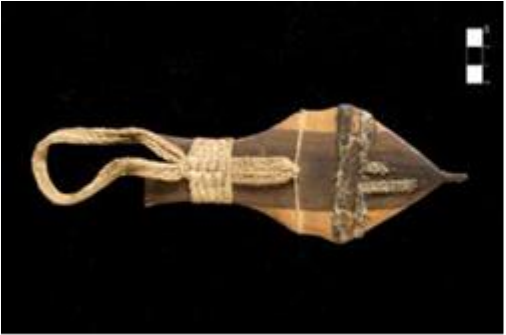




Ferramentas



Objeto ritual



Armas



Flechas



## 5 TRANÇADOS

Cestos cargueiros



Cestos estojiformes



Cestos vasiformes



Cestos platformes



Peneiras



Abanadores

