

DE MERCADORIA A PATRIMÔNIO NACIONAL: ARTE E TECNOLOGIA INDÍGENA NA FORMAÇÃO DE UMA COLEÇÃO PARA O MUSEU NACIONAL (1979 – 1981)

Bianca Luiza Freire de Castro França¹
PPACT/MAST

Resumo: O texto apresenta uma análise da produção e circulação de objetos indígenas e dos conceitos de arte e tecnologia atribuídos a estes objetos no contexto da formação de uma coleção etnográfica pelo antropólogo João Pacheco de Oliveira para o Museu Nacional do Rio de Janeiro entre 1979 e 1981.

Palavras-chave: Coleção. Coleções etnográficas. Ticuna. Museu Nacional. Arte indígena.

DE MERCADERÍA A PATRIMONIO NACIONAL: ARTE Y TECNOLOGÍA INDÍGENA EN LA FORMACIÓN DE UNA COLECCIÓN PARA EL MUSEO NACIONAL (1979 - 1981)

Resumén: *El texto presenta un análisis de la producción y circulación de objetos indígenas y de los conceptos de arte y tecnología atribuidos a estos objetos en el contexto de la formación de una colección etnográfica por el antropólogo João Pacheco de Oliveira para el Museo Nacional de Río de Janeiro entre 1979 y 1981.*

Palabras clave: *Colección. Colecciones etnográficas. Ticuna. Museo Nacional. Arte indígena.*

¹ Possui graduação em Licenciatura em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UniRio (2015) e Especialização em Sociologia pela Universidade Cândido Mendes – UCAM (2017). Atualmente é mestranda no curso de Mestrado Profissional em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia do Museu de Astronomia e Ciências Afins (PPACT/MAST), atuando como auxiliar de pesquisa do antropólogo João Pacheco de Oliveira (PPGAS/Museu Nacional / UFRJ). Email: bianca.castro.franca@gmail.com.

DE MERCADORIA A PATRIMÔNIO NACIONAL: ARTE E TECNOLOGIA INDÍGENA NA FORMAÇÃO DE UMA COLEÇÃO PARA O MUSEU NACIONAL (1979 – 1981)

Introdução²

Partindo da formação de uma coleção de objetos dos indígenas Ticuna, pelo antropólogo João Pacheco de Oliveira, para o Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional este trabalho busca analisar os sentidos atribuídos a estes objetos levando em conta uma dinâmica que associa processos comerciais, construção de patrimônios e identidades étnicas.

Para isso, se apropria de um diálogo profícuo entre História e Antropologia, apresentando o contexto de produção dos objetos pelos indígenas e explorando as discussões acerca da produção artesanal, com uma análise do conceito de arte indígena, partindo da premissa de que arte é um conceito ocidental e europeu. A arte indígena é uma expressão pela qual designamos a produção dos povos com esta denominação, ligada a certa utilidade, porém, com interesse de atingir alguma precisão estética.

Em seguida serão exploradas as condições de realização da pesquisa e coleta dos objetos para o Museu, indicando os sujeitos envolvidos, seus objetivos e resultados; por fim, será traçada e discutida a trajetória destes objetos, das mãos dos artesãos indígenas à reserva técnica do Museu Nacional, através do conceito de *vida social*³ dos objetos.

Espera-se com isso, problematizar os possíveis caminhos dos objetos indígenas no contexto contemporâneo de afirmações étnicas e as conexões possíveis entre objetos, arte, museus, patrimônio, memórias e identidades étnicas.

² O presente artigo foi retirado de um dos capítulos da monografia de conclusão de curso intitulada “*De mercadoria a Patrimônio Nacional: formação de uma coleção Ticuna no contexto da antropologia brasileira (1979 - 1981)*” apresentada à Escola de História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio) em dezembro de 2015, sob orientação da Dr^a Rita de Cássia Melo Santos. Esta monografia foi escrita como um dos objetivos finais de pesquisa de Iniciação Científica (FAPERJ) no Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional (2014 – 2015), coordenada pelo antropólogo Dr. João Pacheco de Oliveira (PPGAS – MN/UFRJ) no projeto “*Memórias Étnicas e Museus Etnográficos: Uma releitura sobre o Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional/ UFRJ*”.

³ APPADURAI, 2008.

Os indígenas e a produção de objetos

A consideração da arte indígena traz à tona uma problemática relacionada a forma como entendemos e operamos o conceito de arte. Esta questão, fundamental para definição tanto da arte indígena como da arte no sentido tradicional, traz a definição de 'arte' como uma atividade que cria uma série de objetos que, "ao circular dentro de determinados contextos, passam a ser considerados 'especiais': nos contextos do ateliê do artista, do museu, da galeria de arte, estes objetos são admirados, analisados, fotografados e comercializados."⁴.

Arte é aquilo que as pessoas, ou ao menos um certo grupo de pessoas, acreditam ser arte. O estudo das artes indígenas revela uma questão inversa, que "[...] indaga acerca das razões pelas quais existe esta necessidade de se considerar a produção dos povos indígenas – como outros povos, igualmente distantes da experiência artística europeia – como arte."⁵

O conceito de arte é um conceito ocidental de raiz europeia. Se o utilizarmos para falar de coisas que foram produzidas por outras culturas, que não possuem esse conceito de arte, é porque necessitamos incluir outras formas de conceber atividades artísticas em nossas próprias definições. É necessário incluir neste nosso conceito ocidental as artes das práticas sociais, que envolvem a produção e a apreciação dos objetos e dos fenômenos estéticos que não se desvinculam da realidade cultural da sociedade.

De acordo com a visão antropológica, o processo estético não é inerente ao objeto, ele está ancorado na ação humana.

O produtor, a plateia e o objeto interagem dinamicamente, cada um contribuindo para a experiência, que é, ao mesmo tempo, estética e artística. Cabe perguntar até que ponto esses valores são culturalmente condicionados e até que ponto são algo humanamente mais universais. (VIDAL, 1992)

Segundo Vidal⁶, de modo geral, para a antropologia interessa o culturalmente definido, sem que, no entanto, descarte -se as possibilidades de investigação a partir de conceitos elaborados pela psicologia, pela teoria da comunicação ou pela estética.

⁴ MENESES, 1983 *apud* NUNES, 2011, p.145.

⁵ NUNES, 2011, p.146.

⁶ VIDAL, 1992.

Berta Ribeiro⁷ aponta o interesse de etnólogos e antropólogos pela investigação de uma produção artesanal para fins outros que não os da subsistência: “[...] estudar o conjunto da parafernália que identifica o indivíduo e o grupo como uma linguagem visual, um código, uma iconografia.”

O que é postulado não é tanto a valorização das dimensões estéticas das obras, ou simplesmente uma descrição formal, mas sim suas relações entre expressão e conteúdo; forma e significado. Ou seja, formas que remetem a referências que lhes são exteriores, como: sistemas de organização social, mitos e papéis rituais. “Trata-se, portanto da exteriorização material de ideias e conceitos que podem ser decodificados, ou melhor, interpretados segundo o contexto cultural em que se inserem.”⁸

Darcy Ribeiro⁹ define arte indígena como uma expressão pela qual designamos certas criações indígenas conformadas de acordo com padrões prescritos, geralmente para servir a usos práticos, mas buscando perfeição. Nem todas as criações alcançam o alto grau de rigor formal e estético, mas algumas se destacam pela beleza. Desta forma, as criações indígenas não estão dissociadas de seu aspecto utilitário, mas o padrão tecnológico formal e o rigor nestas criações fazem com que sejam consideradas arte por seu valor estético.

Assim é porque a característica distintiva da arte é ser mais um modo do que uma coisa, mais forma que conteúdo, mais expressão do que entidade. Suas criações se apresentam como um conjunto estilizado de modos de fazer certas coisas, de contar uns casos, de cantar e de dançar. O que caracteriza a arte índia, entre as artes, é este modo generalizado de fazer todas as coisas com uma preocupação primordialmente estética. (RIBEIRO, Darcy, 1986, p.30)

Para o autor¹⁰, o emprego social da tecnologia na produção destes objetos está na questão do modo artístico. O saber técnico, este imperativo, é estendido nas demais criações culturais com certo conservadorismo nas formas. Ou seja, há fixidez pautada nos estilos artísticos, mesmo que sofram transformações graduais e lentas no padrão produtivo, como pode se observar de forma implícita nas produções tribais comparadas em coleções museológicas.

⁷ RIBEIRO, Berta G., 1986, p.15.

⁸ RIBEIRO, Berta G., op.cit., loc.cit.

⁹ RIBEIRO, Darcy, 1986, p.30.

¹⁰ Idem.

A arte indígena compreende as técnicas, o emprego de determinadas matérias-primas e um repertório de elementos de decoração que às vezes são privativos de elementos residenciais, grupos domésticos ou dos indivíduos. O conjunto desses procedimentos técnicos seletivos contém as informações de caráter estético, social e étnico, constituindo um estilo tribal correspondente a uma área da cultura.

Há diferença entre os objetos únicos criados por especialistas, dentro da categoria de coisas destinadas a coleções privadas ou museus. No mundo indígena, tal diferença é vista pelo etnólogo, que reconhece e colhe os objetos artísticos, não pelos índios, que os têm usado junto com todos os outros utilitários, apesar de apreciarem esteticamente a perfeição dos gêneros que expressam o padrão tradicional do artesanato. Nenhum indígena coleciona os objetos artísticos, o objeto para o indígena retrata quem o fez e lembra o período em que foi feito, “[...] é tido, retido, mas não colecionado [...]”¹¹.

O artista indígena não se vê artista, nem a comunidade o percebe como tal. Ele é um homem comum com deveres sociais como todos os outros, porém com saberes técnicos para seguir com a produção de utilitários tribais, alcançando as formas tradicionais. “O importante para os índios não é deter o objeto belo, mas ter os artistas ali, fazendo e refazendo a beleza hoje, ontem, amanhã e sempre.”¹²

Berta Ribeiro¹³ nos aponta para a motivação indígena diante da produção de bens artesanais com o intuito de trocar por bens industriais e, também, para a existência de um público comprador, cada vez mais interessado na aquisição do artesanato indígena.

Para a autora, há controvérsias entre antropólogos, missionários, indigenistas sobre os benefícios e malefícios de uma produção artesanal indígena para o comércio: a produção de artesanato para um comprador estranho à cultura tribal pode deturpar e até mesmo degenerar a arte indígena enquanto expressão estética, estilística e cultural, uma vez que a produção mercantil está introduzindo o uso de materiais heteróclitos no artesanato indígena como miçangas, anilinas e fios industriais; e a reificação de objetos religiosos e cerimoniais confeccionados para a venda pode desmistificar o código simbólico e a cosmovisão a eles associados.

¹¹ RIBEIRO, Darcy, op.cit., loc.cit.

¹² Idem.

¹³ RIBEIRO, Berta G., 1983.

Mas apesar de tais malefícios, dentre muitos outros, como a desigualdade entre retribuição e pagamento *versus* tempo e esforço de produção do artesanato, Berta¹⁴ salienta que a destinação mercantil salvou, em vários casos, o artesanato de diversas tribos, como reforço de identidade étnica.

Um aspecto que deve ser realçado segundo a autora, é de que a produção artesanal indígena permite ao índio a oportunidade de exercer atividade que já está habituado e que faz parte de seu patrimônio cultural, inibindo sua saída da comunidade como trabalhador braçal e lhe garantindo renda que é julgada superior ao que auferiria enquanto empregado em empreendimentos regionais.

Portanto, a produção de artesanato neste caso, não é vista como um mal em si, tendo seus piores aspectos no fato de introduzir modificações na divisão tradicional de trabalho entre os sexos, na interferência no sistema de trocas e no fato de “coisificar” objetos rituais e exaurir a matéria-prima para confecção destes. O maior dos males apontados é a exploração do trabalho indígena e do pagamento irrisório por seus produtos.

Darcy Ribeiro¹⁵ também fala da “avalanche civilizatória”, que impacta as sociedades tribais, atrelando homens e mulheres à economia de mercado, e do engajamento dos indígenas na sociedade de classes, transpondo as artes autônomas indígenas nas artes do invasor. Da “civilização”, as artes indígenas receberam três contribuições: dois novos materiais e o estímulo revigorador. Ou seja, as miçangas de louça colorida, pelas quais os índios desde os primeiros contatos consideravam como o “ouro do branco”; as anilinas, substituindo as tinturas indígenas; e o incentivo, consistindo no interesse que algumas criações indígenas despertavam ao mercado turístico. Por esta via, surgem os primeiros artesãos indígenas especializados em peças estereotipadas para o mercado.

Etnografia e emprego social da tecnologia

No Museu Nacional, sob a guarda do Setor de Etnologia e Etnografia, encontram-se coleções etnográficas compostas por objetos de cultura material. Estas apresentam uma grande heterogeneidade, considerando-as quanto à sua

¹⁴ Idem.

¹⁵ RIBEIRO, Darcy, op.cit.

origem geográfica¹⁶ e quanto ao tipo de material empregado na sua constituição (cerâmica, tecelagem, madeira, plumária, etc.).

São estas coleções, juntamente com as de Antropologia Biológica e Arqueologia, que conferiram às exposições do Museu Nacional sua capacidade de inscrever a diversidade humana no painel mais amplo da natureza e de sua evolução¹⁷. Além de ter sido o primeiro conjunto do gênero a se constituir no Brasil, é ainda hoje, o mais importante acervo etnográfico existente em nosso país, deixando o Museu Nacional em situação destacada.

O Museu tornou-se um centro polarizador de pesquisadores nacionais e estrangeiros que aqui se sediavam para a organização de suas viagens e expedições, propiciando a acumulação de um extenso e único acervo sobre a diversidade cultural implícita no processo de construção da nacionalidade¹⁸. Esse status deve-se pelas atividades científicas e pelos amplos debates desenvolvidos por pesquisadores como João Batista de Lacerda, Roquete Pinto, Heloísa Alberto Tôrres e Luiz de Castro Faria, que criaram o Departamento de Antropologia e também por vezes ocuparam a Direção do Museu Nacional.

Dentre as muitas pesquisas que contribuíram para o quadro de produção deste Museu, está o projeto “*Etnografia e emprego social da tecnologia*” que ocorreu em convênio¹⁹ com a FINEP – Financiadora de Estudos e Projetos e o Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional, entre 01 de junho de 1979 a 30 de setembro de 1981.

O projeto contava com a coordenação da Professora Maria Heloísa Fenelón Costa, na época curadora do setor desde 1964, e com o subcoordenador, então professor assistente, João Pacheco de Oliveira (ambos ligados ao Departamento de Antropologia do Museu Nacional e ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social). Ainda havia a participação de Ana Margarete Heye (contratada pela FUJB – Fundação Universitária José Bonifácio), Ricardo Gomes Lima e das estagiárias e

¹⁶ O acervo é composto por 42 mil itens: estima-se 30.000 itens originários de povos indígenas brasileiros. Os demais conjuntos são compostos por 700 itens africanos, 600 asiáticos, 300 da Oceania, e objetos, em menor quantidade, das Américas do Norte, Central e do Sul.

¹⁷ O MUSEU NACIONAL, 2007.

¹⁸ “O Museu Nacional, inclusive a sua sede palaciana, com o acervo de coleções e de trabalhos científicos que o tornaram mundialmente consagrado, é sobretudo uma realização da república.” (CASTRO FARIA, 1993, p. 78)

¹⁹ Convênio Finep (B/40/79/190/00/00).

bolsistas de Iniciação Científica CNPq Lúcia da Silva Bastos e Fátima Regina Nascimento Silva.

Fátima Nascimento²⁰, aponta em sua tese que:

[...] a professora Fenelón se dedicava, de uma forma mais ampla, à etnografia completa dos grupos estudados, tendo como ênfase as produções estéticas. A professora Berta Ribeiro, por outro lado, se preocupava mais diretamente com os aspectos tecnológicos do estudo da cultura material e com suas posteriores imbricações ecológicas. [...] Deslocando-se das preocupações mais diretas com a cultura material, existia, no setor, o projeto do professor João Pacheco junto aos Tikuna, que, nesse momento, também contava em sua equipe com pessoas diretamente envolvidas com cultura material, como Jussara Gruber. Embora o professor João Pacheco não tivesse como área de interesse direta de suas pesquisas cultura material, empreendeu esforços no sentido de formar uma considerável coleção Tikuna.

O projeto tinha como um dos vários objetivos, o estabelecimento de pesquisas etnográficas entre populações indígenas e regionais, dando os primeiros passos para a implantação de um *Centro de Pesquisas Etnográficas* no Museu Nacional. Em relatório referente aos trabalhos do convênio, com a FINEP, Ricardo Gomes Lima²¹, diz que o

[...] projeto de etnografia e emprego social da tecnologia tinha como objetivos a preservação da memória brasileira através da salvaguarda, estudo e enriquecimento das coleções etnográficas; o exercício da função cultural e educativa de torná-las acessíveis ao público e especialistas de diferentes campos; e a formação de pessoal habilitado à preservação desse parâmetro, e ainda, necessário para o desempenho da pesquisa científica.

Como um de seus objetivos, previa o desenvolvimento de atividades relacionadas à curadoria das coleções etnográficas tendo como seus principais eventos em área técnica a dinamização do laboratório de restauração, sob responsabilidade do Professor Assistente Geraldo Pitaguary; reorganização da área física do Setor de Etnologia e a continuidade do inventário geral do acervo etnográfico. Essas atividades foram iniciadas em convênio anterior em 1977²², continuadas e ampliadas no segundo convênio de 1979 a 1981.

²⁰ NASCIMENTO, 2009.

²¹ Relatório Geral do projeto Etnografia e emprego social da tecnologia, 1979 - 81, p.17-20.

²² Convênio Finep (382 CT).

O projeto, como citado, previa pesquisas etnográficas entre populações indígenas e regionais e para isso foi dividido em áreas gerando quatro subprojetos:

Subprojeto I – “*Corpus Etnográfico do Alto Xingu*” que se caracterizou por atividade própria da reserva técnica com organização de fichários e montagem de catálogo;

Subprojeto II – “*Etnologia e Etnografia dos Karajá*”, este projeto contribuiu para a ampliação do conhecimento etnográfico dos Karajá. A equipe empenhou-se em estudos de técnicas e identificação de materiais concernentes a ergologia, quer se tratando da construção de casas, quer referido ao artesanato, como plumária e trançado. A pesquisa foi realizada com a preocupação de efetuar registros etnográficos cuidadosos que pudessem esclarecer quanto à transformação sobrevinda do artesanato Karajá em consequência do contato entre indígenas e agentes da sociedade nacional;

Subprojeto III – “*Corpus Etnográfico do Alto Solimões*”, que será tratado mais a frente; e,

Subprojeto IV – “*Artesanato em Paraíba do Sul, Rio de Janeiro*”. Coordenado por Ana Margarete Heye, que também prestou serviços administrativos, colaborando com a coordenação geral do projeto. Contou, também, com a atuação da consultora e pesquisadora Lélia Coelho Frota da Fundação Nacional Pró-Memória. Este subprojeto teve o mérito de iniciar no Museu Nacional o estudo etnográfico de populações regionais dando ênfase à cultura material, além de incidir a pesquisa sobre a área até então pouco conhecida no Brasil, no âmbito da produção artesanal.

Nas atividades de curadoria, foi incluída a organização de um fichário para catálogo bibliográfico com 193 fichas correspondendo ao mesmo número de títulos bibliográficos concernentes a estudos de cultura material no estado do Rio de Janeiro. Houve também, colaboração no inventário geral etnográfico, no que se refere ao material regional brasileiro, com exceção do estado da Bahia. A equipe também inventariou, imunizou e acondicionou em torno de 1.758 peças.

O projeto “*Etnografia e emprego social da tecnologia*” beneficiou-se também do apoio do chefe do Departamento de Antropologia, Professor Adjunto Anthony Seeger e seu chefe substituto do Departamento de Antropologia, Professor Adjunto Tarcísio Torres Messias. As mudanças adotadas no processo de revitalização do setor vieram ao encontro da satisfação das necessidades, na época, e criaram uma

infraestrutura que permitiu desenvolver diversos trabalhos ligados às coleções etnográficas, dentre esses, a divulgação do acervo através da montagem de exposições.

Corpus Etnográfico do Alto Solimões

“*Corpus Etnográfico do Alto Solimões*” é o terceiro subprojeto de pesquisa que fez parte das atividades desenvolvidas, entre julho de 1979 e junho de 1981, ligadas ao projeto “*Etnologia e Emprego Social da Tecnologia*”. No texto do relatório técnico²³, foi indicado que o subprojeto possuiria três linhas de investigação, abrangendo: pesquisa de natureza histórica (documental e bibliográfica) e ergológica quanto ao trabalho de campo.

O trabalho de campo teria finalidades específicas, embora em vários aspectos contribuísse para melhor desempenho das outras duas atividades, ampliando de forma significativa o acervo amazônico das peças etnográficas do setor e fornecendo subsídios para uma história oral da região do Alto Solimões. Dentre seus objetivos previa a constituição de uma coleção etnográfica composta de 118 peças procedentes dos indígenas Ticuna, como resultado de pesquisa de campo realizada por João Pacheco e Ana Lúcia Lobato de Azevedo.

Segundo João Pacheco²⁴, a intenção primária da pesquisa em campo era retomar o contato com as comunidades indígenas Ticuna, as quais haviam sido objeto de estudo realizado nos anos de 1974 e 1975, resultando na dissertação “*As facções e a ordem política em uma reserva Tükuna*”, apresentada por João Pacheco de Oliveira em 1977 na Universidade de Brasília – UnB.

A reaproximação deveria ser feita através de um levantamento da situação dos aldeamentos Ticuna da área, atualizando as informações e corrigindo interpretações anteriormente avançadas sobre o faccionalismo Ticuna; a relevância política das ideologias religiosas; as condições econômicas e políticas que direcionavam o contato entre índios e brancos.

Um estudo intensivo da política Ticuna em período mais extenso de campo, a partir do segundo semestre de 1981, com permanência em diferentes aldeamentos para comparação, foi desenvolvido apoiando-se na atualização de dados trazidos na

²³ Relatório do projeto Corpus Etnográfico do Alto Solimões. Museu Nacional. 1979 – 81.

²⁴ *Ibidem*, p. 01 - 08.

segunda fase do campo tendo viabilidade material na continuidade do convênio FINEP de 1981 em 1982²⁵.

Pela primeira vez ia ao campo com recursos específicos para a pesquisa que procediam do Convênio FINEP/Setor de Etnografia, em projeto mais amplo coordenado pela professora Maria Heloísa Fenelón Costa, com quem aprendi como formar minha primeira coleção etnográfica e a valorizar bastante a documentação visual (fotos e desenhos) obtida. (OLIVEIRA, 1999, p. 229)

As atividades de pesquisa tiveram início do dia 15 de julho de 1979, com equipe composta por: João Pacheco de Oliveira (coordenador), Marisa de Carvalho Soares; Maria Josefina Cardoso de Oliveira; Maria Jussara Gruber (participação de julho de 1980 até o final do projeto como bolsista CNPq de aperfeiçoamento – projeto de pesquisa sobre “*Arte e tecnologia dos índios Tükuna*”); Ana Lúcia Lobato de Azevedo (participação de agosto de 1980 até o final do projeto como bolsista CNPq); Carlos Augusto da Rocha Freire (participação de outubro de 1980 a janeiro de 1981 na condição de pesquisador contratado); Antonio Carlos de Souza Lima (participação de abril a junho de 1981 como pesquisador contratado).

Ao longo do projeto, foram visitadas onze comunidades indígenas: Umariáçu; Belém do Solimões; Nova Esperança; Piranha; Barreira; Palmares; Bananal; Vendaval; São Domingos (I); São Domingos (II) e Campo Alegre. O trabalho de campo, entre janeiro e março de 1979, resultou um conjunto de dados classificados em seis tipos:

O discurso gravado dos informantes (foram gravadas treze horas de fitas cassete, contendo entrevistas com os principais líderes, “capitães”, dos maiores aldeamentos Ticuna visitados); o registro fotográfico (durante a pesquisa foram utilizados 28 filmes fotográficos, onze dos quais se compõem de fotos coloridas, nove de fotos em preto e branco e oito com slides); diários de campo (foram redigidos quatro cadernos, registrando as atividades diárias de cada pesquisador); coleção etnográfica (no curso da viagem foi constituída uma coleção etnográfica composta de 118 peças destinadas a ampliar o acervo Ticuna do Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional); desenhos espontâneos (foi coletado para o arquivo iconográfico do Setor de Etnologia e Etnografia um conjunto de 48 desenhos espontâneos) e material de arquivo (foi consultado o arquivo do P.I. - Posto

²⁵ Projeto “*O contato interétnico no Alto Solimões*”.

Indígena Vendaval), sendo lidos todos os relatórios existentes e feitas anotações minuciosas sobre cada um. Foram transcritos ao todo 27 documentos (relatórios, ofícios, cartas, etc.), bem como copiados 13 quadros estatísticos sobre composição demográfica de várias comunidades Ticuna.

A primeira tarefa apontada no projeto²⁶ foi definida como o contato com os catálogos de entrada de peças, a consulta ao livro de Tombo e reunião com o restaurador do setor, Professor Assistente Geraldo Pitaguary para tomar conhecimento da organização das coleções, classificações das peças, dentre outros. Desta tarefa foi possível analisar o levantamento bibliográfico das peças do Alto Solimões e traçar os desdobramentos de pesquisa.

As peças do Alto Solimões apresentavam-se como armazenadas e arroladas de diversas formas. Costumavam estar em baús de metal e com tombamento no catálogo geral dividindo-as assim:

1 – “Amazônia” ou “região norte-amazônica”, o que tornava difícil sua localização de acordo com procedência por tribo. João Pacheco²⁷ indica que tal fato se explica por esta parte do acervo ter sido fragmentariamente estudada até o momento, década de 1980, faltando identificação segundo a procedência. Portanto, recorreram inicialmente a uma análise comparativa das peças, de acordo com as informações bibliográficas disponíveis;

2 – Outros rótulos ou indicações mais específicas da proveniência do material coletado, como por região: Rio Yucaialy, Rio Negro, Rio Içá etc. Tal indicação recorre aos rios de onde a peça procede, porém não identifica segundo procedência tribal. Algumas peças foram identificadas por tribo: Tikuna, Kunibo, Kokama etc. Existindo ainda algumas peças classificadas de forma ainda mais geral, o caso das que a única informação se refere a “índios do Brasil”.

Jussara Gruber, no tópico “*Aspectos da composição do acervo*”²⁸, descreve a formação do acervo Ticuna por épocas, esclarecendo melhor as formas de aquisição e classificação deste acervo, que foi considerado pela mesma como “*um dos mais significativos conjuntos de artefatos indígenas do acervo do Museu Nacional*”²⁹.

²⁶ Relatório do projeto Corpus Etnográfico do Alto Solimões. Museu Nacional. Setor de Etnologia e Etnografia, UFRJ, 1979 – 81.

²⁷ Relatório do projeto Corpus Etnográfico do Alto Solimões, 1979 – 81, p. 01-08.

²⁸ Ibidem. p. 231-245.

²⁹ Se destacando pelo vulto numérico de 788 objetos, contando com os que dariam entrada no ano de 1981, provenientes do trabalho de campo deste subprojeto. Em levantamento feito por mim nos anos

Além de seu vulto numérico, Gruber argumenta que o acervo se destaca pela representatividade dos modos de vida dessa tribo no que se refere à subsistência, adorno e ritual, reunindo uma totalidade dos itens de cultura material do grupo e cobrindo vasto período da história Ticuna.

Para procurar reunir de forma padronizada as informações disponíveis sobre cada peça do acervo, a equipe decidiu preparar uma ficha com informações de número de entrada das peças, data da entrada, forma de aquisição, procedência, descrição da peça e localização no acervo. Esta ficha seria testada numa etapa prévia do levantamento, sendo depois modificada para uma versão definitiva, com mais outras informações.

Os critérios de coleta dos indivíduos e instituições que doaram ou venderam artefatos Ticuna ao Museu Nacional, segundo Jussara Gruber, não puderam ser avaliados com precisão por faltar informações a respeito de muitos deles, especialmente no tocante às suas motivações e os destinos desse material. A situação pode ser verificada nas peças mais antigas, do século XIX, que foram coletadas por pessoas que percorriam a área do Alto Solimões com diversos interesses, ou que obtinham esses objetos por intermediários e depois doavam ao Museu Nacional, para quem melhor fizesse uso dos mesmos.

Em outros casos, no início do século XX, como o do etnógrafo Curt Nimuendajú que, tendo estudado o grupo por anos, possuía coleções, em 1941 e 1942, de padrões etnográficos bem delineados. A importância de Nimuendajú e de suas doações se dá ao nível qualitativo e quantitativo, já que suas coleções correspondem a 42%³⁰ do total de peças do acervo Ticuna.

Outra hipótese apresentada, ainda no relatório de Jussara Gruber³¹, é de que uma terceira fase do colecionamento pode ser marcada por pesquisadores que procuravam outros aspectos da sociedade Ticuna e recolhiam as peças a partir de novas óticas, ou seja, o material disponível durante a permanência em campo nas aldeias e, em muitos casos, fabricado para a venda. Como é o caso da coleção de

de 2014 e 2015, verifiquei que o acervo Ticuna compreende 962 peças, 114 a mais que o levantamento de Jussara Gruber na década de 1980.

³⁰ No mesmo levantamento que fiz entre 2014 e 2015, foi contado um total de 392 peças Ticuna registradas como coletadas por Curt Nimuendajú entre 1941 e 1942.

³¹ Relatório do projeto Corpus Etnográfico do Alto Solimões, 1979-81, p. 231-245.

João Pacheco de Oliveira, na qual registra-se uma predominância de produtos fabricados exclusivamente para venda, fato apontado no relatório do projeto³².

Em relatório geral³³ do projeto de *Etnografia e emprego social da Tecnologia*, Heloisa Fenelón, reconhece que o Subprojeto III – Corpus Etnográfico do Alto Solimões,

[...] contribui de forma significativa para o desenvolvimento da teoria antropológica do contato interétnico visto numa perspectiva histórica e também incluindo o estudo de populações indígenas atuais. Tentou-se ainda, romper com a visão atomizada dos grupos indígenas, pensando-se na interação dos mesmos entre si e no que diz respeito à sociedade envolvente, privilegiando, aliás, a análise das políticas estatais e das agências de contato existentes na região do Alto Solimões.

Um dos aspectos ressaltados no relatório de Fenelón é a contribuição relevante da equipe do Subprojeto III, na constituição de bibliográfica inédita concernente à etnologia, etnografia e história do Alto Solimões, contendo um total de 804 títulos (organizados seguindo temas estudados no projeto) e a constituição de uma coleção de 118 peças procedentes dos Ticuna.

Objetos Ticuna: de artesanato à coleção etnográfica

As coleções Ticuna do Museu Nacional foram formadas ao longo dos séculos XIX e XX³⁴. Durante o século XIX, por meio de doações de funcionários reais e de viajantes naturalistas. E durante todo século XX, formaram-se, sobretudo, pela atuação de etnólogos e antropólogos onde se destacam: Curt Nimuendajú, Roberto Cardoso de Oliveira, João Pacheco de Oliveira e Jussara Gruber³⁵.

A coleção Ticuna do antropólogo João Pacheco de Oliveira, professor do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – PPGAS/ UFRJ e curador do Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional, desde 1999, formou-se como resultado de pesquisa de campo, realizada de janeiro a março de 1981 com Ana

³² Idem.

³³ Relatório Geral do projeto Etnografia e emprego social da tecnologia, 1979 – 81, p.01- 06.

³⁴ As coleções Ticuna ao longo do século XIX e XX tiveram origens bem distintas: desde outras instituições como o Instituto Alagoano e o Museu Paraense Emilio Goeldi; ações militares como a atuação de Pimenta Bueno e Cândido Rondon; e mesmo de projetos de intervenção no espaço como a implementação da estrada madeira-Mamoré e de doações realizadas pelo Imperador, D. Pedro II.

³⁵ FRANÇA, 2013, 2015;

Lúcia Lobato de Azevedo, no Alto Solimões durante o subprojeto “*Corpus Etnográfico do Alto Solimões*”.

A coleção de 118 peças é formada principalmente por objetos de madeira, destacando -se principalmente os bichos, poucos exemplares nas coleções Ticuna do setor; os *tururís*³⁶; 33 peças de fibra de *tucum*³⁷: entre redes, peneiras e bolsas; 50 colares e adornos diversos (anéis e pulseiras em maioria); e uma máscara ritual.

A constituição da coleção e a aquisição das peças foram tratadas, por João Pacheco de Oliveira, como fenômeno passível de estudo sociológico, sendo minuciosamente coletadas diversas informações relevantes sobre o processo de produção e articulação dos objetos (nome do artesão, nação, local de compra e data), sobre a significação simbólica e a função que lhes é atribuída na cultura nativa.

É ressaltada a importância econômica dessa produção artesanal, sendo frisada a diferença dessa coleção para as demais de outros coletores de peças etnográficas, que veem na prática da destinação de peças para o mercado um desvirtuamento da cultura tradicional.

Jussara Gruber³⁸, ao destacar essa particularidade da coleção de João Pacheco de Oliveira, salienta que as coleções mais recentes representam um período novo do artesanato Ticuna, no que se refere aos padrões estéticos e o papel que esta produção e comércio desempenham na economia do grupo.

O antropólogo Johannes Fabian³⁹, encara o caráter mercadológico de uma coleção como algo negativo. A compra dos objetos não é vista como um desvirtuamento da cultura nativa, mas como um desvirtuamento do trabalho do etnógrafo. Para Fabian, ser chamado de colecionador é uma ofensa ao seu caráter de etnógrafo.

Ser chamado de colecionador lança dúvidas sobre minha integridade como etnógrafo e descreve erroneamente meu trabalho, pois não reconhece que estes objetos foram adquiridos ao longo de pesquisas centradas nas dimensões da linguagem e do texto. (FABIAN, 2010, p.60)

³⁶ Tecido de fibra vegetal.

³⁷ Tipo de coqueiro.

³⁸ Relatório do projeto Corpus Etnográfico do Alto Solimões, 1979 -81, p.231-245.

³⁹ FABIAN, 2010.

E faz distinção entre colecionador e etnógrafo. Para ele, enquanto o colecionador é aquele que adquire os objetos por um caráter estético, de desejo pelo adquirir e reter um objeto para si, o etnógrafo utiliza-se do objeto como um documento de relato etnográfico, como parte que deve ser reconhecida do trabalho etnográfico.

O autor ainda argumenta que durante sua carreira de etnógrafo nunca pagou por informações, nem por documentos que encontrou, a maioria como material de arquivo, nem pelos documentos que fez enquanto etnógrafo, como registros etnográficos, gravações de conversas, ensinamentos religiosos e comunicações ao longo de trabalhos artesanais. Aponta que a única exceção foram pinturas do gênero *Shaba*, quando o mesmo documentou a história do Zaire narrada em cem pinturas de *Tshibumba Kanda Matulu*, entre 1972 e 1974. Na época, Fabian comprou as cem pinturas. Segundo o autor, “[...] elas foram rotuladas, catalogadas e embarcadas, primeiro para os Estados Unidos e depois para a Europa, e em seguida guardadas [...]”⁴⁰.

João Pacheco⁴¹ assume o caráter econômico de sua coleção e compreende o mesmo como um fato a ser analisado diante do contato dos indígenas com os agentes da sociedade civil. Não como um desvirtuamento, e sim uma transformação da produção do artesanato Ticuna.

Dessa forma, é possível aproximar sua análise da argumentação de Appadurai⁴², de que a mercadoria é uma categoria socializada. Os objetos assim como as pessoas possuem uma vida social. “Devemos nos ater as coisas e não apenas as formas de troca [...]”⁴³. E também de Couto⁴⁴, quando a autora analisa que o processo de mercantilização de cada sociedade se diferencia conforme o sistema social, os fatores que as estimulam ou controlam suas premissas culturais e ideológicas, permitindo assim o seu funcionamento.

Há certa trajetória a analisar nesses objetos. O objeto recebe uma significação simbólica na cultura nativa, podendo ser objeto ritual, objeto de uso prático diário, adorno, entre outras categorias. Mas neste caso, tratamos de objetos produzidos para venda, enquanto mercadorias, que representam certa produção

⁴⁰ FABIAN, *op. cit.*, p.60.

⁴¹ Relatório do projeto Corpus Etnográfico do Alto Solimões, 1979 -81, p.01-08.

⁴² APPADURAI, 2008.

⁴³ APPADURAI, *op. cit.*, p.15.

⁴⁴ COUTO, 2007.

cultural dos indígenas Ticuna. Ou seja, o artesanato estereotipado vendido pelo índio, seja para o etnólogo ou o turista, ou ainda, para a loja Artíndia vinculada à Divisão de Arte Indígena da Funai⁴⁵.

Appadurai ⁴⁶indica que a mercadoria é algo socializado, presente em várias sociedades, ainda que tenha maior projeção nas modernas sociedades capitalistas. Seria entendida como os bens destinados à troca, independente da forma de troca. Dessa forma, quando tais objetos são produzidos e colocados sob o olhar do não-nativo, neste caso, recebe uma categoria estética, torna-se artesanato. Para atender ao desejo pelo artesanato há uma relação de troca e essa troca dá valor mercadológico ao objeto.

Porém não apenas é sanado o desejo do não-nativo pelo artesanato indígena, é atendida a necessidade do artesão indígena ao visar o lucro. O valor do objeto não é uma propriedade inerente, mas um julgamento dos indivíduos sobre ele. A troca econômica vai criar o valor, que é concretizado nas mercadorias e nas coisas trocadas. Segundo Appadurai⁴⁷, concentrar-se nas coisas trocadas e não apenas nas formas e funções da troca, possibilita a argumentação de que o que cria vínculo entre a troca e o valor é a política, num aspecto amplo, as relações entre museus, indígenas, etnólogos e marchands.

Couto⁴⁸ avalia que,

As trocas entre às sociedades, particularmente entre as de cultura simples, com os ocidentais refletem um caráter político, em que as relações de poder são negociadas. O intercâmbio de objetos de uma sociedade para outra é um bom exemplo e um efeito dessa relação. Há casos em que os objetos etnográficos chegaram aos museus acompanhados da relação de custo de cada peça.

Tal argumento pode explicar o que Gruber⁴⁹ trata por um período novo do artesanato Ticuna no que se refere aos padrões estéticos e o papel que esta produção e comércio desempenham na economia do grupo. É um novo período do artesanato, que agora busca a uma demanda da sociedade capitalista moderna.

⁴⁵ RIBEIRO, BERTA G., 1983, p. 16.

⁴⁶ APPADURAI, *op. cit. loc. cit.*

⁴⁷ APPADURAI, *op. cit. loc. cit.*

⁴⁸ COUTO, *op. cit.*, p.192.

⁴⁹ Relatório do projeto Corpus Etnográfico do Alto Solimões, 1979-81, p. 231-245.

Se por um lado, há uma visão de que a importância econômica dessa produção artesanal impacta num possível desvirtuamento da cultura tradicional com a destinação de peças para o mercado, por outro há de se levar em conta o contexto mercantil de tais objetos.

O contexto mercantil, como uma questão social, pode reunir atores provenientes de sistemas culturais bem diferentes, que compartilhem apenas um mínimo de entendimentos (em uma perspectiva conceitual) sobre os objetos em questão e estejam de acordo apenas acerca dos termos de negociação. (APPADURAI, 2008, p. 29-30)

Appadurai⁵⁰ cita três formas de distinção entre mercadorias, uma a respeito de produções estéticas, que vem a dividir as mercadorias em quatro subtipos: 1 – mercadorias por destinação, que são aquelas destinadas principalmente à troca pelos próprios produtores; 2 – mercadorias por metamorfose, que consistem nas que são destinadas a outros usos, mas se colocam num estado de mercadoria; 3 – mercadorias por desvio, que são objetos postos em estado de mercadoria embora estivessem, em sua origem protegidos de tal situação; 4 – ex-mercadorias, coisas retiradas, de forma temporária ou permanente, do estado de mercadoria e postas em outro estado.

Tais objetos que compõem a coleção João Pacheco de Oliveira podem ser analisados como saídos de um contexto de mercadoria por destinação, ou seja, foram produzidos destinados à troca pelos artesãos Ticuna e recebem a categoria de *ex-mercadorias*, quando são retirados de seu estado mercadológico e tornam-se objetos de coleção etnográfica para o Museu Nacional.

Couto⁵¹ argumenta que este processo se deve à forma como cada sociedade procede à mercantilização dos seus produtos, como isso se diferencia conforme o sistema social, os fatores que as estimulam ou controlam suas premissas culturais e ideológicas, permitindo assim seu funcionamento.

No momento em que um objeto é trocado, no posto de mercadoria, e entra para uma coleção, ele deixa de ser mercadoria para se singularizar, adquirindo assim um novo status, que na visão de Kopytoffl faz dele um objeto 'terminal', porque foi desativado como mercadoria. (COUTO, 2007, p. 192)

⁵⁰ APPADURAI, *op. cit.*, p.30-31.

⁵¹ COUTO, *op. cit.*, *loc. cit.*

Dessa forma, podemos analisar que os objetos mercadológicos, ao serem coletados por antropólogos e chegarem a um museu etnográfico, para fazerem parte de uma coleção, assumem um novo status: o de patrimônio cultural. Continuam de alguma forma a serem objetos estereotipados representando a cultura indígena, porém, recebem classificações museológicas e agora fazem parte de um outro contexto de institucionalização.

O patrimônio, enquanto categoria de pensamento pode ser aplicável a todas as coletividades humanas, uma vez que estão relacionados à vida social dos indivíduos. Gonçalves⁵² argumenta que nas sociedades tradicionais, a noção de patrimônio é percebida de forma diferente. No Ocidente, o patrimônio é associado ao indivíduo, que possui, que retém, seja este Estado ou Nação. Nas sociedades ditas de cultura simples, essa noção estaria associada ao coletivo, por meio da economia, política e religiosidade.

Para este autor, a incorporação legítima desses objetos enquanto parte de coleção, contribuindo para pesquisa e exibição em museus, legitima a construção, intencional, de uma tradição que é preservada nos moldes ocidentais dos museus etnográficos. Os objetos são catalogados, classificados, colocados em vitrines e passam a contar a história de uma apropriação ocidental.

Os museus constituem um *locus* de cruzamento entre relações de ordem epistemológica, social e política que se configuram em áreas de reflexão das relações sociais entre grupos e segmentos sociais, especialmente nos contextos coloniais e pós-coloniais⁵³.

Considerações Finais

Após observarmos as premissas colocadas a partir da análise da circulação dos objetos desta coleção, é possível, em síntese, traçarmos o trânsito artesanal da coleção de João Pacheco de Oliveira que vai de mercadoria a patrimônio nacional. Berta Ribeiro⁵⁴ nos fala do trânsito artesanal por suas fases de produção: origem (arte indígena Ticuna, feita por artesãos nas aldeias); circulação e consumo (comercializada pelos artesãos, comprada e coletada por antropólogos e etnólogos visando constituir uma coleção para aumentar acervo museológico etnográfico). O

⁵² GONÇALVES, 2007.

⁵³ GONÇALVES, *op. cit.*

⁵⁴ RIBEIRO, Berta G., 1987.

trânsito é traçado entre o posto de venda à habitação urbana, nesse caso a habitação urbana é a reserva técnica do Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional.

Portanto, podemos assumir que, tais objetos são produzidos a partir de um novo aspecto da cultura artesanal Ticuna, no qual o contato com as demandas do capitalismo moderno os fazem produzir para a economia do grupo. Também é importante ater para o fato de que se trata de um período de afirmação identitária por conta das lutas de demarcação das terras⁵⁵.

Estes indígenas estão preocupados, também, em produzir um artesanato que demonstre um estereótipo de sua cultura, a fim de afirmar sua identidade. Ao ser coletada, durante trabalho de campo, a coleção em questão, se destaca por seu caráter pós-colonial, os objetos são coletados pensando no aumento de um acervo destinado a contribuir com a fundação de um centro de estudos etnológicos.

E por fim, ao serem musealizados, os objetos recebem do Museu Nacional a alcunha de patrimônio nacional, não só por representar a memória e cultura Ticuna, mas também representar um dos aspectos da memória da formação nacional.

⁵⁵ OLIVEIRA, 2012.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun (Org.). *A Vida Social das Coisas: As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói (RJ): EdUFF, 2008.

CASTRO FARIA, Luís de. *Antropologia: espetáculo e excelência*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

COUTO, Ione Helena Pereira. *A tradução do objeto do "outro"*. In: ABREU, Regina. *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, MinCJIPHAN/DEMU, 2007.

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

FRANÇA, Bianca L. F. de C. *Relações de Alteridade e Identidade nas coleções museológicas: conhecendo a coleção Curt Nimuendajú/ Ticuna do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista*. Rio de Janeiro: Raízes e Rumos, vol. 1, p. 10 -17, 2013.

_____. *Do comércio a Patrimônio Nacional: formação de uma coleção Ticuna no contexto da antropologia brasileira (1979 - 1981)*. 2015. Monografia (Licenciatura em História), UniRio.

GONÇALVES, Jose Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2007.

NUNES, Fabrício Vaz. *As artes indígenas e a definição de arte*. Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Artes. Curitiba: Embap, 2011.

NASCIMENTO, Fátima Regina. *A formação da coleção de indústria humana no Museu Nacional, século XIX*. 2009.Tese. "Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS/UFRJ, Rio de Janeiro.

OLIVEIRA, João Pacheco de. *Ensaio em antropologia Histórica*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

_____. *A refundação do Museu Magüta: etnografia de um protagonismo indígena*. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro & BEZERRA, Rafael Zamorano (orgs.). *Coleções e colecionadores. A polissemia das práticas*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012. O Museu Nacional. São Paulo: Banco Safra, 2007.

Relatório do projeto Corpus Etnográfico do Alto Solimões. Museu Nacional. Setor de Etnologia e Etnografia, UFRJ, 1979 – 81.

Relatório Geral do projeto Etnografia e emprego social da tecnologia. Museu Nacional. Setor de Etnologia e Etnografia, UFRJ, 1979 – 81.

RIBEIRO, Berta G. *Artesanato indígena: para que e para quem?* In: *O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore(FUNARTE), 1983.

_____. *A linguagem simbólica da cultura material* (Introdução). In: *Suma etnológica brasileira*. São Paulo: Vozes, FINEP, 1986.

_____. *A cultura indígena no Brasil Moderno*. In: RIBEIRO, Berta G. *O índio na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: UNIBRADE/ UNESCO, 1987.

RIBEIRO, Darcy. *Arte índia*. In: *Suma etnológica brasileira*. São Paulo: Vozes, FINEP, 1986.

VIDAL, Lux. *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 1992.